



REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI CONSTANTINE
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LITTERATURE ET LANGUE FRANCAISE

N° d'ordre

N° de série

THESE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT
LMD

Spécialité: Littératures de langue française

Option: Littérature et analyse du discours

*Écriture et contextes dans la littérature féminine québécoise :
Marie Laberge et Suzanne Jacob.*

Présentée par HANENE LOGBI

Sous la direction du Professeur JAMEL ALI-KHODJA

Devant le Jury :

PRESIDENT : H. BOUSSAHA, Professeur Université Frères Mentouri Constantine
RAPPORTEUR : J. ALI-KHODJA, Professeur Université Frères Mentouri Constantine
EXAMINATEURS : D. MEKKI, Professeur Université Badji Mokhtat Annaba
T. BOUDERBALA, Professeur Université Batna 1
S. SAIDI, Maître de Conférences A Université Batna 1

2015-2016

SOMMAIRE

Introduction Générale

Partie I : Mémoire partagée

Introduction

- Chapitre 1 Histoire du Québec et histoire littéraire
- Chapitre 2 Formation d'une pratique d'écriture au féminin

Conclusion

Partie II : Catégories de la narration et discours

Introduction

- Chapitre 1 Personnages et valeurs
- Chapitre 2 Chronographies, topographies sémantisées, discours social

Conclusion

Partie III : Écriture et médiations génériques

Introduction

- Chapitre 1 Feuilleté générique sur le modèle classique et réaliste
- Chapitre 2 Modulations intergénériques

Conclusion

Partie IV : Textes, intertextes, contextes

Introduction

- Chapitre 1 Du féminisme au postmoderne
- Chapitre 2 Images de lecteurs et images de soi

Conclusion

Conclusion générale

Abréviations des titres de romans étudiés

Romans de Marie Laberge

Gabrielle : G.

Adélaïde : A.

Revenir de loin : RDL.

Romans de Suzanne Jacob

L'Obéissance : LO.

Rouge, mère et fils : RMF.

Fugueuses : F.

La recherche littéraire doit toujours répondre à la demande, y compris la plus incongrue: «Mais que cherchez-vous donc? » Et cela sans dissimuler ses ignorances puisque, participant de cette obscurité où elle s'est engagée, elle ne peut se prévaloir d'aucune vérité. Son rôle est d'accompagner la réaction renouvelée des formes et de contribuer à la connaissance des processus complexes par quoi les littératures n'ont jamais cessé d'affirmer leur présence au monde et dans les sociétés humaines.

Claude Duchet, *Quel(s) objet(s) pour quelle(s) recherche(s) ?*

INTRODUCTION GENERALE

« La littérature est un dévoilement de l'homme et du monde, disait Sartre, et il avait raison. Elle ne serait rien si elle ne nous permettait pas de mieux comprendre la vie. »

T. Todorov, Critique de la critique

Si la littérature est source de plaisir et d'enrichissement intellectuel, cela tient en partie à ce qu'elle propose des contenus qui interpellent le lecteur. Tandis que notre quotidien s'ouvre vers l'extérieur et que les frontières sont repoussées, en dépit des nouveaux liens et moyens de communication à travers le monde, la littérature continue à dévoiler sa réalité d'une manière particulière et enrichissante. Elle met en perspective, par des constructions fictionnelles, la nature des hommes, leurs passions, leur imaginaire. Et parce qu'elle s'enracine dans un territoire donné, une société déterminée, la littérature permet de découvrir des cultures, des sensibilités, des modes de pensée et des façons d'être autres, dans lesquels nous pouvons, sinon nous reconnaître, du moins acquérir une expérience nouvelle de l'humanité. La littérature reste liée aux structures mentales des consciences collectives.

Les déplacements, et les migrations, bref la circulation humaine et l'ouverture au monde tant virtuelle que réelle étant propices à la découverte de l'ailleurs et de l'autre, depuis que de nombreux Algériens se tournent vers le Canada pour y vivre, sa littérature d'expression française, en plein essor, nous interpelle. Deux auteures seront ces ambassadrices qui nous ouvriront les portes de l'univers québécois: Marie Laberge et Suzanne Jacob. Elles nous conduiront vers l'exploration de cette autre culture, cet autre imaginaire. Il a été, en effet, démontré que des liens étroits se forment autour d'un auteur, ses écrits et la société dans laquelle il vit, puisque l'œuvre romanesque peut être perçue comme énonciation formulée sur le mode imaginaire de contenus articulés à la réalité.

La littérature francophone est relativement récente dans le paysage littéraire universel, de surcroît, parmi les nombreuses expressions de cette littérature francophone, celle québécoise connaît un formidable élan depuis quelques décennies grâce à son dynamisme et à la variété de ses expressions. Dès lors, il convient de considérer, d'apprécier les diverses manifestations de sa présence, présence atteignant une telle ampleur dans le champ littéraire francophone.

Perçue comme lointaine, cette littérature reste méconnue. Lointaine, par les distances et les décalages culturels, méconnue encore chez nous, malgré la notoriété de certains titres tels, *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon.

Nous avons découvert la littérature québécoise lors d'un séminaire donné à l'université de Constantine par deux spécialistes de la question, Louise Dupré, écrivaine et critique québécoise et Yanick Gasquy-Resch, universitaire française, auteure de nombreuses études sur cette littérature. Le constat de notre méconnaissance de ce pan de la littérature francophone nous a conduite à vouloir remédier à cette carence par la lecture de quelques

romans parmi lesquels, celui de Suzanne Jacob intitulé *L'obéissance*, roman envoûtant et déroutant, a suscité un intérêt tel qu'il a abouti à un travail précédent.

Cet intérêt débouche aujourd'hui sur la présente recherche consacrée à la littérature féminine du Québec. N'ayant pas épuisé l'examen de ce premier roman qui n'a pas livré toutes ses clés parce que justement étudié de façon isolée, nous avons élargi le corpus à deux autres romans de la même écrivaine *Rouge, mère et fils* ainsi que *Fugueuses*, et afin d'avoir une vision encore plus ample de cette littérature, nous avons ouvert ce corpus à une autre romancière, Marie Laberge dont nous examinerons trois romans : les deux premiers d'une série intitulée *Le goût du bonheur* (*Gabrielle et Adélaïde*) et le dernier paru au moment où nous entamions notre recherche à savoir, *Revenir de loin*. Puisqu'à ce jour aucun travail n'est encore consacré à la littérature québécoise au sein de l'université de Constantine, aucun enseignement n'y s'est consacré, nous espérons donner un petit aperçu sur l'expression féminine au Québec et ouvrir la voie à l'étude de ce volet québécois.

Quelles autres motivations sont à l'origine de ce choix? Ayant été frappée par le nombre impressionnant d'écrivaines s'exprimant à travers cette littérature, nous avons voulu comprendre les raisons d'un tel foisonnement, le moteur d'une telle dynamique, enfin saisir la teneur et la portée des discours littéraires féminins.

Notre corpus s'inscrit dans la synchronie d'une tranche temporelle circonscrite, il s'agit de la littérature féminine des années 1990 à 2011 au Québec. Il concerne deux romancières de la même génération, et confronte leur pratique d'écriture dans ses formes et dans ses thèmes de prédilection en premier lieu, il permettra également de situer ces auteures par rapport à un ensemble selon le regard porté sur les thèmes dominants. Un premier constat a vite été établi : ces romans, présentent tous un univers romanesque proche. Construits autour des relations familiales, ils sont marqués par l'expression d'un malaise lié à différentes formes de violences dont semble se nourrir une sorte d'« esthétique du malaise ».

Ces récurrences dégagées à partir du corpus imposent une remarque : ces romans puisés dans la littérature contemporaine, bien que de factures sensiblement différentes, restent reliés par un thème commun, celui des relations familiales complexes tissées autour des femmes et des enfants. Nous ne pouvons faire l'économie du féminisme pour tenter de comprendre ce que nous nommons, l'esthétique du malaise.

Sachant que le Québec est une des régions du monde où les femmes ont acquis un maximum de droits et où les enfants jouissent d'une très grande protection et d'une aussi grande attention, l'on est incitée à se demander pourquoi les sujets traités dans ces romans contemporains représentent-ils la violence dans la relation à l'enfant et/ou aux femmes? En outre, pourquoi se dégage-t-il souvent un malaise à la suite de leur lecture?

La trilogie *Le goût du bonheur*, une longue saga familiale, retrace la vie des femmes à la veille de la deuxième guerre mondiale jusqu'aux années soixante à travers le destin de deux femmes, deux mères, Gabrielle dans le premier tome, sa fille, Adélaïde dans le second

et le troisième. Le dernier roman de Marie Laberge, *Revenir de loin*, très dense lui aussi, a pour principal personnage une autre femme, Yolande, au seuil de la vieillesse dans les années deux mille, s'adonne à une quête-bilan de son passé de femme, de mère, de fille. Le constat est fait, il y a là une forme de continuité à travers les sujets traités par les romans de Laberge : vie et destins de femmes.

Pour ce qui est des récits de Suzanne Jacob, ils abordent des problèmes relatifs à la condition de l'enfant en évoquant la relation mère-enfant dans *L'obéissance*, puis dans *Fugueuses* où l'on passe de l'enfance à l'adolescence, enfin la relation mère-fils adulte apparaît cette fois dans *Rouge, mère et fils*. Avec ces trois romans une constance paradigmatique est manifestée. La redondance de cet aspect justifie le choix d'un corpus qui évoque un univers romanesque construit autour des relations familiales et, suscite un certain nombre de questions à propos du traitement de ce sujet, dans une littérature féminine qui semble s'inscrire dans la synchronie.

De fait, généralement, ces romans abandonnent le lecteur rendu perplexe suite à un fort sentiment de gêne, même ceux de ces romans annonçant un « goût du bonheur », transformé souvent en goût d'amertume, malgré l'attachement éprouvé par le lecteur à l'égard de certains personnages et de nombreuses scènes d'allégresse. Le trouble, ressenti lors de la première lecture provient de ces relations familiales complexes et des différentes formes de violences. Aussi, à partir du triptyque dégagé de notre corpus : relation mère-enfant, violence et malaise, nous nous proposons de découvrir les facteurs engagés dans la constitution de ce triptyque, et pour cela d'observer comment l'ordre du discours des romans donne à voir le travail de l'écriture implicitement ou explicitement à travers diverses médiations textuelles et contextuelles. Autrement dit, par une lecture interprétative contextualisée, nous projetons d'interroger ce qui est exprimé dans ces textes pris comme modèles de l'écriture féminine dans la tranche temporelle contemporaine, et ce qui est indiqué dans leurs marges. Pour cela, il s'agira de recourir aux différents éléments des contextes : en quoi les éléments du contexte social, historique et idéologique interfèrent-ils avec les thèmes soulevés ? Comment les contraintes du contexte de production et de réception induisent-elles des formes d'écriture ?

Nous désirons, également, appréhender le mouvement qui lie cette génération d'écrivaines et celle qui l'a précédée car ce lien thématique ne peut être un simple fait de hasard, il convient de le mettre en relation avec tous les contextes de production de ces textes.

Postulant que le corpus constitué est inévitablement formé de textes-traces ou textes attestant de leurs conditions d'émergence, et des effets attendus en retour, ce qui nous situe au cœur de la pragmatique du discours littéraire, nous désirons, à partir du triptyque relevé, examiner comment les jeux d'écriture traduisent les rapports aux contextes, et la façon dont les auteures négocient l'interaction avec ces contextes à partir du triptyque relevé.

L'opposition texte/contexte a été défendue au temps du structuralisme, mais battue en brèche ensuite par la sociologie du texte littéraire et l'analyse du discours qui affirment,

au contraire, que le discours est fermement lié au contexte de production. Le fait littéraire est alors considéré dans sa dimension interdiscursive, c'est-à-dire en relation avec un interdiscours ambiant dans le contexte, et produisant, lui-même, des effets sur ce contexte.

Pour l'analyse du discours littéraire « *le dit est fonction d'un dire* », c'est-à-dire, le résultat d'un ordre donné à l'œuvre par le travail des mots, de l'écriture. Par ailleurs, ce travail de l'écriture reste lié au croisement du dit, de l'œuvre, avec un monde socio-culturel et un positionnement de son auteur dans le champ littéraire dont dépend inévitablement la surdétermination du sens des textes littéraires. Par conséquent, nous nous fixons pour objectif, l'analyse du travail de l'écriture mis en rapport avec le jeu des effets des médiations implicites et explicites sur le contenu des romans, mais également, sur les modes de positionnement de chaque auteure à partir des romans étudiés.

La question est de saisir en quoi les processus d'écriture traduisent des discours portés par les contextes et comment ils indiquent les positionnements des romancières dans le champ littéraire québécois.

Dans cette vision de la relation écriture-contexte de production, un certain nombre de questions seront soulevées à propos du corpus : le triptyque, de par sa récurrence, serait-il l'expression de thèmes privilégiés de la littérature romanesque féminine québécoise, un de ses traits distinctifs ? Où trouve-t-il sa source ? Comment s'intègre-t-il dans les contextes historique, social, culturel, littéraire, discursif québécois ? Quelles sont ses implications sur les choix esthétiques, les formes de l'écriture ? Quels sont les effets de lecture produits et/ou escomptés par les romancières ? A travers quelles images d'auteurs sont-ils représentés ? Comment se fait, dès lors, la construction de l'image de soi de ces romancières pour susciter(ou maintenir) l'intérêt d'un public donné ?

Nous essaierons de répondre à ces questions en tentant de cerner les modes de manifestation de cette récurrence thématique dans l'écriture de nos romancières. Notamment en abordant les aspects suivants : choix d'une forme de discours littéraire pour traduire cette thématique, relation de la thématique avec un déjà-là ancré dans le discours social québécois, relation avec la manifestation d'une posture des écrivaines dans le champ littéraire québécois. Bref, puisque tout choix esthétique et thématique projette une image de soi, celle de chacune de ces deux romancières peut-elle être appréhendée, mise en relation avec leur posture dans le champ ?

Découvrir la littérature féminine québécoise consistera donc, d'abord, à comprendre certaines de ses facettes scripturaires. Finalement, à travers l'étude des romans du corpus, nous espérons pouvoir mieux décrypter les enjeux et les formes de l'écriture féminine au Québec durant la fin du vingtième siècle et le début du troisième millénaire en la rattachant aux contextes qui ont présidé à son émergence.

La notion de contexte se trouve ainsi au fondement de ce travail qui se place dans une confluence pluridisciplinaire. Il se situe au croisement de l'analyse du discours littéraire et des théories du littéraire et du social, notamment. En effet, une approche multidisciplinaire

telle que la sociocritique reprise par A. Viala qui la lie au problème de la réception, ne pouvait que croiser l'analyse du discours. Toutes envisagent la jonction entre texte et société par le biais du contexte social, idéologique, et celui du contexte de l'énonciation, notamment pour Viala et Maingueneau. Ce travail s'inscrit donc à la croisée de diverses approches dans la mesure où il questionne la surdétermination du texte littéraire par des éléments de l'interdiscursivité. De fait, la notion de contexte a été revue à la faveur de ce mouvement impulsé par, l'analyse du discours et la sociologie appliquée à la littérature. Selon Maingueneau :

« - les analystes des textes font de plus en plus appel à des considérations d'ordre sociologique

-les sociologues s'intéressent de plus en plus à ce que disent les textes.»¹

Partant du postulat que le sujet de l'énonciation est face à un « déjà dit » et que toute énonciation se situe dans un interdiscours, nous tenterons dans ce travail d'évaluer à travers diverses médiations, formes d'écriture, genres de discours et thèmes traités, la part de l'interdiscours qui se projette dans les œuvres étudiées pour comprendre les raisons de la constitution de ce thème particulier et de cette « esthétique du malaise » manifestée dans notre corpus.

La confluence de ces disciplines n'est pas fortuite, elle a été initiée par les spécialistes eux-mêmes, notamment dans *La recherche littéraire: objets et méthodes*, ouvrage collectif sous la direction de Claude Duchet et de Stéphane Vachon. L'articulation de l'analyse du discours aux méthodes qui allient sociologie et littérature a été pensée à la suite de la décroissance du structuralisme qui opposait le texte au contexte. Depuis les années 80, en effet, à la suite du déclin du structuralisme, l'analyse du discours entend dépasser cette opposition texte/contexte « *en parlant de pratique discursive pour désigner cette réversibilité essentielle entre les deux faces, sociale et textuelle, du discours.* »², elle considère que les textes sont inséparables des pratiques qui les produisent. Le principe de l'immanence et de la lecture interne est repris sur de nouvelles données, celles de la relation du texte et de la société, et ce, grâce aux apports de Pierre Bourdieu dont la théorie des champs a fortement influencé les théoriciens tant en analyse du discours parmi lesquels Dominique Maingueneau (qui propose de rendre compte du positionnement de l'auteur dans le champ littéraire à travers sa pratique discursive), que parmi les spécialistes de la sociocritique tels que Duchet qui « *propose d'ouvrir l'œuvre du dedans* », et de la sociopoétique fondée par Viala pour qui la notion de prisme (ou de médiation) est

1 Maingueneau Dominique, *Le contexte de l'oeuvre, Énonciation, Écrivain, Société*, Paris, Dunod, 1993, p.17

2 Maingueneau Dominique, *Nouvelle tendance en analyse du discours*, Hachette, 1987 p. 39

fondamentale dans une perspective de réception du texte littéraire, et ce, pour comprendre les échanges du social et du littéraire. Pour la sociocritique,

« le texte baigne dans le social et reste perméable aux références venues du dehors. Par cette disponibilité, il emprunte moins au « réel » qu'il ne mobilise à ses frontières des références, des énoncés, des formations idéologiques qu'il remodèle. »³

Au demeurant, Jérôme Meizoz constate :

« La sociologie historique de la littérature et l'analyse du discours partagent un certain nombre de questions communes. Toutes deux proposent une conception pragmatique du discours. »⁴

Le fait littéraire, dans cette conception pragmatique, n'est pas, ne doit pas être limité dans son seul cadre de production, il est pris également dans sa dimension interdiscursive.

En outre, le théoricien souligne que les travaux des nombreux spécialistes parmi lesquels il cite A. Viala et D. Maingueneau *« ont ainsi en commun de considérer la littérature comme un élément du discours social en relation avec les autres discours qui circulent dans le monde que l'analyse du discours nomme l'interdiscours. »⁵*

Ainsi dans une visée pragmatique, notre recherche prend appui essentiellement sur les propositions de ces deux théoriciens. D. Maingueneau, père de l'analyse du discours littéraire, et A. Viala, fondateur de la sociopoétique, qui se rejoignent autour des concepts de contexte et de champ littéraire et s'appuient sur des critères d'analyses voisins tels le positionnement et/ou la posture, et, l'ethos. Aussi une définition de principaux concepts s'impose-t-elle puisque:

« Le contexte joue un rôle essentiel dans la production comme dans l'interprétation des énoncés: hors contexte, un énoncé n'a qu'un sens potentiel. »⁶

Autour de cette notion, traditionnellement, on regroupe les participants, le lieu, le moment, le but, en y incluant le canal, la langue et le genre de discours. Il faut surtout retenir

3 J. Cabanis L. et G. Larroux, *Critique et théorie littéraires en France (1800-200)*, Paris, Belin, 2005, p. 300

4 Meizoz Jérôme, *Champ littéraire et analyse du discours* in Maingueneau et Østad, *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours*. Paris, L'Harmattan, 2010, p. 65.

5 idem p. 66

6 Maingueneau Dominique, *Les termes de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, p. 34

que D. Maingueneau recommande d'y joindre « *l'arrière-plan culturel de la société d'où émerge le discours.* »⁷

Ces spécialistes construisent leurs théories autour de la notion de champ telle qu'elle a été définie par P. Bourdieu. Emprunté à la physique, le terme illustre les relations liant les agents et les institutions qui y participent. Pour le sociologue, toute pratique sociale (politique, économique, littéraire...) est prise dans un champ qui exerce sa force sur les agents y étant impliqués. La notion de champ littéraire établie par Bourdieu est conçue comme un espace social relativement autonome. A l'intérieur de cet espace, les relations sont conflictuelles, chacun cherchant à occuper la meilleure place.

Pierre Bourdieu emprunte à Saussure le principe de relations et de différences. Le système de relations et de différences constitue un champ de forces qui, à la manière du champ magnétique, attire vers lui les agents concernés par ce champ et agit sur eux. Au sein de ce champ, chacun occupe une position. Chaque position est associée à un capital (qu'il soit de nature politique, culturelle, sociale ou littéraire), et ce capital constitue une valeur permettant de se positionner comparativement, par différence, aux autres agents dans le champ. Cette vision dynamique fait que les agents, en vertu des activités définies par le champ, sont sans cesse en quête de la position la plus proche de la définition du champ et se livrent à des luttes pour occuper une position dominante.

Les travaux de Bourdieu ayant montré que la littérature constituait un secteur de la société qui a ses propres règles, l'œuvre littéraire se situe dans un cadre d'activité faisant partie d'une institution (c'est-à-dire ayant ses normes, ses rites et son idéologie), l'écriture est le produit de cette institution et manifeste les rapports des écrivains à cette institution. Les pratiques littéraires, dont l'écriture, sont organisées, classées en fonction de la configuration du champ littéraire.

Née dans les années 90, l'analyse du discours littéraire considère le discours comme ayant un but, une visée et le situe donc dans une interaction sociale, dans la mesure où l'action discursive s'installe dans un espace social spécifique, le champ, et, est associée à un genre de discours institutionnalisé et déterminé pragmatiquement, le discours littéraire. Dans cette perspective pragmatique, la notion de genre, ainsi que nous l'avons déjà précisé, joue un rôle déterminant pour établir un contrat de lecture et orienter l'interprétation. Le genre reflète aussi le positionnement de l'auteur dans le champ littéraire. En se construisant une image et en marquant sa place dans le champ à travers le choix d'un genre, l'auteur se positionne. A ce titre, le genre constitue une médiation. Il sera donc un moment important de notre recherche.

De plus, dans l'option de l'analyse du discours, le champ est considéré comme :

7 Ibidem

« un ensemble de formations discursives (ou de positionnements) qui sont en relation de concurrence au sens large, se délimitent réciproquement...s'affrontent explicitement ou non, dans une certaine conjoncture, pour détenir le maximum de légitimité énonciative. »⁸

D. Maingueneau explique encore que le concept d'institution permet de comprendre le mouvement par lequel l'œuvre passe, ainsi que ses conditions d'énonciation. L'œuvre dans ses relations au réel représente le cadre institutionnel dans lequel elle a vu le jour, de même qu'elle agit, en retour, sur le réel :

« Le contenu d'une œuvre est traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation. Dans la mesure même où il s'agit de son contexte, l'œuvre ne se constitue qu'en le constituant. »⁹

Lire un texte littéraire, par conséquent, revient à répondre à l'action langagière engagée par l'auteur, puisque l'analyse du discours littéraire envisage l'articulation du texte et du lieu social, autrement dit du contexte.

Les contextes de production et de réception sont deux pôles tout aussi importants pour la sociopoétique. Le discours littéraire s'inscrit donc dans le champ littéraire selon des modalités précises parmi lesquelles, il faut relever également le fait de prélever et de retravailler le discours social (ou « interdiscours » pour les analystes du discours). Le texte littéraire prend en charge le discours social, la doxa, les stéréotypes et les retravaille, d'où sa dimension dialogique. Cette dimension dialogique se poursuit encore dans la prise en charge des « *anticipations croisées* » de l'auteur et du lecteur selon Viala, puisque le lecteur attend des effets procurés par sa lecture (plaisir, savoir, jouissance...) et que l'auteur prévoit un lecteur qu'il imagine en choisissant une langue, en proposant un sujet, un genre, un style...

Pour revenir à la notion de champ et comprendre le cadre institutionnel établi en fonction de la notion de champ, l'espace littéraire a été divisé en trois plans de relations : le réseau d'appareil, le champ et les archives.

Le premier plan comprenant écrivains et publics est régi par des règles, des contrats génériques, des médiateurs (éditeurs, libraires..) des interprètes (critiques, enseignants...) et des canons. C'est l'ensemble des pratiques et des discours qui assurent la reproduction des rapports sociaux et la formation à l'idéologie dominante.

Le second plan, le champ est un lieu discursif de positionnements esthétiques. Il est constitué par un jeu d'équilibre entre positionnements dominants et positionnements dominés. Les différents concurrents partagent les mêmes valeurs esthétiques mais diffèrent dans les styles, les thématiques, les genres, les doctrines...

8 Charaudeau P. et Maingueneau D., Dictionnaire d'analyse du discours, Paris, Seuil, 2002, p.97

9 *Le contexte de l'œuvre*, op. cit. p. 17

Le troisième espace est une archive où se retrouvent les intertextes, l'activité créatrice étant immergée dans une mémoire qui, elle-même, est intégrée dans les conflits du champ qui le travaillent.

L'analyse du discours veut donc décrire différents éléments parmi lesquels :

*« les conditions du dire (qui) traversent le dit et où le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son propre positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés au genre, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre...) »*¹⁰

Notre recherche s'appuiera ainsi sur ces trois éléments : le genre, le positionnement et la relation au destinataire qui sont par ailleurs des pôles de réflexion également pour la sociopoétique, ainsi que nous nous proposons de le voir dans la théorie de Viala.

Pour sa part, Alain Viala fonde la sociopoétique sur l'étude des genres et des formes codifiées selon la poétique pour déceler, à travers leur mouvement dans l'œuvre, les variations de l'état de la société. Il emprunte ses outils à d'autres branches dont l'approche sociocritique et d'autres approches dont la poétique, ce qui lui permet d'aborder de près la signification et de remonter jusqu'à l'image de l'auteur inscrite dans le texte. Il part de la description des textes, ses formes, genres pour aboutir à la figure du lecteur ainsi qu'à l'image de soi de l'auteur. Pour lui, les procédés scripturaux sont des médiations entre le réel et le texte et révèlent l'idéologie de l'auteur. Ces médiations sont conçues comme des prismes. A. Viala pense que les procédures scripturales sont des médiations ou prismes entre le texte et le réel qui reflètent l'idéologie de l'auteur, sa posture dans le champ. Il axe sa théorie, lui aussi, sur l'étude des genres et des formes (ce qui a trait à la poétique) et dont les différences et variations sont mises en rapport avec l'état de la société. Pour Viala, diverses médiations sont manifestées : *« il ne saurait y avoir une seule et unique médiation, mais un jeu complexe de médiations, le texte littéraire lui-même constituant, tout entier, une médiation »*¹¹ Reprenant les idées de Pierre Bourdieu, Viala affirme que l'institutionnalisation de la vie littéraire a permis les premières formes de codifications, il relève que la naissance du champ littéraire est la résultante de forces nouvelles opposées au pouvoir absolu du monarque au XVII^{ème} siècle en France. Académies, salons, enseignement, presse sont des lieux qui ont pu défier ce pouvoir, qui instituent d'autres codes et font de l'écrivain un personnage social. De là, les écrivains se trouvent en situation de prise de position. Il affirme que les forces en présence représentées par ces institutions sont médiatisées par des prismes entre l'œuvre et les réalités sociales, notamment. Ces prismes sont essentiellement, linguistique, générique, prisme de l'auteur, prisme du champ, dans des

10 Maingueneau Dominique, *Au-delà des œuvres*, op. cit. p.15

11 Viala Alain, *Éléments de sociopoétique* in Molinié et Viala, *Approche de la réception*, PUF, 1993.

œuvres où l'écrivain présente une image de soi, en fonction de sa position dans le champ. A. Viala a illustré sa thèse dans *Approche de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Son étude est fondée sur ces différents prismes dont ceux de l'auteur et du genre sont donc prépondérants.

Pour A. Viala, l'écrivain donne donc une image de soi en fonction de sa position dans le champ, et ce à travers ses romans. Il montre que les textes d'auteurs médiatisent les rapports à l'intérieur du champ, et qu'il est, par conséquent, possible de déceler, à travers les procédures scripturales, l'image de soi et la posture de l'auteur.

Partant de l'idée de J. P. Sartre que tout texte publié est un acte social, A. Viala précise que celui qui l'écrit est tributaire d'une langue et d'une culture, et de ce fait, il prend appui, à l'instar de Maingueneau, sur la théorie des champs de Bourdieu pour développer une méthodologie fondée sur les rapports entre l'univers romanesque et le monde social. Pour Bourdieu le niveau médiateur du champ littéraire fait que l'œuvre parle du social de diverses façons .A. Viala précise :

« l'œuvre ne parle pas directement du social, ni ne parle de la société, mais elle parle selon ce que les structures du champ, au moment de l'énonciation permettent, imposent et

En reprenant les principes de la sociocritique de Cl. Duchet, A. Viala affirme que les œuvres littéraires doivent être considérées selon deux plans, celui de la forme, et, dans leur rapport avec le monde social. Il définit ainsi la sociopoétique :

« une poétique des genres et des formes qui envisage ses variations en fonction des variations sociales, une poétique qui, parce qu'elle est variable et que les variations se discerneraient des états différents de la société (est) identifiée comme...une variable sociale. »¹²

En définitive, pour les deux théoriciens, Maingueneau et Viala, le discours littéraire se situe nécessairement par rapport *« aux débats qui traversent la société de son temps, au bruissement du discours social auquel il adhère ou s'oppose. »¹³* L'intérêt qu'il y a à faire appel à ces deux théories est qu'elles se relaient et se complètent en tant que « sciences du littéraire » en se concentrant autour de trois pôles essentiels : le contexte, la production et la réception pour appréhender la surdétermination du sens.

Le discours littéraire s'appuie donc sur la médiation du discours social. En plus de se l'approprier tout en le retravaillant, le discours littéraire se construit également par rapport aux autres œuvres et aux modèles qui l'ont précédé et qui l'aident à se positionner dans le champ que ce soit par la reprise de œuvres et des formes (phénomène que

12 Op. cit. p.147

13 Amosy Ruth, La dimension argumentative du discours littéraire, in *Au-delà des oeuvres* op. cit . p. 37.

Maingueneau nomme la captation) ou par l'opposition à celles-ci (appelée subversion par Maingueneau). D'où la nécessité pour nous de passer par la confrontation de deux auteures et de faire un retour sur les modèles précédents. Le discours littéraire se modèle sur des formes qui lui préexistent, ces formes constituent une médiation. C'est pourquoi nous accorderons une attention particulière aux formes et aux genres.

En résumé, le discours littéraire allie l'interdiscursivité (discours social), l'intertextualité (discours littéraire) et l'intergénéricité (des genres de discours à visées différentes). Analyser un texte littéraire, par conséquent, revient à répondre, entre autres questions, aussi à celle de l'action langagière engagée par son auteur. Pourquoi cet acte de discours? Quelle est sa raison d'être pragmatique? Comprendre les actes de discours que constituent les romans de notre corpus consistera à interpréter ces textes dans leur globalité c'est-à-dire dans leur nature narrative et linguistique et selon leur aspect pragmatique c'est-à-dire leur contexte de production et de réception.

Notre démarche consistera à définir les grandes formes génériques, les rapports intertextuels avec les discours littéraires et avec les discours sociaux dans lesquels les romans prennent source, pour comprendre la manière dont le discours romanesque retravaille ces autres discours comprendre comment se fait l'articulation des romans et du lieu social, culturel et idéologique c'est-à-dire des contextes. Bref nous envisageons de déterminer les rapports entre les choix esthétiques et les marques du contexte, et de considérer le texte lui-même comme espace de médiation qui permet de remonter jusqu'à l'image des auteures et inscrit celle de leurs destinataires. Puisque par sa visée communicative, le discours littéraire reste tourné vers l'autre, il y a une force d'action qui se manifeste (notamment à travers le paratexte). Elle permet de voir se dessiner une légitimité énonciative dans le champ littéraire institué.

Pour conclure ce bref aperçu, l'interprétation des énoncés est insuffisamment déterminée linguistiquement, elle a besoin d'autres données, en particulier celles du contexte. Le contexte est construit à partir d'informations tirées d'énoncés précédents, l'interdiscours, lieu des connaissances que les interactants ont du monde. La réception, quant à elle, est conditionnée par l'intention du locuteur qui joue un rôle capital, car il ne suffit pas de déterminer la signification des phrases ou de l'enchaînement narratif, il faut encore que le lecteur fixe les contenus implicites, détermine les ambiguïtés de la parole romanesque.

Dans les chapitres qui suivent, nous emprunterons le parcours suivant. En abordant les facteurs qui ont prévalu à la naissance de ces romans de femmes, nous souhaitons découvrir les lieux de formation de cette littérature, de même que les motivations de ses auteurs, et ses effets dans une première partie. Comme le roman reflète d'une certaine manière la société en même temps qu'il contribue à son évolution, pour prendre connaissance des principaux éléments émergents de la société québécoise et mieux nous imprégner de l'esprit dans lequel ces romans ont été conçus nous tenterons, dans une première partie, de retracer les conditions dans lesquelles les femmes, en général, se sont mises en écriture au Québec pour une première prise de contact avec ce contexte donné. Un

premier chapitre retracera l'Histoire des événements fondamentaux qui ont marqué l'imaginaire québécois, et introduira un panorama littéraire, un second chapitre sera consacré à la littérature féminine. Son but est de circonscrire les contours de la production et l'état du champ. Il nous a semblé indispensable pour situer les conditions d'émergence de cette littérature et leur influence sur le corpus établi, il éclaire la position d'héritières des deux auteures concernées par ce travail.

Nous aborderons dans une seconde partie les questions relatives aux formes d'écriture et aux contenus par le biais des catégories de la narration. Le premier chapitre sera consacré aux personnages, le second à la chronographie et à la topographie ainsi qu'au discours social.

Afin de distinguer les statuts génériques des textes et les propriétés esthétiques spécifiques à l'écriture de chacune d'entre elles, la troisième partie mettra face à face les deux auteures. Le premier chapitre sera consacré aux romans de Marie Laberge, le second à ceux de Suzanne Jacob. Ceci nous conduira à l'évaluation de leur positionnement esthétique. Nous tenons à attirer l'attention du lecteur sur un déséquilibre manifesté de cette partie, les romans de Laberge étant très longs, ils ont fourni plus de matière à analyser,

Enfin, nous ferons ressortir, dans une dernière partie, la dimension sémantique portée par les « *discours ambiants* », l'idéologie, les contextes de production. En déterminant les thèmes nous nous assignons pour tâche de circonscrire l'effet-idéologie par une mise en relation des textes du corpus et des mouvements de pensées dominants implicites par les romans, dans un premier chapitre. Ce chapitre veut saisir la tension qui se dessine entre rupture et continuité chez ces écrivaines des années 90, héritières de la pensée féministe caractérisée par une dynamique sociale, intellectuelle et littéraire qui a donné naissance à une littérature de femmes au Québec, ainsi que l'inscription du mouvement de pensée postmoderne dans le corpus, deux mouvements qui tantôt se croisent tantôt se disjoignent. Pour terminer, nous espérons parvenir à d'abord, déceler les effets de lecture et les types de lecteurs visés par ces romancières puis, dégager l'image de soi des auteures qui découle essentiellement des textes étudiés, dans le dernier chapitre de cette quatrième partie.

Il va de soi que pour l'analyse formelle et l'analyse des contenus, nous aurons recours à différentes théories. Fidèle à l'interdisciplinarité prônée en analyse du discours nous ferons appel à des notions de narratologie, de poétique, et bien sûr, de sociocritique.

Pour comprendre les fondements et spécificités de cette littérature nous nous appuierons sur les travaux critiques de Lori Saint Martin, Lise Gauvin, Lucie Joubert et Adriana Opréa, essentiellement.

Notre postulat de départ s'inspire donc de l'affirmation suivante :

«Un discours ne vient pas au monde dans une innocente solitude, mais se construit à travers un déjà-dit par rapport auquel il prend position. Il ne faut donc pas avoir une conception naïvement «réaliste» des conditions de production d'un discours.»¹⁴

Devant une telle importance accordée aux contextes tels que définis par les disciplines que sont l'analyse du discours littéraire et la sociopoétique qui se croisent au détour de leurs principes comme de leurs projets, une familiarisation avec les conditions d'émergence de cette littérature s'impose d'elle-même. Il nous faut désormais chercher à comprendre comment s'est constituée et développée la littérature de laquelle ont émergé les romans de Suzanne Jacob et de Marie Laberge, dans les années 1990 à 2011, dans quel cadre socio-historique s'inscrivent les deux auteures. En somme, il nous faut nous demander, comme le recommande l'analyse du discours, qui parle, à partir de quel lieu, à quel moment? avant de nous intéresser à ce qui se dit (couple femme-enfant, malaise, violence, essentiellement)

Qui parle? « c'est-à-dire qui a le statut social, le droit de proférer ce discours et de le faire accepter en fonction de ce statut ? »¹⁵ La question est donc intégrée dans le cadre de la position des sujets énonçant dans le champ littéraire québécois. D'ores et déjà, nous pouvons affirmer que les deux auteures ont un statut de qualité au sein la littérature québécoise. Ces quelques éléments bibliographiques en attestent.

Qui est Marie Laberge ?

Marie Laberge est née à Québec le 29 novembre 1950. Elle étudie chez les jésuites, pratique la danse en même temps, par la suite, elle entame des études de journalisme à l'université Laval qu'elle abandonne, s'initie au théâtre, entre au conservatoire d'Art dramatique de Québec et obtient un diplôme.

Elle participe à plusieurs pièces théâtrales, pour faire par la suite de la mise en scène et enseigne l'art dramatique, sa première pièce *C'était avant la guerre à l'anse à Gilles* en 1980 lui permet d'obtenir le prix du Gouverneur général dans la catégorie théâtre, pièce qui met en scène la condition féminine dans les années 30, cette pièce théâtrale fut traduite en anglais et obtint le même succès.

Depuis, plusieurs de ses pièces ont été traduites et acclamées dans le monde entier. Tel est le cas de *L'Homme gris* (1984), présentée près de 300 fois à Paris et à Bruxelles, et

14 D. Maingueneau Dominique, *L'analyse du discours. Histoire et pratiques*, Paris, PUF, 2005, p.15

15 D. Maingueneau Dominique., idem p. 40

de *Oublier* (1987), créée à Bruxelles et récipiendaire du prix annuel de la meilleure pièce, décerné par cette ville.

Par la suite Marie Laberge s'oriente vers la production romanesque et publie son premier roman *Juillet* en 1992, *Quelques adieux* qui lui a valu le prix des lectrices de Elle-Québec la même année ainsi que *Le poids des ombres* en 1994.

C'est en 2000 que Marie Laberge publie *Le goût du bonheur : Gabrielle* le premier roman d'une trilogie explore l'évolution de la société québécoise dans les années 30, suivront ensuite les deux autres tomes de la trilogie *Le goût du bonheur : Adélaïde et Florent*. Cette trilogie qui a été vendue à 900.000 exemplaires lui permet d'obtenir le Prix du public du Salon du livre de Montréal en 2001.

Ce parcours riche et diversifié est le signe d'une intense activité littéraire qui a été à l'origine d'une production d'une vingtaine de pièces et de dix romans.

Parmi les œuvres les plus connues : *Annabelle* a obtenu le Prix des Libraires du Québec en 1996 et le Prix Ludger-Duvernay en 1997, *La cérémonie des anges* lui vaut le Prix des Libraires du Québec 1999 et le Prix du public du Salon du livre de Trois-Rivières.

Des nouvelles de Martha est un feuilleton épistolaire dans une édition numérique sur trois années. Il crée un personnage de fiction Martha qui correspond avec ses lecteurs abonnés pour donner de ses nouvelles à raison de 26 lettres par an. En 2011, *Revenir de loin* voit le jour, suivi par le dernier roman en 2013, *Mauvaise foi*, une intrigue dans laquelle Marie Laberge continue à traiter du thème de la violence et de la relation fondamentale mère-enfant puisqu'il s'agit du meurtre d'une femme et de l'accusation portée sur son fils adoptif.

Marie Laberge a été faite Chevalier des Arts et des Lettres, par le ministre de la Culture de France pour son apport à la francophonie (1988); elle a reçu le prix Ludger-Duvernay décerné par la Société Saint-Jean-Baptiste, pour l'ensemble de son œuvre (1997), et a été nommée Grand Québécois en culture (2000). Outre de nombreux prix décernés par les différents Salons du livre et prix des lecteurs, Marie Laberge a été nommée Chevalier de l'Ordre de la Pléiade par l'assemblée de la francophonie (2002), Chevalier de l'Ordre national du Québec (2004) et Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français en 2004. Enfin, en 2014, elle est pour la quatrième fois présidente d'honneur du salon du livre du Québec (SILQ), dont les journaux la proclament reine. Elle fait partie d'un organisme « Lire et faire lire » qui envoie des bénévoles dans les écoles pour développer la lecture. Toutefois, elle crée l'événement, et provoque en 2013 indignation et colère chez les libraires et les bibliothécaires en vendant elle-même ses livres numériques. On parle alors de « désintermédiation », suppression des intermédiaires entre auteurs et lecteurs.

Marie Laberge occupe donc une place d'importance au sein des institutions littéraires.

Qui est Suzanne Jacob ?

Suzanne Jacob, née le 26 Février 1943 à Amos en Abitibi, elle a suivi des études primaires et secondaires à l'école Sainte-Thérèse d'Amos. Elle a vécu dans un milieu où la littérature est fortement présente, des grands-parents aux sœurs et camarades de classe, tous pratiquent la lecture. Elle continue ses études au collège Notre-Dame de l'Assomption de Nicolet où elle sera interne pendant six ans « *Le collège était dirigé par une femme intelligente qui désirait nous former non pas à l'obéissance mais au discernement.* » En même temps, elle s'initie au théâtre et à la musique apprend le violon, et plus tard le piano, poursuit ses études en Lettres et Histoire de l'Art à l'université de Montréal et obtient un certificat d'enseignement en français.

En 1978, elle crée avec Paul Pare la maison d'édition le Biocreux. A partir de là, elle multiplie ses activités littéraires et artistiques. Notamment, elle écrit des chansons à textes.

Artiste pluridisciplinaire, Suzanne Jacob fait son entrée dans le monde de la littérature avec son premier roman *Flore Cocon* en 1978, roman qui marque les lecteurs par une écriture moderne et choquante à travers un de ses personnages féminins révoltés en quête de liberté.

Les romans majeurs de Suzanne Jacob sont les suivants : *Laura Laur* paru en 1983, récipiendaire des prix Paris-Québec et prix littéraire du Gouverneur Général en 1984, *La Passion selon Galatée* (1986), *Maude* (1988), *L'obéissance* (1991), *Fugueuses* (2005) *Rouge, mère et fils* (2001), *L'hiver, le problème*.

L'auteure a aussi publié une cinquantaine de textes parmi lesquels figurent des recueils de poèmes et commentaires dans des revues, journaux et magazines. Durant l'année 1992-1993, l'université de Montréal l'a accueillie comme écrivaine en résidence. Enfin, elle est régulièrement invitée à donner des conférences partout au Québec, en France et aux États-Unis. Suzanne Jacob est membre de l'Académie des Lettres du Québec. Sa carrière de romancière et de poétesse a été couronnée par de nombreux prix : en 1979 Prix du Gouverneur Général, pour *La survie*, en 1996 prix littéraire Radio-Canada, 1997 prix de la Revue des Études Françaises, en 1998 prix du Gouverneur Général de la poésie de langue française pour *La part du feu* précédé de *Le Deuil de la rancune*. En 2008, elle reçoit le prix Anasthase-David pour l'ensemble de son œuvre. Les prix décernés attestent de sa position dominante dans le champ littéraire québécois.

Ces deux écrivaines ont donc été largement reconnues et récompensées au Québec, elles occupent des places remarquables dans le champ littéraire québécois.

Il nous reste à mieux comprendre à partir de quel lieu et à quel moment elles énoncent. Ce que nous allons tenter de déterminer dans la partie suivante.

PREMIÈRE PARTIE

MÉMOIRE PARTAGÉE

« Lier une œuvre à ce qui l'a rendue possible, penser son apparition en un temps et un lieu déterminés est une tâche aussi vieille que la littérature. »

D. Maingueneau

INTRODUCTION

L'analyse du discours comme la sociopoétique tenant compte des conditions d'émergence de tout discours ainsi que nous l'avons développé dans l'introduction, dans cette première partie, nous envisageons l'évolution du Québec à partir des événements ayant marqué époques, mentalités et imaginaire, tant du point de vue socio-historique que du point de vue littéraire. Pour ce faire, il nous faut cerner les courants majeurs de cette littérature dans leur rapport au social et à l'Histoire dans un premier temps, et en arriver à l'émergence d'une littérature féminine, dans un second temps. Cette étape nous permettra de comprendre le lieu d'où les deux écrivaines énoncent.

En regard des spécificités de l'histoire de la littérature québécoise, et des principes théoriques qui prennent en charge le contexte, une mise en contexte préalable à l'étude des textes du corpus s'impose en effet. Ceci, d'une part, pour nous familiariser avec les principaux mouvements de cette littérature méconnue de nous, d'autre part et surtout, parce que sans une approche des principales étapes de l'Histoire du Québec et des principaux mouvements de l'histoire littéraire, nous ne pouvons cerner les motivations des thématiques évoquées dans les romans et saisir leur impact, ayant bien compris l'idée énoncée par Pierre Ouellet «*La littérature ici (au Québec) n'a pas d'existence individuelle, mais grégaire: elle est un Destin collectif. A ce titre elle est toujours, déjà, une Histoire.*»¹⁶ Puisque la littérature québécoise en général, et la littérature féminine québécoise en particulier, sont parties prenantes des mouvements politiques de transformation de la société ainsi que nous allons le constater, nous devons envisager de parcourir le contexte d'émergence et nous en imprégner pour pouvoir apprécier «*la rumeur*» de ce qui s'écrit dans ses romans, selon le mot de Claude Duchet. Au risque de nous répéter, la littérature féminine au Québec ayant une trajectoire particulièrement liée à l'Histoire et la société, il convient de la retracer pour replacer le corpus dans les perspectives idéologiques qui la traversent et expliquer comment se justifie la prépondérance de certains thèmes comme celui de la relation mère-enfant. Il s'agira pour nous, donc, dans cette première partie de procéder essentiellement à une mise en contexte visant à tracer les contours d'un paysage littéraire en définissant les grandes forces en présence et à l'origine de cette littérature.

16 Denis Saint-Jacques, Les pratiques littéraires des acteurs sociaux in Cl. Duchet et S. Vachon, *La recherche littéraire. Objet et méthodes*, Québec, XYZ éditeur 1998, p. 88

CHAPITRE 1

Histoire du Québec et histoire littéraire

Données historiques et contextes collectifs: histoire, politique, langues et littérature

« Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier vu que le roman est la vie privée des nations. »

Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*.

Introduction

Circonscrire un objet d'études quel qu'il soit ne peut être réalisé sans l'examen du contexte d'émergence de sa production. Si l'analyse du discours interroge essentiellement les conditions de l'énonciation de cet objet, la sociocritique sur laquelle se fonde Viala, elle, porte le regard et l'attention sur les discours qui ont présidé à sa constitution selon le principe que ces discours et leurs portées idéologiques le traversent.

« Une littérature a donc partie liée- aussi ténus, indirects et confusément tissés que soient ces liens- avec la vie d'un peuple, autant pour ce qu'elle reçoit que pour ce qu'elle apporte en retour, dans la constitution d'une identité commune. C'est évident au Québec, où l'activité culturelle s'accompagne souvent de revendications politiques.» selon Alain Vaillant¹⁷

Ceci est d'autant plus vrai pour la littérature féminine au Québec qu'elle a été partie prenante de la Révolution tranquille, mouvement politique de transformation de la société québécoise au sein duquel cette littérature gagne pleinement sa place en accompagnant les bouleversements vécus par cette province du Canada. Aussi nous a-t-il paru nécessaire de brosser un tableau de l'histoire et des idées de la société au Québec pour mieux comprendre les conditions tant de l'émergence que du développement de cette littérature (car née bien longtemps avant, c'est à partir de la Révolution tranquille qu'elle connaît un foisonnement sans précédent) et tenter de répondre à la question qui suit « qui parle ? », à savoir, de quel lieu et à partir de quel espace discursif?

1. Histoire faite de «clivages» et de« fractures»

La littérature québécoise semble être dominée par les données de l'Histoire, chargée du reflet de la réalité. Dans cet ordre d'idées Anne Jézéquel, dans son ouvrage sur Louise Dupré, annonce: «*Qui dit Québec, dit clivages, fractures.*»¹⁸ Pourquoi clivages et fractures? Ils sont essentiellement le résultat d'une histoire événementielle particulièrement mouvementée depuis la découverte du continent par Jacques Cartier il y a plus de quatre cent cinquante années, et sa colonisation par la France, puis par l'Angleterre. Aussi pour déterminer la nature de ces clivages nous nous sommes contraintes à faire ce détour par l'Histoire séculaire du Québec et son évolution.

En 1534, Jacques Cartier débarque à Gaspé, prend possession du territoire pour le compte de François 1^{er}, deux autochtones lui indiquent la direction de « kanata » autrement dit « le village » dans la langue des Hurons et des Iroquois. Il baptisera le Québec et tout le

17 Vaillant Alain, in Duchet Claude et Vachon Stéphane, *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, XYZ, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, 1998, p.99.

18 Jézéquel Anne-Marie, Louise Dupré: *Le Québec au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2008 p. 25

territoire découvert, Canada. Mais, les Anglais prennent à leur tour possession de Terre-Neuve, chacune des deux nations convoitant les richesses du Canada pénètre de plus en plus profondément dans la région. Commence alors une série de guerres entre la France et l'Angleterre alors que les autochtones tentent, de leur côté, de défendre leur territoire et de lutter contre les envahisseurs.

Finalement, des colons français venus de la Nouvelle France (Québec, fondé en 1608) créent la ville de Montréal en 1642. Ce qui ne mettra pas un terme aux hostilités : une guerre de sept ans opposera Anglais et Français. En 1755 les Acadiens, population francophone, sont déportés. En réaction, l'église déclare « la guerre des Berceaux », qui consiste à encourager les naissances pour dépasser en nombre les anglophones. Certaines femmes pouvaient alors mettre au monde jusqu'à vingt enfants, la moyenne étant de quatorze. Mais la France perd le Canada par le traité de Paris en 1763. Lorsque Québec passe aux Anglais et puis à son tour, Montréal, certains droits sont alors accordés aux Français résidant au Québec, qui restent malgré tout en situation d'infériorité par rapport aux vainqueurs.

En 1774, le parlement britannique rétablit les lois civiles françaises et permet aux colons francophones d'acheter des terres et de pratiquer le français. Puis le Canada est divisé en deux régions : le Haut Canada anglophone et le Bas Canada francophone, avec chacun son Assemblée, mais le droit de veto du Gouvernement Britannique est conservé.

En 1837-1838, a lieu l'insurrection des « Patriotes » au Canada avec à leur tête Louis Joseph Papineau. Ce personnage est entré dans l'Histoire pour avoir tenté d'obtenir l'indépendance du Bas Canada à deux reprises en 1834 et 1838, mais sans succès. Et en 1840 l'union des deux Canada rend effective la minoration des Canadiens-français. Lord Durham est nommé gouverneur. Chargé d'apaiser les tensions, le rapport qu'il rédige désigne les colons français comme responsables de la rébellion. Pour lutter contre les tentatives d'indépendance, il propose alors d'unir les deux régions et impose l'anglais comme seule langue officielle. Son fameux rapport décrétant à propos des Canadiens-français qu'il s'agit d'« *un peuple sans histoire et sans littérature* » provoque colère et consternation chez ceux-ci. François-Xavier Garneau, poète romantique, en réaction à ce rapport, se fait historien pour tenter de réhabiliter son peuple. Il publie une *Histoire du Canada*. Cet ouvrage veut affirmer l'existence d'une nation contre l'assimilation entreprise par Lord Durham.

Enfin, le Canada sort de la tutelle britannique en 1931, mais les revendications francophones sont maintenues car Le Québec reste une province et non un territoire souverain. Il multiplie alors les référendums sur l'indépendance sans parvenir à l'atteindre.

A la mort de Duplessis en 1961, l'état s'occupe de plus en plus de la vie des Québécois par la gestion de l'école, de la santé, de l'aide aux chômeurs, et des allocations familiales contrairement à l'ère Duplessis, période dite de « la grande noirceur » qui laissait le développement du Québec aux soins des capitaux étrangers. L'ère de la « Révolution

tranquille » commence marquée par un programme de réformes non violentes. Le *Canadien français* change d'appellation, il devient *Québécois*, signe de sa volonté de libération de toute dépendance extérieure, de l'affirmation de soi et du rejet du mépris qu'il ressent à l'instar des peuples colonisés. Pour illustrer ce mépris, nous rappelons les affirmations de Lord Durham dans son célèbre rapport concernant les Canadiens-Français:

«On ne peut guère concevoir de nationalité plus dépourvue de tout ce qui peut vivifier et élever un peuple que celle des descendants des Français dans le Bas-Canada, du fait qu'ils ont conservé leur langue et leurs coutumes particulières. C'est un peuple sans histoire et sans littérature.»¹⁹

Durant la période de décolonisation des pays de l'Afrique, les indépendantistes sont influencés par les écrits de F. Fanon, d'A. Césaire ou encore de L. S. Senghor.

C'est en 1967 que le général De Gaulle, en voyage officiel lance « Vive le Québec libre » en reconnaissance de la province comme entité linguistique et sociologique distincte. En 1976, la victoire électorale du Parti Québécois (indépendantiste), lui permet de faire voter la fameuse loi 101 en 1977. En 1981, ce même parti obtient encore une majorité plus grande. Cependant, la loi de 1982 établit une constitution à la suite d'une entente entre les représentants des différentes provinces, à l'exclusion du premier ministre du Québec, R. Levesque, absent. C'est ce que l'on a appelé « la nuit des longs couteaux », le Québec a tenté d'y opposer un veto, mais la cour suprême du Canada a rejeté ce droit de veto. Le Québec n'a toujours pas signé cette constitution.

2. Conflits linguistiques: Français/anglais/joual et littérature

-La guerre des langues et des lois : français/anglais

Historiquement, après la conquête du continent par les européens, le Québec connaît donc deux grandes communautés linguistiques, les anglophones et les francophones qui se trouvent en situation de concurrence, à ces deux langues vient se surajouter une autre expression linguistique, le joual.

Dans les années soixante, durant la période de la « la Révolution tranquille », la société québécoise s'ouvre sur le monde et les nombreux changements touchent également le domaine linguistique. Anglophones et francophones s'opposent. Les francophones plus importants en nombre, du fait de la forte natalité dans les années qui ont suivi la colonisation de peuplement se trouvent pourtant en minorité sur le plan socio-économique par rapport aux anglophones. De plus, par suite de la dénatalité et de l'obligation faite aux nouveaux immigrants de diverses nationalités (Italiens, Indous...) d'adopter l'anglais, les

19 B. M. Vignault, Idéologie, plurigénéricité et figure du destinataire dans *Fleurs champêtres* de Françoise (Robertine Barry), mémoire pour l'obtention de grade de maître es art, Faculté des Lettres, Université Laval, 1999.

francophones se trouvent marginalisés; de violents affrontements ont lieu. Ce qui entraîne l'adoption de diverses lois qui tendent à protéger la langue française. La loi 63, du 20 Novembre 69, accorde le libre choix de la langue d'enseignement aux immigrants et oblige les écoles anglophones à dispenser un enseignement en langue française. Cette loi sera abrogée. La loi 22 adoptée en Juillet 74 constitue la langue française seule langue officielle du Québec. Elle sera, elle aussi, abrogée. De toute façon, elle n'a pas stoppé la domination socio-économique des anglophones.

La Charte de la langue française 101 (1977), fait du français la langue du travail et du commerce et met fin à l'assimilation des francophones et à l'obligation des minorités linguistiques d'adopter l'anglais.

« La loi 101 précise dans son préambule que « la langue française permet au peuple québécois d'exprimer son identité »²⁰

Cette loi, selon Lise Gauvin, était efficace rendant le français nécessaire.

« Tout en favorisant la francisation, elle laisse une large part à l'Anglais. Or depuis 1977 plusieurs de ses articles ont été jugés inconstitutionnels par des tribunaux et la cour suprême du Canada. »²¹

Enfin cette charte sera remplacée par la Charte canadienne des droits et libertés rétablissant le bilinguisme de la société québécoise et visant à éviter que le Québec ne se coupe du reste.

Les francophones, mécontents de cette nouvelle charte (loi 178), vont s'engager dans une nouvelle période de tension avec les anglophones. Lise Gauvin rapporte que des québécois se font dire en anglais « We are not in France », et que le bilinguisme donne un sens anglais à des mots à consonance française. Aussi les écrivains francophones qui sont à la pointe de la lutte pour promouvoir le français comme langue nationale, se font un devoir d'écrire dans la langue minorée. Antonine Maillet, écrivaine, explique à ce propos :

« à l'époque (c'est-à-dire dans les années trente, quarante, cinquante) cela voulait dire être en constante lutte. Il fallait continuellement défendre quelque chose une appartenance, quand même minoritaire, une langue... c'est pourquoi l'anglais devenait symbole- dans sa prononciation, dans ses mots- de l'adversaire. L'anglais devenait symbole de pouvoir à conquérir, ou plutôt à dominer jusqu'à un certain point pour l'empêcher de nous écraser. »²²

20 Cité par Véronique Bonnet in Itinéraires et contact de cultures, N°30, p.10

21 *L'écrivain et la langue*, revue Europe, Littérature nouvelle du Québec, N° 731, Paris, Mars 1990. p.4.

22 *L'écrivain et la langue* in revue Europe, Littérature nouvelle du Québec, N°731, Paris, 1990, p99.

Pour le poète Gaston Miron, le rapport au français passe par des institutions, la première institution est la famille, la seconde est le milieu social, la rue, là où l'on découvre qu'il y a aussi l'anglais, la troisième c'est l'église, ensuite c'est l'école. Exprimant une opinion largement partagée par ses compatriotes, il estime que le français est une langue dominée.

«Une langue qui est empêchée de s'épanouir, c'est une langue continuellement dominée par une autre, donc qui est passive: les choses sont pensées en anglais ensuite traduites.»²³

-Français/joual

Le joual est un parler populaire (joual est le mot « cheval » prononcé ainsi par les franco-canadiens). Ce parler fut stigmatisé à partir des années soixante à soixante dix, en rapport à la langue-norme utilisée par les classes instruites de Paris qui se voulaient dominantes. Le joual est un mélange de français et d'anglais qui présente des différences morphologiques, syntaxiques et phonétiques par rapport à cette norme. Ce parler est évoqué par le Frère Jean-Paul Desbiens qui dénonçait alors le système éducatif :

«Nos élèves parlent joual parce qu'ils pensent joual, et ils pensent joual parce qu'ils vivent joual, comme tout le monde par ici... C'est au niveau de la civilisation qu'il faut agir.»²⁴

Un sentiment d'infériorité à l'égard de ce français de France se forme. Il fait naître une polémique dont l'aboutissement sera l'adoption du joual par certains écrivains. En effet, en réaction à cette stigmatisation de leur français, tout un courant littéraire autour de l'école de *Parti pris* adopte le joual selon l'idée que le français de France coupe les écrivains de leur milieu social et qu'ils ne parlent plus le même langage que le peuple. En 1964 paraît *Le Cassé* de Jacques Renaud, *La ville inhumaine* de Laurent Girouard, *le Cabochon* d'André Major, œuvres écrites en joual. Le joual survit à la revue *Parti pris*. Il est utilisé au théâtre par des auteurs tels que Jacques Godbout et Marie-Claire Blais. C'est ainsi que Michel Tremblay écrit une pièce de théâtre en joual intitulée *Les Belles-sœurs* en 1968, jouée avec succès en France.

Mais un poète tel que Gaston Miron affirme :

«Il y a joual et joual. Si par joual on entend la langue populaire, c'est de la langue française. Si par joual on entend un mélange d'anglais et de français (le franglais, ce n'est pas ça), c'est une aliénation linguistique. Donc si par joual on entend un mélange de langues et d'aliénation, je suis contre. Je ne suis jamais tombé là-dedans.»²⁵

23 *L'écrivain et la langue*, op.cit. p. 57

24 In *Les insolences du frère Untel*, Montréal, 1960, p.28 cité par A. Viatte, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, F. Nathan, 1980, p. 158.

25 *L'écrivain et la langue* op. cit. p 59.

Pour lui, le français québécois est une variété de français, c'est une variante au même titre que le français de l'île de France. En effet, certains critiques le qualifient de «joual de Troie» utilisé pour déstabiliser le français au profit de l'anglais. Présenté parfois comme langue nationale, il est souvent pris dans un jeu de provocation par une orthographe phonétique et un excès de jurons.

L'appartenance du Québec à un ensemble européen et un ensemble américain exacerbe donc les sujets de dissensions. Si aujourd'hui la polémique semble être apaisée, le statut linguistique de la littérature québécoise est redevenu problématique depuis quelques années avec l'apparition d'une littérature qui s'écrit en italien ou en espagnol en plus de l'intégration de la littérature anglophone. Lise Gauvin, écrivaine québécoise, présente ainsi la problématique:

«Littérature d'Amérique, la littérature québécoise est, depuis ses débuts marquée par le double enjeu que constitue son développement en français. Enjeu politique d'abord: si tout écrivain a jusqu'à un certain point mandat à la fois de défendre et de transformer la langue, l'écrivain québécois se trouve dans la situation inconfortable d'avoir à recommencer constamment un combat pour que le français demeure chez lui la langue de l'État, de la culture et de la communication. Enjeu esthétique également...»²⁶

Depuis ses débuts la littérature québécoise est ainsi marquée par le problème linguistique. Comme tout Québécois, et même davantage, l'écrivain québécois doit donc combattre pour que le français en Amérique soit langue de culture et de communication. Ce problème traverse avec continuité l'histoire et la littérature du Québec.

De fait, dès l'émergence de la littérature au Canada, l'interrogation sur la langue d'écriture est posée. Pour qui écrit-on? Comment écrit-on? Certains veulent conquérir la reconnaissance de la littérature française, les autres veulent au contraire «faire canadien» par un usage des vocables locaux. On a l'impression que les Québécois à un moment donné de leur histoire sont obligés de se battre sur plusieurs fronts: ils doivent défendre l'usage du français contre celui de l'anglais et défendre leur français contre le français de France. En 1960, des écrivains dénoncent la situation d'infériorité des Canadiens-français et proposent la nouvelle dénomination de *littérature québécoise*, en remplacement de la *littérature canadienne-française*, dans la revue «*Parti-pris*». C'est alors que certains écrivains s'engagent dans le joual, langue comportant de nombreux anglicismes, pour dépasser la question du canadien et du français de France. En conséquence Lise Gauvin parle d'une

26 *L'écrivain et la langue* revue Europe p. 5

«surconscience linguistique» de ces écrivains, «*preuve d'une parole en liberté qui emprunte au moins autant aux traditions américaines et anglaises qu'à celles du roman français.*»²⁷

De fait la production romanesque récente tire profit de ce problème linguistique et emprunte aussi bien à la tradition américaine et anglaise qu'à celle du roman français, ménageant ainsi à travers les codes et les langues des effets esthétiques «*dans un français pluriel qui ne demande qu'à trouver une écoute tout aussi large et plurielle.*»²⁸ selon Lise Gauvin.

3. Problème identitaire

La coprésence de ces différentes langues, de ce parler illustre la diversité identitaire. Cette diversité identitaire a été représentée par le cinéaste Pierre Falardeau dans son film *Elvis Gratton* qui met en exergue les difficultés de ce peuple à se définir. Dans ce film, le personnage principal, Bob Gratton remporte un concours d'imitation de la vedette de rock Elvis Presley, et gagne un voyage à l'île de Santa Banana. Lors de son retour, un passager lui demande d'où il est. Bob lui répond :

«*Moi, je suis un Canadien Québécois*». Puis il précise : «*un Français Canadien-français*». Il rajoute pour mieux se faire comprendre : «*un Américain du Nord, Français. Un francophone Québécois Canadien... On est des Canadiens Américains francophones d'Amérique du Nord.*»

Cette difficulté du personnage à exprimer son identité reflète le sentiment d'une appartenance multiple dont sont restés conscients beaucoup de francophones du Québec.²⁹

4. Contexte institutionnel

-La diffusion

Sans imprimerie, sans édition et sans revues, la littérature ne pouvait se développer, cependant la constitution des Lettres s'est effectuée loin des institutions, mais à la faveur des événements et à partir d'actions individuelles.

De nombreuses revues de diverses obédiences (gauche, droite et extrême centre) se partagent un espace éditorial opposant le terroir à l'exotisme des années trente. Des intellectuels (peintres, romanciers...) y développent leurs idées sans qu'il y ait une véritable homogénéité.

27 Op. cit. p.11

28 Ibidem

29 Le film est commenté par Jacques Leclerc, *Histoire du français au Québec*, [Http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/hist_fr_nqc.htm](http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/hist_fr_nqc.htm) visité le 17 :3/2012.

Les romanciers se réclament en général de Balzac, Mauriac, du nouveau roman, de l'existentialisme. Ces revues ont pour nom : *La Relève*, *Liberté*, *Cité Libre*, *Nouvelle barre du jour*. Ces revues, nées de la guerre accordent de l'importance à la critique comme à la création mais sans négliger le politique, le social et le culturel. Ainsi *Cité libre* est anti-duplessiste, *Parti-pris* est pour le laïcisme et le socialisme. Toutes deux sont des revues de propagande et de « réflexion politique ». Elles donnent naissance à des groupes de pression.

Au début des années soixante, le Québec voit la modernisation des structures sociales et le développement d'une culture de masse qui se fait par le biais des médias populaires. Des quotidiens proposent régulièrement des listes de best-sellers parmi lesquels quelques titres parus chez des éditeurs québécois, il s'agit de romans de grande consommation, des séries populaires et qui s'inspirent des événements préoccupant l'opinion publique.

-Littérature francophone et littérature française

Ancienne colonie française, puis britannique, le Québec est la seule province en Amérique du Nord qui soit majoritairement francophone. En France, l'idée que l'état est l'émanation de la volonté des citoyens et se rattache à une centralisation politique et culturelle détermine un modèle qui entend intégrer tout autre élément venu d'ailleurs en lui imposant sa grandeur culturelle et civilisationnelle dans un souci d'uniformisation. La littérature nationale tend à être le centre de toute littérature de langue française. Après la seconde guerre mondiale, l'idée de l'état-nation subit des dégradations dans cette volonté d'unification politique et culturelle. En effet, la décolonisation, l'ouverture et les regroupements des pays en blocs apportent des changements qui progressivement atteignent le domaine de la littérature. La littérature française qui se voulait dominante, parce qu'elle formait une conscience nationale, s'est trouvée confrontée à d'autres littératures produites dans la langue française :

- celle des pays anciennement colonisés en Afrique, au Moyen-Orient ou au Canada,
- celle des territoires d'outre-mer,
- celle des pays limitrophes comme la Belgique ou la Suisse.

Si l'on a distingué une littérature francophone basée sur « le critère linguistique et un critère territorial », d'une littérature française qui ne prend en compte que le critère territorial, des voix s'élèvent contre cette bipolarisation à l'heure de la mondialisation culturelle. Ursula Mathis-Moser donne l'exemple de Rosine Debbart qui pense que, comme la langue française, la littérature française devrait s'étendre aux littératures considérées jusqu'ici comme «*périphériques*», «*marginales*», ou «*invitées*». Comme elle signale des

positions inverses qui recommandent « l'élargissement de « la notion de francophonie » en incluant cette fois-ci « la littérature produite par les écrivains d'origine française »³⁰

Après avoir lutté pour imposer chez soi le français face à l'anglais, il faut encore lutter pour s'imposer hors de chez soi. En 1961, lors d'un congrès d'écrivains canadiens-français une résolution est adoptée, elle réclame que le français soit la seule langue officielle au Québec, et en 1987 Gaston Miron, écrivain québécois déclare : « la langue, ici, n'a jamais été un donné, c'est-à-dire une institution à partir de laquelle on commence, mais elle est une institution à laquelle il faut arriver. C'est tuant. »³¹

Les Québécois souffrent d'une vision européenne de leur littérature, qui trop souvent encore ne peut s'empêcher de la lire en référence à la littérature française. Si aujourd'hui, on parle d'une littérature-monde qui engloberait toutes les littératures de langue française, toujours est-il que les conditions d'émergence de cette littérature produite au Québec ont connu une forme de marginalisation la plaçant dans une vision qui la subordonnait à la littérature française :

« Quand les Européens nous découvrent, qui ou que découvrent-ils ? Découvrent-ils des Américains francophones, des Américains blancs, des Français canadiens ? Reconnaisent-ils des cousins, des frères, des fils, ou au contraire, des individus incompréhensibles, bizarres, arriérés, fascinants ?

Quand les Européens nous découvrent, ils devraient découvrir une terre étrangère, une littérature nouvelle. Or, dans la plupart des cas, ils ne redécouvrent que d'autres Mauriac, Camus, Robbe-Grillet, le Clézio, Michel Tournier ou Emile Ajar.

Quand les Européens nous découvrent, tout pourrait arriver, mais la plupart du temps rien n'arrive... »³²

Cette indifférence dénoncée et ce sentiment de « marginalisation » restent propices à la mise en place d'une « paratopie » énonciative qui se manifeste par une écriture

30 Citée par Mathis-Moser Ursula. dans son article « *Littérature nationale versus littérature migrante. Ecrivains de langue française de l'entre-deux.* » in *Identité et métamorphose dans l'écriture contemporaine.* Fridun Rinner (sous la direction de...), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 114.

31 Gauvin Lise, revue Europe, op.cit. p.5.

32 Mailhot Laurent in *Lectures européennes de la littérature québécoise.* Actes du colloque international de Montréal (1981), Ottawa, Leméac, p. 259-273 cité par Madeleine Frédéric, *Polyptyque québécois. Découvrir le roman contemporain (1945-2001).* P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2005 p. 9

de l'entre-deux, perceptible dans de nombreux romans dont celui de Marie Laberge, *Revenir de loin*, écrit précisément en français et en joual.

La paratopie est définie comme « un processus créateur qui s'élabore à travers une activité de création et d'énonciation... Créer c'est à la fois produire une œuvre et construire par là-même les conditions d'exercice qui permettent de la produire. ...Toute paratopie est ainsi bornée par un horizon socio-historique, l'écrivain élaborant une manière propre de se rapporter aux conditions d'exercice de la littérature de son époque.»³³

Aussi la conjonction de tous ces éléments : historiques, politiques, institutionnels, linguistiques, culturels pousse les écrivains québécois à organiser leur propre champ littéraire et son contexte d'énonciation. Jean Marc Moura signale que le Québec affirme sa propre scène d'énonciation littéraire contre une scène anglophone au XXème siècle. Il ajoute : « *ce contexte d'énonciation est marqué par des usages linguistiques spécifiques que l'œuvre manifeste.* »³⁴

De ce fait, à l'intérieur de ce champ, les romans de langue française exhibent différents niveaux linguistiques (l'exemple en est donné dans *L'obéissance* qui comporte des québécismes, mais aussi dans la trilogie de Laberge qui fournit un glossaire pour traduire les nombreux québécismes utilisés) ce qui est parfois explicité comme l'effet d'une insécurité linguistique, mais qui peut être un phénomène plus complexe.

5. Mouvements littéraires. Intrication du politique, du social et du littéraire

Longtemps considérée comme littérature canadienne-française et donc une littérature de périphérie, c'est avec la révolution tranquille dans les années soixante que cette littérature fut désignée sous le nom de littérature québécoise prônant son autonomie, sa spécificité afin de construire et affirmer son identité.

Nous allons aborder dans cette partie de notre recherche l'évolution de cette littérature depuis l'époque coloniale jusqu'à la période postmoderne.

La Nouvelle France ayant vu le jour lors de l'installation des premières colonies française en 1534 en terre canadienne, les premiers textes de cette époque sont représentés par les récits de voyage réalisés par des explorateurs décrivant la vie indigène, les aventures vécues par les voyageurs tels que Samuel de Champelain, Jaques Cartier. L'époque de la colonisation est décrite également par des récits religieux transmis par des missionnaires de l'église rapportant la vie autochtone, la transcription de la littérature orale fait également

33 Maingueneau Dominique, *Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire*. Contextes. revues.org/ 93 mis en ligne 15 sept 2006 consulté le 3 décembre 2014.

34 Frontières de la francophonie. Francophonie sans frontières. Une représentation anglo-saxonne de la francophonie : la théorie postcoloniale. Revue Itinéraires et contacts de cultures N° 36, P.115.

partie des textes de l'époque, ainsi que des chroniques et témoignages réalisés par des femmes à savoir Marie de l'Incarnation et Elisabeth Béghon.

A la suite de la création du parti Patriote en 1810 en réponse à l'union du Canada, union qui menaçait les canadiens français et qui avait pour objectif de les minorer, la littérature patriotique a vu le jour et s'est épanouie, l'effervescence est provoquée par le rapport DURHAM (enquêteur royal en 1839) dans lequel les français-canadiens sont décrits comme une communauté dépourvue d'histoire, de culture et de littérature qui juge inutile de leur accorder un état séparé des anglophones auxquels il propose de les assimiler. En réaction, François-Xavier Garneau, poète romantique veut prouver le contraire dans une *Histoire du Canada*. Ce sera le point de départ de l'essor de cette littérature nationale dont l'enjeu est d'affirmer, de protéger la nation. A ce moment la littérature est une « *littérature de besoin* » plutôt qu'une « *littérature de plaisir* ». ³⁵ A partir de là, on dénombre différents mouvements littéraires dont la littérature patriotique, la littérature du terroir, celle de la grande noirceur, celle de la révolution tranquille et celle dite postmoderne. C'est en 1884 que paraît le premier roman écrit par une femme. Il s'agit d'*Angeline de Montbrun* de Laure Conan.

La littérature patriotique a été prise en charge dans un premier temps par l'école patriotique du Québec les écrits (chansons, poèmes, articles) étaient publiés dans des journaux tels que « LE CANADIEN ». Par la suite en 1895 cette littérature prend une autre orientation avec l'école littéraire de Montréal en s'inspirant du symbolisme français. Cette littérature narre les exploits des patriotes ainsi que leur engagement pour faire valoir leur culture francophone. Elle est remplacée par la littérature du terroir, en 1908 qui prône les valeurs sûres de la vie rurale. L'abbé Casgrain, représentant de l'Église, met en garde contre les dangers de l'urbanisation et de l'industrialisation, fuyant l'intégration imposée par les anglophones. Maria Chapdelaine de Louis Hémon représente cette littérature de l'idéologie conservatrice.

Ces deux mouvements littéraires (patriotique et du terroir) louent les valeurs de l'identité et la culture francophone au Québec.

Avec la crise économique de 1930 et la prise de pouvoir par Maurice Duplessis, la littérature de la grande noirceur prend son essor dans une période où la censure, l'anti-syndicalisme et l'autoritarisme sont pratiqués. Ce comportement conservateur indigné les intellectuels de cette époque. En 1948, *Refus global*, manifeste de Paul-Émile Borduas propose de « *rompre définitivement avec les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire.* » ³⁶. Il se révolte contre le rationnel et fait appel à l'amour et à la magie. Ses

35 Vachon Stéphane, Problématique d'une nouvelle forme: l'essai-pamphlet au Québec in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris-Québec, Vol.6, Paris, L'Harmattan, p. 49

36 Viatte Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones*, op. cit. p. 128

idées, mal reçues, concernant un milieu artistique restreint, prépareront toutefois la révolution culturelle des années 1960. Parmi les poètes de la grande noirceur on compte les poètes surréalistes qui ont peu de succès auprès des lecteurs, des figures emblématiques, Claude Gauvreau et Paul- Marie Lapointe.

L'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau, poète cité par Marie Laberge dans *Revenir de loin*, marquera l'histoire littéraire québécoise. Elle exprime une angoisse qui traduit le tragique de la condition humaine. Ses vers reflètent sa grande culture. Il représente les poètes de la solitude qui lui succéderont.

Après la seconde guerre mondiale le Québec se modernise, l'industrie bat son plein, les villes se développent, la littérature de l'époque dénonce l'emprise de l'Église dans tous les domaines, politique, économique ainsi que sur le secteur de l'éducation. L'écriture se fait pessimiste, elle met le doigt sur les échecs de la politique conservatrice, deux genres de romans s'organisent :

-le roman urbain : Ce genre est inspiré de la vie ouvrière, les thèmes abordés sont l'exploitation des travailleurs, les clivages sociaux et les difficultés de la vie urbaine. Gabrielle Roy, que nous présentons plus loin, s'inscrit dans ce genre.

- le roman psychologique : Il est beaucoup plus intimiste, le personnage est au centre du roman, sa conscience est analysée, ses émotions sont décrites. Les thèmes abordés sont la solitude, l'identité, le mal de vivre. *Angéline de Montbrun* étant considéré comme le premier roman psychologique paru au Québec. Parmi les auteurs de cette littérature nous pouvons aussi citer Claire Martin.

Autour des années quarante, un renversement historique en littérature s'effectue : la tradition française est délaissée pour la tradition anglo-saxonne. Virginia Woolf a plus d'influence que Balzac. L'écriture devient le centre d'intérêt de la production romanesque.

Dans les années soixante, le Québec vit une grande effervescence qui amorce une ouverture sur le monde appelée la révolution tranquille marquant l'entrée du Québec dans la modernité, après « les années noires » vécues sous le règne de Duplessis. On assiste à des transformations sociales accompagnées d'une mutation culturelle. Les intellectuels relayés bientôt par la radio et la télévision changent la manière de penser du Québec. Le monde rural s'urbanise, au lieu de glorifier le passé, on regarde vers l'avenir, au lieu de se tourner vers la France, on affirme une indépendance américaine. Le Québec ne veut plus être une province et rejette les termes « canadien » et « canadien-français ». Cette époque a pour spécificité un esprit réformiste et nationaliste dans les domaines aussi bien social, politique qu'institutionnel, notamment.

La création d'un ministère de l'éducation marque la rupture avec le passé et l'uniformisation du système scolaire, le code du travail modifie le statut des femmes mariées. Les travailleurs obtiennent le droit à la retraite et à l'assurance hospitalisation. Ceci se traduit

sur le plan littéraire par des romans à teneur satirique, parmi lesquels il faut citer Gérard Bessette dans *La Bagarre* et *le Libraire*.

Ainsi des maisons du Québec sont créées dans les plus grandes capitales du monde dont la mission est de faire connaître la culture québécoise. Les femmes contribuent grandement à cette ouverture au monde québécois. Le français est proclamé langue nationale, l'expression littéraire, en particulier féministe, s'épanouit. On assiste à la parution de nombreuses revues entre autres (*Québécoises debout, têtes de pioches, Parti pris*) ainsi que des maisons d'éditions. Les éditions de l'Hexagone dont le directeur, Gaston Miron, anime une vie poétique, puis celui-ci se tourne de plus en plus vers la vie politique jusqu'à créer la revue *Liberté*. Autour de lui se regroupent des poètes comme Roland Giguère ou Fernand Ouellette.

Auguste Viatte s'interroge : « *Verra-t-on, dans ces accents, une influence des Algériens, des Africains, des gauchistes français ou américains qui les soutenaient ? Elle existe. Plus d'un témoignage atteste le sillage durable qu'a laissé le passage de Jacques Berque, professeur au Collège de France, avocat de la décolonisation au Maghreb.* »³⁷

La revue *Parti pris* de 1963 à 1967 milite pour un anticolonialisme et décrit la condition prolétaire, son aliénation, en utilisant son langage, le joul. Parmi ces poètes, Paul Chamberland clame dans *Terre Québec* :

« -PARCE QU'IL Y A QUÉBEC ;

-parce qu'il y a ce pays long à naître ou à périr -l'on ne sait- cette moitié de continent qui hésite à sombrer ou bondir dans son jour, toute coincée qu'elle est entre les mâchoires de la Banquise et du Capital « ;

Jean Guy Pilon, quant à lui, revendique dans *Poème pour maintenant* :

« Nul rempart ne peut enrayer un printemps

Nulle mer ne peut retarder une marée

Nul silence ne peut amoindrir une parole

Et quand un pays se lève

Nulle marée

Nul mensonge

Nulle flatterie

37 Op. Cit. p. 155

Ne le priveront de paraître

A la liberté du plein jour. »³⁸

Cette littérature engagée est poursuivie par Michèle Lalonde qui fait paraître *Speak White* en 1974 (voir le poème en annexes).

Le discours littéraire ne reste pas sans effet sur le politique puisqu'il est couronné par la victoire électorale du Parti Québécois en 1976. Sans conteste depuis la Révolution tranquille « *l'adéquation entre la production artistique et l'événement historique s'est manifestée pleinement* »³⁹

Enfin, le nouveau roman arrive sur la scène littéraire, le mélange des genres se pratique largement et la littérature s'émancipe cherchant à s'identifier et se spécifier à la région, parmi les œuvres les plus connues il faut citer : *Le libraire* de Gorges Bessette, *L'avalée des avalés* de René Ducharme, publié chez Gallimard, il raconte l'histoire d'adolescents qui refusent de devenir adultes, dans un récit illogique et un style fondé sur les jeux de mots, *Kamarouraska* d'Anne Hébert, qui, venant de la poésie, évoque dans ce roman le milieu canadien du début du XIX^{ème} siècle avec des figures de sorcières et de démons. Mais plus proches encore du nouveau roman avec ses phrases sans ponctuation et sa structure désarticulée, Gérard Bessette donne *L'incubation* (1965), et Jacques Godbout *L'Aquarium* (1952).

Le féminisme en littérature, dont Louky Bersianik dans *L'Euguélienne* est désignée comme l'initiatrice, connaît son apogée en 1976.

Les années quatre-vingt-dix voient le cinquantenaire de **Refus Global** en 1998, manifeste porteur de la modernité esthétique québécoise, et le deuxième référendum en 1995. Le discours politique et le discours artistique sont toujours associés et se constituent dans une continuité où le regard sur le passé se fait critique. L'affirmation de la québécoité est revue à la lumière de l'américanité. Anglophones et francophones tentent de se rapprocher en littérature pour contrer le dépassement du livre par les médias.

Mais, la mort de Paul Emile Borduas (Refus Global), de Gaston Miron (la Relève) et de René Levesque (président du Parti Québécois) concrétisent l'absence de modèles. Se met alors en place une réelle nostalgie de la révolution tranquille lorsque les intellectuels avaient une véritable influence sur la société. Le problème linguistique reste posé, les auteurs sont partagés entre archaïsme et néologisme.

38 cités par A. Viatte op. cit. op.153

39 Noiroit Ducharme Hélène, En marge ou la note québécoise, Itinéraires et contacts de cultures Paris-Québec, volume 6, L'Harmattan, P.19.

D'autre part, plusieurs acteurs du champ, éditeurs, écrivains soulignent que si la production va en s'amplifiant, l'intérêt qui lui est porté au Québec ne change pas, alors même que la littérature québécoise a tendance à être de plus en plus connue ailleurs. L'on craint une trop forte production qui nuirait à la qualité de celle-ci.

Les récits contemporains québécois renvoient à un monde marqué par l'absence de grands événements au Québec. La littérature se tourne désormais vers des thématiques personnelles, elle devient plus subjective et psychologique. Aussi les thèmes se distribuent en narration du quotidien (Jacques Poulin, Robert Lalonde...) et relation d'événements spectaculaires du monde tels que les événements du Rwanda.

-Le divorce du politique et du littéraire?

Une nouvelle époque voit donc le jour dite postmoderne, en réaction à la déception des sociétés modernes face aux promesses faites dans les années soixante, celles d'une société plus juste. Le résultat de ces promesses ayant été plus d'écart entre riches et pauvres et discrimination raciale : les clivages sociaux existent toujours. Les retombées des nouvelles technologies de l'époque moderne n'ont pas été satisfaisantes aussi bien sur plan de la santé que de l'écologie. Les individus essayent de remplir le vide moral créé par la société moderne en adhérant aux sectes, la culture en se métissant se diversifie. Le temps du militantisme pour les grandes causes est passé, c'est l'époque de l'individualisme, le citoyen ne se sent plus concerné par le politique, il s'est replié sur lui-même, sa vie et son intérêt.

Certains penseurs voient les aspects positifs de la société postmoderne, l'individu est plus tolérant, plus autonome, alors que d'autres y voient un danger pour l'éclatement de l'unité sociale. D'autres encore pensent que ce n'est qu'une phase de transition.

La diversité et le métissage caractéristiques de la société postmoderne trouvent leur expression dans la littérature, du moment que celle-ci refuse d'être la littérature nationaliste des années précédentes.

Les écrivains ont intégré l'idée que la littérature québécoise existe et qu'il n'y a plus lieu de tergiverser là-dessus. L'heure est à l'universalité. Chez certains le jocal est remplacé par le français international, les thèmes s'universalisent. Les problématiques de l'heure sont le sida, la drogue, les familles recomposées, l'homosexualité. Puisque les auteurs ne s'impliquent plus dans la politique. Le romancier reprend goût à l'imaginaire, à la poésie devenue intimiste, l'inspiration est recherchée dans l'émotion, les joies et les peines. Si la subjectivité l'emporte sur l'objectivité ceci n'exclut pas la dimension sociale dans certaines œuvres qui continuent à s'inspirer de la cause féminine.

La littérature féminine, a connu son envolée à partir de la révolution tranquille avec les écrits percutants de Louky Bersianik avec *L'Euguélienne* ou de Nicole Brossard avec *L'amèr ou le chapitre effrité* en 1977. Jusqu'aux années 80, les thèmes prépondérants étaient la libération des femmes et l'identité féminine. En voulant établir une périodisation, les

critiques⁴⁰ constatent qu'en se détournant de l'engagement politique de façon plus ou moins marquée et des attaques contre la société patriarcale des théories féministes, les écrivaines des générations suivantes ont suivi une autre direction, celle de l'imaginaire de la filiation. Elles explorent les rapports familiaux et filiaux. C'est donc dans ce mouvement que l'on peut situer Laberge et Jacob.

A partir des années quatre-vingt s'affirme aussi l'écriture migrante par le nombre important d'écrivains venus d'ailleurs. Ils élargissent le champ de l'imaginaire avec l'imprégnation de leurs textes par le pays d'origine. L'espace littéraire québécois s'enrichit de nouvelles écrivaines telles que Abla Farhoud, Régine Robin ou Ying Chen. La problématique identitaire trouve ainsi pleinement son expression.

L'époque postmoderne soulève de nouveaux problèmes sociaux tels que le chômage des diplômés, (*Rouge, mère et fils*), décrivant une génération désorientée. Ces romans sont nommés romans de désespérance.

Enfin, pour clore cet aperçu par une classification très succincte sont cités comme classiques des auteurs comme Nelligan, Saint-Denys Garneau (tous deux cités dans *Revenir de loin*), G Gaston Miron, Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais, Anne Hébert, Jacques Godbout...

Alors que dans l'histoire littéraire récente, on relève quelques noms parmi tant d'auteurs : Jean Marc Fréchette, Yolande Villemaire, Nicole Brossard, Jacques Poulin, **Suzanne Jacob** sont cités par les critiques. Certains autres écrivains sont signalés comme des auteurs à succès. On compte parmi eux Michel Tremblay, Antonine Maillet, **Marie Laberge**....⁴¹

Conclusion

Cette présentation d'un cadre général historique, politique, institutionnel complexe et le rapide survol de l'évolution de la littérature québécoise, nous auront permis de mettre en avant le paysage formé par le contexte dans lequel la littérature féminine au Québec prend racine. Ceci nous prépare à mieux envisager les problématiques soulevées dans les romans de notre corpus. La principale caractéristique de cette littérature est donc que le Québec, faisant partie du continent américain est resté longtemps plus tourné vers la France, rejetant ce qui lui venait des anglophones. Le champ littéraire s'est constitué en regard de ce qui se passait en France : édition, diffusion, prix littéraires. Avant de prendre ses propres marques, cette littérature a souffert à la fois d'une dépendance de la littérature française,

40 Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaire de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*. XYZ éditeur, Montréal, 2013.

41 Beaulieu Etienne, *La littérature québécoise depuis 1990. L'héritage de la révolution tranquille*. In *Mondes francophones*, Dominique Wolton (ss la dir.de) Adpf, 2010.

mais aussi d'une forme de marginalisation, notamment par son absence dans les programmes scolaires, dans les manuels et dans les universités. Tout en portant l'attention, désormais, à ce qui vient d'Amérique, elle reste cependant fortement liée à l'ancien pôle de références. Il faut aussi relever l'extrême sensibilité des littéraires aux problèmes des langues. La langue ayant été un objet politique de dissensions lié au problème de l'identité nationale. Elle constitue une problématique incontournable de la littérature québécoise. Nous allons à présent resserrer notre propos en nous penchant sur la formation de la littérature au féminin au Québec, son évolution et sa représentation.

CHAPITRE 2

Contexte d'émergence d'une pratique d'écriture au féminin

Afin de mieux décrypter les enjeux de la pratique d'écriture dans laquelle s'insère notre corpus, nous avons jugé bon, d'une part d'évoquer le mouvement auquel se rattache la littérature écrite par des femmes, et d'autre part, de nous pencher rapidement sur quelques noms qui ont marqué cette littérature dans le souci de mieux appréhender thèmes et significations.

1. Mouvement de femmes

«*Depuis la fin des années 1960⁴², le Québec a été le théâtre d'un déploiement sans précédent de discours, de revendications et de pratiques féministes.*»

Francine Descarries

Dans un contexte d'effervescence générale, le féminisme militant participe à la contestation de l'ordre établi, par la mobilisation sur le terrain et par la pluralité de ses thèmes. En effet, le mouvement des femmes, en plus d'être une revendication contre les discriminations subies par elles dans la société, s'impose dans le domaine du savoir, des idées, et de la politique. Il participe à la mutation de la société québécoise en redessinant l'ordre social par la remise en cause de l'ordre patriarcal et la prise en compte d'une composante active de la société, jusque-là marginalisée. Ce mouvement ayant subi l'influence de trois cultures féministes différentes : la culture canadienne, la culture américaine et la culture française se trouve renforcé par toutes ces inspirations.

C'est donc un mouvement complexe qui emprunte au féminisme canadien anglais son orientation politique, il retient du féminisme américain son aspect pragmatique et son intervention sur le terrain, et du féminisme français, il garde « *l'importance stratégique et heuristique de la réflexion.* » selon F. Descarries.⁴³

Riche de ces influences, le féminisme québécois se consacre au militantisme et à l'engagement en demeurant ouvert aux idées nouvelles. Dans les années 1970, le mouvement prendra deux orientations divergentes : la première proche de l'État, réclame l'égalité des droits et la participation à la vie politique, la seconde, plus radicale, prend ses distances à l'égard du nationalisme et du socialisme demandant que la société patriarcale fondée sur le travail des femmes- dont elle ne reconnaît pas la valeur économique- revoie la division et la hiérarchisation qui relèguent les femmes tout en bas de l'échelle. L'un des slogans célèbres de l'époque était « *Pas de libération des femmes sans Québec libre, pas de Québec libre sans libération des femmes.* »

42 La révolution féministe est plus ou moins à l'état endémique dans l'occident. En France, une loi de 1900 interdit le port du pantalon aux femmes. Son abrogation n'est toujours pas jugée prioritaire. Preuve, s'il en faut, que les féministes n'ont toujours pas achevé leur révolution.

43 Descarries Francine est professeure de sociologie à l'UQAM, auteure de nombreux travaux sur le mouvement féministe.

De fait, les deux tendances se rejoignent dans l'action et participent aux mêmes mouvements de lutte. Elles participeront à la crise et à la modernisation de l'état Québécois saisissant l'opportunité de la Révolution tranquille pour faire passer aisément les idées de liberté et d'égalité qu'elles détournent de l'objectif premier. Grâce à sa solidarité et à sa cohésion, le projet des femmes est intégré aux réformes auxquelles il insuffle son dynamisme. C'est ce que l'on a appelé l'âge d'or du féminisme.

Dans les années 1980, le féminisme se rapproche davantage des populations dans leur quotidien, aidé financièrement par l'État, Francine Descarries parle de « *un féminisme d'intervention* » qui semble lui ôter son caractère contestataire. Mais dans les années 1990, les actions collectives, les marches reprennent. Aujourd'hui, le mouvement doit faire face à d'autres divergences : l'hétérogénéité introduite par les voix multiples, celles issues de l'immigration, celle des autochtones, la diversité des conditions sociales comme celles du groupe des lesbiennes, selon Francine Descarries.⁴⁴

Le Québec, aujourd'hui s'épanouit dans une liberté et une égalité des sexes, il évolue dans une grande ouverture pour ce qui a trait à la condition féminine. Il est à l'avant-garde du féminisme depuis la Révolution tranquille. Il a été à l'origine de mouvements repris dans le monde tels que la marche pour la libération de la femme. Il faut souligner que la lutte des femmes a été largement supportée par les écrivaines. Cependant F. Descarries relève un certain recul actuel du féminisme du fait de l'affaiblissement de la mobilisation ainsi que :

*« l'éclatement actuel du discours féministe en une pluralité de cadres théoriques et de thématiques dont plusieurs renvoient au singulier et au particulier et privilégient les interprétations subjectives et les droits individuels plutôt que la défense du bien commun qui est au fondement de l'éthique féministe. »*⁴⁵

2. Problématiques et thèmes d'une écriture de femmes

La littérature au féminin, en général, est déjà une problématique en soi, dans la mesure où certaines écrivaines sont réticentes à être enfermées dans une catégorisation qui rapidement risque de les marginaliser, de les « ghettoïser ». La littérature féminine regrouperait alors les mêmes thèmes spécifiques et exclusifs avec les mêmes préoccupations que l'on opposerait à ceux d'une littérature masculine. Au demeurant, Béatrice Didier prévient contre le risque de « *cantonner l'écriture féminine dans l'intimité et l'intimisme* » ou de la limiter à certains thèmes spécifiques. Les écrivaines en général se réclament plutôt d'une littérature à caractère individuel (dans le but de se donner à lire) et universel, c'est-à-dire ayant des préoccupations humaines. Aussi Béatrice Didier souligne :

44 Descarries Francine, Le mouvement des femmes québécoises. Etat des lieux-cités 3/2005 n°23 p. 143,154. Site <http://www.cairn.info/revue-cites-2005-page143.htm> visité le 27 juin 2012

45 Ibidem

« ...l'on ne peut établir une ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine, la spécificité de l'écriture féminine n'exclut pas ses ressemblances avec une écriture masculine ».

Elle reconnaît toutefois que « *les écrits des femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes.* »⁴⁶

En revanche, d'autres revendiquent cette appellation et cette spécificité.

Toutefois, il semblerait qu'en ce qui concerne la littérature du Québec l'appellation vienne tout naturellement à l'esprit, l'idéologie féministe ayant été très fortement mêlée à la littérature dans les années soixante d'abord, ensuite avec une deuxième vague dans les années suivantes. Car parti du domaine littéraire (De Beauvoir, Cixous...), le mouvement féministe est devenu rapidement un mouvement politique et social au Québec.

De fait, la littérature féminine au Québec a connu des « vagues », des périodes de son développement. Le découpage du féminisme en génération et en vagues fait l'objet de discussions chez les théoriciens qui ne semblent pas avoir tous la même vision. La répartition en première, deuxième et troisième vague de féministes décrit, catégorise et surtout établit des normes, ce qui est efficace pour distinguer les thèmes nouveaux, mais ces différentes vagues conservent des liens très forts avec ceux de la première génération. La première vague de féministes est située par Opréa dans la dernière moitié du dix-neuvième siècle et la première du vingtième, la seconde est celle du milieu des années soixante à soixante dix. A partir des années quatre vingt dix, Opréa distingue une troisième vague⁴⁷.

En définitive, si l'émergence de la littérature féminine au Québec est étroitement liée au mouvement féministe des années soixante, et si les années quatre vingt dix ont vu une orientation vers l'écriture intimiste, une tendance générale se dessine, celle de l'appartenance à un ensemble défini ainsi par Francine Noël :

« *La littérature écrite par des femmes, cela fait partie des résultats du féminisme, c'est-à-dire qu'il y a désormais possibilité d'entendre un discours fait par des femmes qui s'adresse à tout le monde. Un discours vraiment moderne qui prend sa place à côté du discours des hommes qu'il ne faut cependant pas évacuer.* »⁴⁸

Ce qui caractérise cette littérature, sans conteste, pour l'auteure,

46 *L'écriture-femme*, Paris,,PUF Ecriture 3ème édition, 1999 tirage 2004, (1981 pour la première édition), (p. 6 à10)

47 Opréa Denise-Adriana, *Nouveaux discours chez les romancières québécoises. Monique Proulx, Monique La Rue et Marie-Claire Blais*. Paris, L'Harmattan, 2014.

48 citée par Gourdin-Girard Céline, *Ville et écriture au féminin. Québec et Montréal dans le roman féminin québécois des années soixante à nos jours*. Thèse de doctorat, Limoges, 20 Octobre 2006, p.80

« *c'est une expérience sociale de l'oppression (la condition féminine au sens large)...je crois qu'il existe, du moins dans les sociétés occidentales, des expériences communes à un très grand nombre de femmes.* »⁴⁹

Loin d'être en marge des mutations de la société, les femmes y ont contribué. Elles ont profité de la Révolution tranquille pour s'exprimer, occuper le terrain avec dynamisme en revendiquant, installant une subversion qui gagne les normes établies par la société jusque dans ses aspects linguistiques et esthétiques. Le mouvement d'écriture des femmes prend véritablement forme dès le début des années soixante. Pendant que les hommes revendiquaient une indépendance nationale, les femmes ne mettaient pas la même signification sous ce mot d'indépendance; elles revendiquaient dans leurs écrits une indépendance qui permettrait aussi leur émancipation personnelle. Sylvie Massé note une convergence entre le roman autobiographique de Claire Martin *Un gant de fer* et des manifestes féministes :

« *Nous n'avons pas droit à la culture, ni la spécialisée, ni la générale. Mais les maternités annuelles, les nuits blanches, les jours noirs, les allaitements, les lessives, la cuisine et pour finir l'éclampsie ou les fièvres puerpérales, rien à dire. Vocation féminine* »⁵⁰

Louky Bersianik traduit de la sorte cette revendication :

« *Que la femme soit considérée comme l'une des composantes de l'humanité, cela relève de l'utopie. En fait, elle n'est qu'une variété parmi d'autres comme les handicapés, les autochtones, les minorités ethniques et culturelles.* »⁵¹

Le genre littéraire qu'elles préfèrent et qui permet de traduire leur volonté de changer leurs conditions de vie est bien sûr, à ce moment-là, le genre réaliste. Mais rapidement de nouvelles formes surviennent, déroutant le lecteur.

3. Ouverture du champ littéraire

Les filles, ayant été de par le passé peu scolarisées, profitent de l'esprit contestataire, en se donnant les moyens de s'exprimer. L'écriture n'est pas innocente. Les femmes entrent dans le champ littéraire sans attendre d'être reconnues. Leurs œuvres, du point de vue de la réception, bouleversent autant le champ social que le champ littéraire.

49 Saint-Martin Lori, *Contre-voix, Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche Editeur, 1997 p.25.

50 Massé Sylvie, *La deuxième culture: la littérature féminine au Québec de 1935 à 1980. Thèse pour le grade de Philosophiae doctor (Ph.D.) Université Laval, 2000. op. cit. p.323.*

51 In *Les femmes et la société nouvelle*, Philosophiques, vol.XXI n°2 p462 citée par Sylvie Massé dans sa thèse *La deuxième culture : la littérature féminine au Québec de 1935 à 1980.*

Ainsi elles prennent place dans le monde de l'institution littéraire par la diffusion en participant à l'ouverture de maisons d'édition et à la création de revues, elles élargissent leur public en se faisant éditer également en France. Et bientôt à la fin des années 1970, une part importante de la production littéraire a été écrite par des femmes. On leur attribue 40% de la production totale des romans écrits entre 1976 et 1980 selon Heinz Weinmann et Roger Chamberland ⁵²

Les femmes ont eu une forte production et dans des genres variés : essais, théâtre, poésie, éditions, articles de revues et ouvrages de théorie. Ainsi elles occupent une place prépondérante dans le champ littéraire québécois, tant par les innovations dans les formes littéraires (même s'il est parfois difficile de classer une œuvre dans un genre particulier, du fait de l'éclatement des frontières définies et du jeu des auteures sur les genres et les styles) que dans les thèmes et sujets abordés, se plaçant souvent elles-mêmes au cœur d'une écriture qui aborde des problématiques féminines : maternité, relations hommes-femmes, condition féminine... Ces textes évoquent donc des sujets féminins dans un registre souvent revendicateur, parfois provocateur et d'autres fois intimiste.

4. Question de périodisation

De fait, le mouvement littéraire se scinde en deux, les écrivaines des années soixante se situent dans un registre de combat et de revendications contre une société sclérosée qui les étouffe par son aspect patriarcal, aussi la figure du père concentre autour d'elle toutes les remises en cause des institutions telles que le mariage, la famille, l'école, sources d'oppression des femmes. La génération suivante s'inscrit dans une orientation intimiste et subjective.

Si l'on s'accorde généralement à faire démarrer cette littérature de combat à partir de la Révolution tranquille, certains voient en certains noms des précurseurs. En effet, sont citées Jovette Bernier avec *La chair décevante* paru en 1931 ou Lucie Clément pour *En marge de la vie* publié en 1934. Des auteures des années quarante telle Gabrielle Roy pour *Bonheur d'occasion* (1945) qui eut un grand succès, ou Anne Hébert avec *Chambres de bois* (1958) pour les années cinquante s'inscrivent déjà dans cette problématique. Il s'agirait là de la première vague d'écrivaines à laquelle il a fallu s'imposer dans le monde de la littérature comme dans celui de la culture en général, car « *il était délinquant* » pour une femme d'écrire ou de faire de la danse par exemple. A ce sujet Elaine Cliche écrit :

« *Q'une femme écrive, c'est toujours terrifiant. Pour tout le monde. Pour moi aussi.* »⁵³

52 Weinmann et Chamberland *Littérature Québécoise. Des origines à nos jours. Textes et méthodes*. La Salle, Hurtubise HMH, 1996, p. 87.

53 Massé Sylvie, op.cit. p.5

Dans le cadre des révolutions démocratiques libérales ces femmes étaient intéressées par l'accès à l'éducation, le droit de vote, le droit à la propriété, bref une certaine égalité sociale des sexes, mais sans s'attaquer aux fondements de la société capitaliste et patriarcale.

Il faut signaler qu'à sa naissance cette littérature a été frappée d'ostracisme dans la mesure où certains thèmes lui étaient interdits. Il ne fallait pas parler de l'amour, ni non plus trop insister sur les questions sociales et politiques.

-Les combats des années soixante

Cependant dans le cadre des mouvements de décolonisation, les femmes se dressent contre la société patriarcale, elles s'attaquent à ce qui maintient les femmes dans une situation d'oppression: mariage, famille, maternité. La littérature féminine est engagée dans une lutte pour la réappropriation du corps, et remet en question la dimension construite socialement des genres et des sexes, notamment elle dénonce les fondements sexistes du langage.

Cette littérature a donné naissance à la notion de féminité qui serait selon Ginette Castro :

« *La spécificité féminine d'un texte* », « *la réaction à une expérience propre aux femmes, dans une société patriarcale.* »⁵⁴

L'un des premiers fronts ouverts est la langue, sexiste aux yeux de plusieurs auteures. Dans cet esprit, les féministes s'inspirent des écrits de Luce Irigaray, psychanalyste et linguiste qui s'intéresse au *parler-femme*. La règle grammaticale est pour elles l'un des signes majeurs de la prééminence de la société patriarcale. Nicole Brossard écrit dans la revue *La Barre du jour*: « *Une grammaire ayant pour règle : le masculin l'emporte sur le féminin doit être transgressée, susciter quelques manœuvres de fond, de larmes, de plaisir...d'humour.* »⁵⁵ On dénonce l'absence de marqueur ou de nom féminin de métier comme étant le signe de l'absence des femmes de la vie active. La création des formes « *écrivaine* », « *auteure* », l'usage de néologismes tels que « *matrimoine* » participent de ces revendications de femmes. Ainsi tous les domaines de la pensée comme l'histoire et la philosophie sont revus et repensés à la lumière des féministes. Des œuvres écrites par des femmes sont ressorties des oubliettes. La revue *Arcade* (1980) permet de suivre cette activité.

Pour ce qui est de cette génération, les femmes insistent sur leur condition d'opprimées, dénonçant les stéréotypes. (Le destin tragique de certaines artistes telles Camille Claudel enfermée dans un hôpital psychiatrique par son frère Paul Claudel est

54 *La critique littéraire féministe : une nouvelle lecture du roman féminin* in *Revue française d'études américaines*, N° 30, Octobre 1986 p. 401.

55 Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Québec, Boréal, 2000, p. 73.

évoqué). Les féministes révèlent une réalité hostile dans des essais, des récits autobiographiques et le « je » s'étend à un « nous » inclusif regroupant toutes les québécoises. De ce point de vue, la littérature féminine au Québec avant d'être intégrée à une culture littéraire dominante se présente plutôt comme une contre-littérature, s'affichant comme « autre ».

La troisième génération prend appui sur la différence, l'individualisation, la pluralité, le féminisme radical est prolongé et dépassé, par une attention à ce qui constitue la condition humaine en général.

-Féminisme et féminitude

L'écriture féminine a rapidement déconcerté au Québec parce qu'elle est devenue moderne. Elle a été influencée par différents écrivains américains, français, anglais, américains du Sud, et des femmes telles que Virginia Woolf, Marguerite Duras ont été des modèles. De même, l'édition des femmes en France a permis à de nombreuses écrivaines de se faire éditer hors du Québec. Un courant est né : l'écriture au féminin (writing feminy), courant, caractérisé par une conscience de la féminitude. L'idée est d'essayer de déterminer ce qu'est être une femme. Se pose la question de savoir si un homme peut avoir une écriture féminine, si une conscience de la féminitude peut être retrouvée dans l'écriture masculine.

Et surtout des thématiques neuves sont abordées : le besoin de parler, de développer une mémoire familiale, une tradition revisitée. Sont également soulevées les problématiques du travail des femmes, de la violence, de l'inégalité entre hommes et femmes. De même, dans une société très pudique marquée par la sacralité du corps, les femmes commencent à parler de leur corps de femme : puberté, grossesse, accouchement, vieillissement, mort. Elles dénoncent aussi de réalités qui étaient tues telles que le viol ou l'inceste. Cette littérature s'intéresse également aux relations à l'autre, problèmes conjugaux, relations familiales, et débouche souvent sur une quête identitaire.

« Qu'elles aient tenté d'imiter ou encore qu'elles aient contesté l'hégémonie des mâles dans le domaine littéraire, qu'elles aient voulu rentrer dans les rangs ou bien plutôt s'afficher marginales, les écrivaines ont toujours fait des choix en marge. »⁵⁶

Pour ce qui est des formes d'écriture, il y a une remise en cause des genres littéraires, la thématique de la parole pousse à sortir d'une langue littéraire, pour écrire comme on parle. Les femmes écrivaines veulent faire parler le « e » muet, elles tordent la syntaxe pour éviter le participe passé afin que la femme ne soit pas « avalée » par le masculin. Nicole Brossard dans *L'amér, sa première œuvre*, montre

56 Sylvie Massé op. cit. p. 10

« le désir ...d'être apparente, de se faire entendre, de montrer un réel qui n'est plus imitation, mais bien transformation de la réalité. »⁵⁷

5. Édition et diffusion

En 1964, les femmes sortent des universités en grand nombre, c'est la première génération d'artistes, d'architectes, de chorégraphes. Mais si les écrivaines « *écrivent dans la maison du père* » selon le mot de Patricia Smart,⁵⁸ il leur a fallu aussi publier dans la maison du père nous dit Lori Saint-Martin. Les éditeurs motivés par des intérêts économiques, idéologiques ou esthétiques étaient peu enclins à publier des textes de femmes, revendicateurs, en rupture avec l'idéologie dominante, provocateurs tant dans les idées que dans des formes, parfois très hermétiques.

En réponse à cette attitude, se créent des éditions dirigées par des femmes telles Les éditions de *La Pleine lune* en 1975, et les éditions *Remue-ménage*, toutes deux féministes, la première littéraire, la seconde militante. Ces deux maisons d'édition ouvrent la voie aux voix jusqu'ici marginales. La répercussion se fait sentir sur les autres maisons d'éditions qui intègrent à partir de ce moment-là les écrits de femmes. C'est alors que d'autres revues féminines, *Tête de pioche* et *La vie en rose*, revues également féministes voient le jour. Dans les années 70, les femmes, qui jusque-là s'étaient plutôt consacrées à la poésie, au conte ou au roman, investissent les autres genres,

« elles élargissent et déplacent les frontières. En sociologie, en histoire, en politique, elles s'intéressent à leur présence-absence mais aussi aux rôles économique, culturel que jouent la famille, l'école, les petites communautés urbaines, les milieux et les conditions de travail. »⁵⁹

Il faut relever cependant que les femmes sont restées souvent absentes des manuels d'histoire littéraire mis à part quelques noms.

De nos jours, la critique universitaire participe à l'évolution du champ littéraire et éditorial et impose les femmes dans la société active et culturelle.

6. La critique littéraire au féminin

C'est une discipline jeune qui date de l'année 1978. Elle est née à la suite d'une rencontre entre spécialistes de la littérature à Ottawa. Inspirée des écrits de Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Béatrice Didier, Hélène Cixous ou Luce Irigaray et pour les théoriciennes américaines, Shoshana Felman, Alice Jardine et Teresa de Lauretis. Au

57 Massé op. cit. p. 228

58 *Ecrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec.* Montréal, Québec/Amérique, 1990(1988)

59 Laurent Mailhot, *L'âge de l'essai* in *Littérature nouvelle du Québec*, Revue Europe N° 731, p.42.

Québec, Suzanne Lamy a été l'une des premières à théoriser l'écriture de femmes dans son rapport à la modernité littéraire. Cette critique féminine, en général, a pris son essor dans le brassage des langues et des théories sans toutefois se plier intégralement aux études linguistiques, sémiotiques, sociologiques ou psychanalytiques dont elle s'est largement inspirée tout en mettant au point des méthodes singulières. Cette critique est donc le fait de femmes qui sont restées longtemps détachées des institutions universitaires, aussi ne se plie-t-elle pas aux modèles préétablis. Les critiques mettent en avant les traits de l'écriture-femme. La principale caractéristique de cette critique est qu'elle a voulu sortir du modèle de pensée patriarcal pour libérer l'imaginaire mettant l'accent sur la nature, le corps, les sentiments. « *Elle a voulu penser une culture-femme en dehors des assises patriarcales.* »⁶⁰

Aujourd'hui la critique au féminin au Québec est représentée essentiellement par Lise Gauvin, Louise Dupré, Anne Brown, Janet Paterson, Lori Saint-Martin, Lucie Joubert. Ces femmes relisent les écrits de femmes des années soixante et en font la critique. Ainsi Patricia Smart dans son étude « *Ecrire dans la maison du père* » consacre sa lecture à un ensemble d'écrivaines allant de Laure Conan à France Théoret. Les critiques s'engagent dans des approches diverses mêlant les réflexions des féministes aux théories de Bakhtine, Foucault ou Freud, par exemple, qu'elles adaptent à l'expérience féminine.

Pour ce qui est des sujets, les problématiques soulevées sont donc celles relatives à des formes et des genres plutôt catalogués comme féminins (lettre, journal intime), à un « parler-femme » (selon le mot de Luce Irigaray). Sont posées les questions des rapports entre réalité et textes, mais au cœur de tous les questionnements revient l'interrogation sur la spécificité de l'écriture féminine. C'est ainsi que Saint-Martin se demande si sans l'école, la famille, la discrimination homme/femme aurait eu un tel impact sur la société et dans quelle mesure alors les hommes seraient définitivement et irrémédiablement « *violents* » et les femmes « *pacifiques, altruistes et généreuses* ». En conséquence, elle préfère ne pas parler d'une écriture au féminin, mais plutôt des écritures au féminin, signifiant de la sorte qu'il n'y a pas une manière d'écrire propre aux femmes, unique (le langage ayant été appris au même titre que les comportements), mais plutôt une manière conjoncturelle, une expérience sociale et culturelle commune.⁶¹

Pour autant, dans la littérature québécoise, les femmes font tout pour affirmer leur subjectivité personnelle et le sentiment d'appartenir à une communauté, celle des femmes, leur discours s'ancre volontiers dans l'espace familial. Comment Suzanne Jacob et Marie Laberge s'inscrivent-elles dans la continuité de ce courant d'écriture féminine ? Elles semblent, de prime abord, s'accorder à ce contexte en traitant essentiellement de sujets marqués par des expériences féminines, en soulevant des problématiques convergentes.

60 Anne Marie Jézéquel, *Louise Dupré: Le Québec au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 466

61 Lori. Saint-Martin, *Contre-voix*, op.cit. p.25

Elles ont traversé Mai 68, période historique qui a marqué les mentalités. Elles abordent des thèmes tabous qui font partie de l'écriture du corps dans lesquels se retrouvent les échos des fameux thèmes féministes, mais aussi des thèmes tels que la relation mère/fille, la transmission familiale, la quête de soi. Les textes du corpus se situent dans les romans de la filiation Suzanne Jacob et Marie Laberge font donc partie d'une nouvelle génération d'écrivaines qui ont sinon marché sur les traces de leurs aînées féministes, du moins en ont gardé des marques et des empreintes. Avant de voir comment les formes et les thèmes sont abordés par ces deux écrivaines, commençons par prendre davantage connaissance de cette littérature en nous imprégnant d'une figure marquante de l'écriture féminine québécoise.

7. Un roman fondateur

Parmi les nombreuses écrivaines, nous avons retenu le nom de Gabrielle Roy pour son roman *Bonheur d'occasion* auquel nous nous référons pour l'analyse des romans de la trilogie de Marie Laberge, aussi nous présentons l'auteure et le roman.

Gabrielle Roy est une des écrivaines majeures de la littérature au Québec. Née en 1909 au Manitoba. Elle est institutrice, et entame une carrière de journaliste après un séjour en Europe. C'est en 1945 qu'elle écrit son premier roman *Bonheur d'occasion* inaugurant une nouvelle carrière féconde, carrière de romancière qui compte à son actif des livres dont nous ne citerons que *La petite poule d'eau*, *Ces enfants de ma vie* et une autobiographie posthume *La détresse et l'enchantement*. Elle meurt en 1983.

Bonheur d'occasion est un livre qui lui a valu un grand succès, car le contexte évoqué était très proche dans le temps. Il fait partie du roman urbain qui met en scène la classe ouvrière et la situation des femmes au moment de l'industrialisation. Si les femmes sortent des foyers pour aller travailler, elles ne bénéficient que de petits emplois, mal rémunérés. Elles sont femmes de ménage (Rose-Anna, dans le roman), serveuses (Florentine), elles font des travaux de couture et apportent ainsi un supplément de revenus. Certaines femmes prennent des travaux à domicile, car celles qui travaillent dehors sont mal considérées par une société frileuse qui craint pour la vertu de ses femmes. La société décrite dans le roman est conforme à celle du Québec de l'époque, les préjugés moraux édictés par l'Église y sont très fortement ancrés.

Le thème de la famille nombreuse est également évoqué. Rose-Anna à quarante ans est enceinte de son douzième enfant. Son vieillissement précoce est souligné, certains de ses enfants sont mal constitués, les difficultés financières de la famille nombreuse contraignent les enfants à une scolarité précaire. Pour exemple, Daniel, faute de manteau, n'ira pas à l'école en hiver.

Les différences sociales entre anglophones et francophones sont évoquées. Le quartier des anglophones, plus aéré et propre, est opposé au quartier des francophones, pollué. De même, les différences sociales sont également manifestées à travers l'utilisation des langues. Est soulignée la gêne des francophones dans leur utilisation approximative de l'anglais. Le roman a été accueilli favorablement pour son objectivité.

Dans le paysage littéraire, *Bonheur d'occasion* est considéré comme un texte fondateur de l'écriture féminine auquel se réfèrent les critiques à l'image de *Maria Chapdeleine* qui représente le roman québécois de la terre. Il a valu le prix Fémina à son auteure, ce qui a déclenché après 1945 un essor de la littérature féminine.

Conclusion

La littérature québécoise a pris forme dans un contexte particulièrement marqué par des luttes contre la volonté d'assimilation du peuple québécois. Elle porte le cachet du militantisme pour une cause nationale.

*«Elle fut inséparable de l'idéologie et de l'action politique : elle en fut l'expression privilégié. De tout temps, elle a toujours dû suppléer aux carences de sa société et n'a jamais pu être « libre ». Elle ne pourra l'être que lorsqu'elle n'aura plus de pays à construire.»*⁶²

Aussi les différentes étapes de l'histoire littéraire pour l'écriture au féminin sont-elles inséparables de celle de l'Histoire du Québec. Il ressort de cet état de fait que, en ce qui concerne la littérature québécoise en général, deux conséquences sont à tirer pour l'approche des textes littéraires :

-puisque les écrivains ont l'intime conviction de participer à la construction et à la formation des mouvements idéologiques qui traversent l'espace et le temps du Québec, tout texte littéraire se présente comme indissociable de l'idéologie et le détour par cette mise en contexte historique, politique et social était pour nous incontournable. Marie Laberge et Suzanne Jacob énoncent à partir de ce lieu marqué par cette Histoire.

-les problématiques que l'on retrouve dans la littérature des femmes au Québec, à savoir, l'identité, la langue, les femmes sont les questions qui parcourent les discours (féminin et masculin) et sont pris en charge, systématiquement, par elle. Le discours social et le discours littéraire sont de toute évidence bien intimement liés.

Dans ce paysage ainsi tracé, les voix féminines ont trouvé un cadre propice à leur expression et se sont donné tous les moyens de réussite dans la formulation de leurs revendications, au cours d'une révolution qui n'était somme toute pas si « tranquille ». Nos deux romancières selon le corpus écrit dans les années 90 à 2000 se trouvent comme héritières de ces problématiques féministes et autres. Elles se situent certainement entre continuité et/ou rupture avec cet héritage, car un héritage peut-être gardé ou rejeté.

Par conséquent, une lecture analytique ne saurait se passer de l'examen du statut du social représenté dans les textes. L'analyse des formes ou des contenus ne peut se passer de l'analyse des idéologies en cours dans la période circonscrite.

62 Stéphane Vachon op. cit. p.51

Enfin, si la sociopoétique est l'outil tout désigné pour retrouver l'image de soi présentée par les auteures, la sociocritique l'aidant à déduire l'idéologie du texte, rappelons que l'analyse du discours postule que le texte est conditionné par le contexte, et qu'il agit sur lui en retour. Ces disciplines associées devraient nous permettre non seulement de comprendre les enjeux sémantiques portés par le corpus, mais aussi de concevoir les voies par lesquelles Marie Laberge et Suzanne Jacob semblent vouloir se positionner dans le champ en rapport avec ce contexte donné. Après avoir vu à partir de quel pôle culturel, elles font entendre leur voix, nous devons maintenant nous pencher sur la question des formes. Sous quelles formes de discours sont écrits les romans du corpus ?

DEUXIÈME PARTIE

CATÉGORIES DE LA NARRATION ET DISCOURS SOCIAL

Introduction

Si l'écriture romanesque passe par le prisme générique et que la scène générique est un critère essentiel qui reflète le choix d'une forme de discours, pour autant les personnages constituent un sous-ensemble scriptural fondamental qui s'inscrit au cœur de la problématique de la vraisemblance, ils sont définis par des actions, des paroles ; êtres d'écriture, qu'ils soient personnages-sujets ou agents involontaires, ils reflètent ce rapport du contexte social et du littéraire, selon que la représentation de leurs actions, de leurs paroles est plus ou moins proche du référentiel et qu'ils répondent ou non à l'horizon d'attente tracé pour le lecteur. Considéré comme lieu d'investissement idéologique, le personnage est un élément indispensable, d'une part pour la caractérisation du genre, d'autre part pour la conception de l'univers romanesque tel qu'il est représenté. Il renseigne sur la façon dont l'écrivain voit, imagine, interroge et/ou conteste le monde représenté. Pour ces raisons la focalisation sur les personnages féminins et sur les enfants apparaît comme stratégique. L'observation faite par Ali-Khodja Jamel sur l'enfant dans la littérature maghrébine est également vraie pour la littérature québécoise :

*« L'enfant, a toujours été un prétexte littéraire dans le roman maghrébin et l'occasion de traiter des sociétés maghrébines dans une tranche d'histoire marquée par la colonisation et la décolonisation. Le passage entre deux mondes enchaîne un nouvel ordre des valeurs où s'entrechoquent les résurgences du passé et des projections sur la modernité. »*⁶³

Ceci illustre notre propos sur l'enfant dans le corpus étudié dont la présence justifie une écriture qui observe l'évolution de la société québécoise dans les changements de valeurs ayant été apportés par la révolution tranquille, et ce jusqu'à nos jours.

L'espace, autre catégorie de la narration, est défini comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation, toute fiction ayant besoin d'un espace lui servant de cadre, et enfin le temps, lié à l'espace, sert de repère par la chronologie des faits ou le choix

Tous ces éléments participent, par leur sélection, à l'achèvement et la détermination de l'acte d'écriture et dessinent des empreintes idéologiques permettant de saisir la portée du message par leur relation avec « le dehors » du texte.

Malgré les grandes divergences dans les structures et formes de l'écriture, des points de rencontre ont été à l'origine de la constitution du corpus composé des œuvres des deux écrivaines. Après avoir constaté les concordances thématiques, nous envisageons, avant

63 Ali_Khodja Jamel, *L'enfant, prétexte littéraire dans le roman maghrébin des années 1950 aux années 1980*. Thèse de doctorat, Université Marseille1 Université de Provence. UFR Aix-en-Provence, 12 Décembre 1998.

d'appréhender les marques du genre, l'étude de la construction des personnages, de l'espace et du temps tout en nous fondant sur le discours social.

C'est donc, en premier lieu, en soulignant le développement de certains thèmes communs, puis par la représentation des personnages que nous tenterons de saisir dans un premier chapitre les enjeux sémantiques des romans. Dans un second chapitre, nous étudierons les catégories spatio-temporelles toujours dans la perspective de déterminer ces mêmes enjeux du corpus.

CHAPITRE 1

Personnages porteurs de valeurs

En tant qu'élément central, le personnage informe non seulement sur la vision esthétique de l'auteur et donne par là-même un aperçu sur le statut générique des romans, de par sa fonction conçue par P. Hamon comme opérateur de classement dans un genre⁶⁴, mais aussi, il est porteur des valeurs idéologiques, il autorise, à ce titre, une lecture interprétative contextualisée. Il met le lecteur en contact immédiat avec la socialité des textes et de là révèle leurs enjeux sémantiques.

Pour cette lecture interprétative, nous commencerons par observer, ce qui a retenu notre attention au tout début de ce travail : la communauté des univers romanesques mis en place par les deux romancières, puis nous passerons à l'analyse des personnages.

1. Univers romanesque et socialité

Bien que les deux auteurs aient opté pour des choix génériques différents, nous retrouvons des points essentiels de rencontres thématiques, dont la violence et le mal être des personnages. Il va sans dire que ces similitudes sont en relation avec le contexte socioculturel dont cette littérature est imprégnée. L'idée d'une mise en relation de la construction des personnages avec le contexte des œuvres est empruntée à Claude Duchet qui déclarait :

« La sociocritique s'est toujours mise en garde contre la tentation de la clôture. En explorant la socialité, elle a cherché dans le texte ce qui forçait à sortir du texte tout en restant dedans. »⁶⁵.

Parmi les nombreuses résonances entre les différents romans du corpus nous avons sélectionné trois éléments qui relient thématiquement les romans par les différents environnements socioculturels représentés dans les sociétés des romans, ils indiquent leur socialité. Il s'agit de la relation entre le passé et le présent, la présence de familles dysfonctionnelles, et bien sûr, la violence liée au malaise et au mal existentiel des personnages.

1.1. Relation dialectique passé - présent, problème identitaire

Cette relation est très fortement marquée (ainsi que nous l'étudierons à propos de *Gabrielle* en relevant que l'Histoire avait hypothéqué le destin de Germaine, et qu'elle continuait d'agir sur celui de Georgina ou de Gabrielle.) Il en est ainsi pour Reine contrainte

64 Hamon Philippe, *Du Descriptif*, Hachette Université, Paris, 1993, p.111.

65 Amossy Ruth « Entretien avec Claude Duchet », in *Sociocritique et analyse du discours*, numéro thématique de *Littérature*, n° 140, Décembre 2005, cité par Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p. 188.

d'épouser un homme qu'elle n'apprécie pas, obligée par son statut d'orpheline sans revenus et à la charge de son beau-père d'accepter l'époux qu'on lui impose, suite à la ruine et au décès de son père. Adélaïde, dans le roman éponyme, se trouve également dans l'obligation d'épouser Nic (pour sauver les apparences, car Ted, son amour d'adolescente, l'homme dont elle porte l'enfant est marié, juif, de plus enrôlé dans la guerre, il a disparu). Ted sera désormais l'homme du passé, mais ne cessera d'occuper les pensées d'Adélaïde, alors que l'homme du présent, Nic, lui offre une vie de rêve.

Pour ce qui est de Yolande dans *Revenir de loin*, malgré sa volonté de conserver l'effacement du passé et de le refouler, celui-ci pèse par son absence sur sa nouvelle vie, son présent ne peut être bâti sans cette part importante de sa vie qui a fait d'elle une femme hors du commun, et forgé sa personnalité.

En observant les héroïnes depuis Gabrielle à Yolande, leur condition a énormément évolué. Mais le passé lourd à porter est justement ce qui a galvanisé les volontés.

Nous notons pour les romans de Suzanne Jacob une même importance de l'influence du passé sur le présent et réciproquement. C'est le statut social des femmes du passé qui influe, en se perpétuant, sur le cours présent de la vie de Florence et de Marie malgré les changements que la modernité introduit dans la vie des femmes, en général, et de celui de la brillante avocate qu'est Marie, en particulier. Et c'est en tentant d'ignorer, de renier et de taire ce passé que les personnages féminins (Florence comme Marie) finissent par échouer dans *L'obéissance*.

Delphine, dans *Rouge, mère et fils*, est à l'origine du malaise de son fils, en refoulant, elle aussi, un événement précis, douloureux, de sa vie passée. Sa vie présente est bouleversée par les traumatismes du passé, elle ne pourra être apaisée que par l'extériorisation de ces événements pénibles que sont le viol, le meurtre du Hell's, et l'avortement qui a suivi ce viol. Mais son tourment est représenté aussi par l'incertitude pesant sur ses origines qui remontent à une Histoire du Québec troublée par les différentes guerres et les invasions des tribus autochtones, la quête identitaire est aussi source de mal être chez Delphine.

Enfin, Fabienne, grand-mère de Nathe et Alexa, n'a plus aucune relation avec ses enfants, Antoine, Émilie et Stéphanie, ni ses petites filles qu'elle ne connaît même pas. Elle vit recluse, sous le poids de son métier d'enseignante et de ses obligations filiales à l'égard de sa vieille mère aveugle, internée dans une maison de retraite médicalisée. De fait, elle se réfugie dans le silence, la solitude et le quotidien routinier. Elle passe à côté d'une vie familiale, riche de vrai bonheur, à cause des blessures du passé (ayant été victime d'un acte de pédophilie) qui finissent par resurgir brusquement, bien des années après cet événement. Xavier, lui, a été marqué par une malencontreuse fausse accusation qui a entaché à jamais sa vie, il s'enfonce aussi dans la routine. Les parents de Fabienne ont été éloignés de leur famille pour des raisons à peu-près similaires (pour des pratiques déviantes). Les marques d'un passé lourd à porter sont partout présentes dans le corpus.

Pourquoi le passé pèse-t-il tant sur la vie présente des personnages ? Et pourquoi le présent ne peut-il être vécu indépendamment des douleurs du passé ? La dialectique du passé et du présent souligne une problématique identitaire : on ne peut savoir qui l'on est, où l'on va, si l'on ne sait d'où l'on vient. C'est le message délivré par Delphine (RMF) qui cherche désespérément ses morts, tout comme Yolande (RDL) qui s'interroge sur sa famille, sur la vérité de son passé. Il y a dans ces quêtes un double volet : le passé généralement douloureux des femmes conditionne leurs actions/réactions en façonnant leur personnalité, leur être au monde, mais ceci les contraint à aller encore plus loin en soulevant la question identitaire, en rapport avec les racines même de leur être : Edward (l'époux de Gabrielle) revient sur ses origines irlandaises par sa mère, Delphine cherche les os dispersés de ses supposés ancêtres amérindiens, Blanche veut aller mourir en se perdant dans l'océan comme le prescrit la tradition Inuit de son amie Anaaq .

Les fictions du corpus tournées vers le présent ne peuvent se détacher d'un passé violent au cours duquel les sangs ont été mêlés, passé qui conditionne ce même présent des personnages, car ces fictions sont ancrées dans un contexte surdéterminé historiquement et idéologiquement, celui précisément de l'Histoire du Québec. Le passé porté par le contexte que nous avons développé dans la partie intitulée « Approche d'une mémoire partagée », reste très vif dans la conscience collective, il affleure de manière différente dans tous les textes en soulevant la question de la filiation et de l'identité. De fait, il est explicitement posé par Delphine (RMF) en quête de ses ancêtres, persuadée qu'elle a du sang amérindien dans les veines, et, dans une moindre mesure par Yolande (RDL), qui a perdu la trace de ses parents.

1.2. Débâcle du modèle familial

Hormis la famille élargie de Gabrielle dans le roman éponyme, qui est, jusqu'à la mort de celle-ci, une famille dans les normes et les usages conventionnels, les autres familles sont toutes plus ou moins éloignées du schéma classique de la famille traditionnelle.

Déjà, la famille Turcotte dans *Gabrielle*, ne répondant pas à ce schéma, s'inscrit dans les familles dysfonctionnelles du corpus, elle fait l'objet d'une digression importante dans le roman. Elle présente au lecteur un père autoritaire qui retire sa fille, Denise, de l'école, pour en abuser ; ses deux fils agissent de même avec la fillette qui est leur demi-sœur et ce, jusqu'au suicide de Denise. Celle-ci imite par cet acte sa mère qui avait subi le même sort qu'elle. Le père agit avec elle comme il avait agi avec la mère, soumettant les deux malheureuses à un statut d'esclaves domestiques et sexuelles, faisant de Denise une attardée mentale. Il s'agit là de la famille la plus dysfonctionnelle décrite dans *Gabrielle* où tous les droits des femmes et des enfants sont bafoués, aussi ce schéma, présenté comme un cas extrême, semble augurer de certains nouveaux modèles familiaux à venir dans la suite des romans du corpus.

D'autre part, la famille qui se regroupe autour d'Adélaïde (A) est un parfait exemple de famille recomposée avant la lettre. Sa fille, Léa, a pour père Ted, mais pendant longtemps,

elle croit que son père est Nic, l'époux d'Adélaïde, car elle ne sait rien de Ted, disparu lors de la guerre. Quand à son tour Nic meurt, Florent sera susceptible de jouer le rôle du père des enfants d'Adélaïde, mais il ne pourra le remplir pleinement. Toutefois, il continue pendant un temps à vivre dans la maison d'Adélaïde, le couple semble donc former une famille recomposée. Enfin, la vérité sur les relations incestueuses liant Nic à sa sœur Kitty est divulguée par Léa dans le troisième tome, *Florent*, marquant ainsi une nouvelle forme de relations familiales a-normales.

Dans *Adélaïde*, Reine qui ne peut avoir d'enfant, élève, Pierre, le fils de sa cousine, Béatrice, partie mener librement sa vie à Montréal. L'enfant élevé dans un climat de religiosité extrême, découvrant sa vraie mère une fois devenu adolescent, l'agressera sauvagement et perdra la raison, pris dans les contradictions de l'adoration vouée à sa mère, vedette de télévision qu'il vient de découvrir incidemment et dont la beauté le fascine, et les principes d'une éducation religieuse rigoriste, remplie de tabous et d'interdits.

Yolande (RDL), à la suite de sa sortie de coma congédie mari et fille adoptive, pour reformer une nouvelle famille en adoptant Steve. Elle finira par opter pour une union libre avec Jean Louis Sirbois.

Delphine (RMF), en rejetant les hommes de sa vie s'offre des voyages avec Lorne tout en refusant de vivre définitivement avec lui. Dans *Fugueuses*, le mariage conventionnel semble reprendre le dessus, plusieurs couples mariés figurent dans la fiction, mais la fugue d'Émilie planifiée pour un rendez-vous amoureux raté avec François Piano, montre combien cette institution qu'est le mariage a été fragilisée.

1.3. Violences, souffrance, défis

S'accompagnant souvent de frustrations, la violence concerne tant les enfants que les femmes. Cependant, dirigée contre les enfants elle souligne davantage la vulnérabilité mais également les contradictions portées par ces sociétés en évolution. C'est pourquoi l'enfant est un élément-clé de ces romans. Jamel Ali Khodja l'a bien souligné dans sa thèse en relevant ce fait dans les sociétés lorsqu'il déclare :

«L'image des sociétés (..) s'organise autour de l'enfant (qui) concentre en effet toutes les contradictions et toutes les contestations. Il est rattaché au passé par toutes les pesanteurs de l'environnement traditionnel et il est interpellé par une mal vie qui le conduit à une contestation non maîtrisée.»⁶⁶

Cette contestation non maîtrisée se traduit dans notre corpus par le thème des fugues. Les fugues laissent transparaître une violence intérieure. Il convient donc de distinguer une violence à l'égard des enfants et une autre violence émanant des enfants eux-mêmes.

66 Ali Khodja Jamel, Thèse de doctorat op.cit.

La fugue est l'expression par excellence du mal être et de la vulnérabilité. Toutes les fugues mises en scènes dans *Fugueuses* sont la manifestation à des degrés divers d'un mal être existentiel vécu par les protagonistes.

La fugue peut traduire une violence de degrés divers. Simple fuite comme chez Fabienne ou Émilie traduisant un mal être, elle exprime la volonté d'en finir par la mort chez Blanche, elle peut encore manifester une révolte comme chez Ulysse, enfant adopté qui désire rompre les liens avec sa famille adoptive.

Il y a dans ces romans des victimes de la violence et des bourreaux, agents de la violence, mais les bourreaux sont (ou ont été) souvent eux-mêmes des victimes. Il y a une forme de réversibilité qui se concentre dans la répétition en boucle des violences, les anciennes victimes devenant à leur tour agents de violence comme Florence (LO).

De plus, dans le corpus, la violence est autant physique que morale. C'est le cas pour Denise Turcotte soumise aux mauvais traitements de sa famille, dans *Gabrielle*, et pour Alice subissant les punitions corporelles de sa mère Florence dans *L'obéissance*, pour Nathe, Alexa, Ulysse objet de viol de la part des adultes dans *Fugueuses*.

Pour autant, Jacob dans *Fugueuses*, représente une violence qui prend sa source dans une forme de liberté démesurée (notamment dans la scène où Nathe est utilisée à son insu par une droguée poursuivie par un agent de police, et qui, profitant de l'absence des parents de l'enfant, cache, à l'insu de l'enfant, de la drogue dans son cartable). L'auteure stigmatise la trop grande liberté des enfants qui, livrés à eux-mêmes deviennent des proies. Citons le cas de Stéphanie, qui sous la mauvaise influence de son amie Carole Monty, se prostitue dans le train qui les mène vers leur pensionnat, prétextant ainsi échapper à un viol certain. De même, Nathe devient objet de convoitise des adultes pédophiles comme les Piano qui l'emmènent en vacances (pour en abuser) avec la permission des parents (mal informés sur les agissements du couple).

Chez Marie Laberge, les scènes violentes sont introduites par l'intermédiaire du thème de la mort et de la guerre, mais également celui de la folie. La mort de Gabrielle, écrasée par un camion militaire est tout autant violente que celle de Nic tué ainsi que sa fille, dans un accès de folie de Kitty (sa sœur avec laquelle il avait des relations incestueuses). L'auteure décrit aussi la violence faite aux femmes malades mentales dans les hôpitaux psychiatriques. Béatrice, dans *Adélaïde*, est elle sauvagement agressée par son fils Pierre, pris dans une crise de folie. Dans *Revenir de loin*, dans un accès de folie la mère de Yolande étouffe sa petite fille, Ariane.

Violence, mort, folie sont les principaux vecteurs du malaise dégagé par ces romans qui braquent les feux sur la relation complexe et souvent violente entre mères et enfants : infanticides (mort d'Alice (LO), d'Ariane (RDL)), mort de Marie emportant avec elle le bébé qu'elle attendait (LO) , avortements (celui de Marie, celui de Delphine (RMF)), matricides (mort de la grand-mère de Jean (LO), disparition dans les eaux de Blanche aidée par son arrière- petite fille(F)). La violence est signifiée pleinement dans des actes uniques ou bien

distillée à petites doses, elle est alors voilée. Ainsi la mort de Marie (LO) est présentée une conséquence de la somatisation d'un mal être, par suite de son incapacité à extérioriser les souffrances de son enfance. Florence (LO), mère dépressive du fait des agressions qu'elle a subies dans son enfance et qu'elle ne cesse de subir avec Hubert, son époux, tue sa fille. Enfin, Delphine(RMF) refoule le souvenir d'un acte de violence traumatisant, celui du meurtre qu'elle a commis sous l'impulsion de la peur de revivre l'expérience du viol.

En revanche, malgré leurs souffrances les femmes sont souvent en défi, quand elles ne sont pas dépressives, enfermées dans le mutisme et la solitude comme Fabienne (F). Les unes bravent le monde dont elles veulent changer l'ordre social, comme Julie (LO) en dénonçant l'attitude des parents de Marie et de tant d'autres ; d'autres s'engagent dans d'autres formes de défis ainsi que l'a fait Marie (en obtenant l'acquiescement de Florence), d'autres encore comme Yolande (RDL) se lancent des défis personnels (réapprendre à vivre, retrouver la mémoire, changer de mode de vie et de famille).

Du premier roman étudié au dernier, plusieurs schémas se sont succédé, mais la famille éclatée est celle qui revient le plus souvent. L'idéologie féministe avec les remises en cause du mariage et le rejet du patriarcat a laissé ses empreintes sur les familles du corpus. Les héroïnes se situent dans la filiation féministe, en rejetant certains carcans dont ceux du mariage, ceux de la famille solidaire et solidement ancrée dans la société patriarcale. Ces rejets trouvent leur explication dans les violences qu'elles ont subies et leurs justifications dans un passé présenté en général comme avilissant et asservissant.

Le relevé de ces récurrences thématiques et de ces points de rencontre chez le deux auteures confirme que les discours de Suzanne Jacob et de Marie Laberge se placent dans le même univers culturel. Ceci ouvre à l'évaluation des interdiscours qui les traversent. Avant de procéder à l'évaluation de ces interdiscours, nous observerons la conception des personnages, de l'espace et du temps chez chaque auteure, puis dans une troisième partie nous entamerons la description des formes.

2. Réactivation de stéréotypes et rimes des personnages

La lecture du roman se constitue, en effet, en grande partie en fonction du personnage, car celui-ci, est construit au fur et à mesure dans le texte selon son être, ses actions. Il est donc un élément déterminant pour la forme et pour l'identité générique. Le personnage a un parcours qui répond à des normes ancrées dans les habitudes de lecture selon les critères classiques de l'écriture romanesque où le lecteur se reconnaît ou reconnaît son monde. En contrepartie, dans d'autres formes romanesques telles que le nouveau roman, le lecteur lambda est placé face au renouvellement dans sa lecture de l'action et des personnages. Il risque souvent d'être décontenancé.

Mettant en perspective cette distinction dans l'appréhension du personnage faite par le lecteur, nous constatons que dans les romans de Laberge nous voyons les personnages, nous pouvons facilement nous les représenter, ils ont un aspect physique, ils ressemblent à des êtres qui laissent un sentiment de déjà vu ; par contre dans ceux de Suzanne Jacob, il

n'est pas possible d'imaginer les personnages, nous ne les voyons pas, alors que nous les entendons parfaitement bien. Fait marquant, les romans de Suzanne Jacob présentent des personnages qui gardent souvent un secret par devers tout ce qu'ils disent, leur silence parle pour eux, il exprime un malaise. Nous en avons déduit que les personnages de Laberge en répondant au schéma classique dans leur définition, reproduisent des stéréotypes, ceux de Jacob sortent des normes classiques de la représentation, mais sont caractérisés par une ressemblance certaine, un lien de parenté les réunit par l'expression de ce malaise qui est plus perceptible dans le corpus de Jacob que dans celui de Laberge à l'exception de *Revenir de loin*.

2.1. Beauté conventionnelle et autres stéréotypes

Le portrait fait partie du dispositif des procédés de description construisant la fiction et créant l'illusion référentielle dans le roman réaliste. Le portrait des personnages qu'il soit physique ou moral est à la base de la constitution du personnage. Facteur de lisibilité, il fournit l'ancrage du personnage dans le référentiel à partir duquel les actions, les événements et les tensions peuvent suivre une dynamique. Ils fondent la cohérence du récit. *Gabrielle* est l'histoire de cette mère de famille prise dans la banalité et le quotidien qu'elle vit avec intensité et bonheur, bonheur auquel une mort prématurée vient mettre fin. Cette femme est caractérisée, en tout premier lieu, par une beauté hors du commun mais qui répond à des canons bien précis. L'insistance sur la beauté physique du personnage entraîne un certain nombre de réflexions, sur cette beauté convenue.

Dans le roman classique la beauté féminine fait partie de la structure même. Elle distingue l'héroïne, qui, pour occuper la place centrale, doit être caractérisée par une beauté exceptionnelle. Gabrielle, comme une «Iseult» (dont elle possède le teint), porte cette marque de l'élection. Elle incarne la beauté et la grâce. Une grâce rayonnant sur ceux qui l'entourent : son mari Edward, ses enfants, ses sœurs et tous ceux qui l'approchent :

« *C'est Gabrielle qui provoque le plus de regards admiratifs : magnifiquement mis en valeur par le ton saumon de la mousseline de soie de sa robe, son teint lumineux prend des nuances opalines.* » (G. p. 118)

De fait cette description répond à un stéréotype. Les stéréotypes sont des types spécifiques de schéma descriptif culturellement figés selon Morten Nojgaard. Les stéréotypes sont :

« *les modèles culturels qui prédéterminent la représentation des personnages du monde fictif. Le modèle stéréotypé peut fixer aussi bien le physique que le moral du personnage. Le*

*modèle le plus célèbre est celui de la dame aimée, thème sans doute éternel, mais qui, dans la tradition, prend son origine dans les blasons médiévaux du corps féminin. »*⁶⁷

La description ou portrait physique suivait dans ces blasons un ordre précis (chevelure, front, sourcils, yeux, joues et teint, nez, bouche, dents, menton, cou... taille... jambes et pieds.) Cet ordre fixe allant du haut vers le bas constitue un schème descriptif du corps féminin et a été fixé en principe esthétique de la description par les rhétoriciens du moyen-âge. Si la littérature a bousculé ce stéréotype depuis l'avènement du réalisme, par contre la littérature populaire continue à se référer à ces schèmes, Morten Nojgaard cite le portrait d'une jeune fille :

*« ...coiffée de boucles aux admirables tons d'or foncé, qui tombaient sur la blancheur nacrée du cou délicat. »*⁶⁸

De ce point de vue, reprenant ces images trop souvent rencontrées dans la littérature, la trilogie porte les traits du roman populaire. De plus, les descriptions de notre héroïne, Gabrielle, souvent parée pour un bal, une réception font penser à la fameuse annonce de mademoiselle de Chartres dans *La princesse de Clèves*.⁶⁹

La beauté de Gabrielle aussi unanimement reconnue répond aux canons classiques de la beauté féminine occidentale (notamment le critère du teint et de la blondeur), ce qui situe dès lors, le cadre référentiel dans un code littéraire convenu, celui de la vraisemblance et du paraître. Le narrateur nous livre ainsi les pensées de Germaine regardant Gabrielle se mouvoir avec aisance sous la chaleur :

« Tout est si parfait chez sa sœur. Elle n'a pas besoin de corset alors qu'elle-même étouffe sous les baleines désobligeantes... » (G. P17)

Tout au long du portrait disséminé par touches successives dans le roman, l'insistance porte sur la beauté du personnage central selon des points de vue multiples et unanimes, faisant de cet élément structurel un signe de l'écriture conventionnelle. La description du physique du personnage revêt alors le rôle d'opérateur de lisibilité.

67 Morten Nojgaard., *Temps, réalisme et description. Essai de théorie littéraire* op. cit. pp. 149-150

68 Idem p.152

69 « Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'est une beauté parfaite puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu (...) la blancheur de son teint et ses cheveux lui donnaient un éclat que l'on n'avait jamais vu qu'à elle... »Mme de La Fayette, *La princesse de Clèves*, Paris, Le Livre de poche, 1968, p.248

« *La longue taille de Gabrielle, sa finesse est admirablement servie par la coupe, et les mouvements de la jupe laissent deviner l'ampleur qu'elle prendra lors du premier tour de valse...* » (G. p. 693).

Ainsi l'on est passé, comme convenu, de la description du teint et de la couleur des cheveux à la description du corps. En ce qui concerne les genres, Maingueneau distingue deux attitudes des écrivains : soit ils sont dans la captation des modèles, soit ils sont dans la subversion. Marie Laberge, par le portrait de Gabrielle et par son écriture conventionnelle, se situerait plutôt dans la captation d'un modèle usé.

Pour la description de Gabrielle se rendant au bal, nous relevons la similarité de la mise en situation identique de Gabrielle et de la princesse de Clèves: toutes deux sont parées pour le bal, belles et admirées par l'entourage, Gabrielle par ses enfants, son mari Edward, et l'ami de ce dernier, Nic. Cette apparition provoque la réflexion du petit Fabien, son fils, traduisant son enthousiasme sans bornes et son innocence :

« *Moi, maman, quand je vais te marier, c'est comme ça que tu vas t'habiller.* » (G. p.694)
Le jeune Florent (ami d'Adélaïde), pour sa part, après avoir croqué son portrait, dira à Gabrielle :

« *Vous êtes belle comme la Sainte Vierge* » (G. 574)

Il souligne, d'une part par la comparaison, la force du référent religieux, et d'autre part par le comparant et le qualifiant, une beauté de l'âme et non plus la beauté physique, et par là-même autant celle de l'être que du paraître de Gabrielle, tous deux semblant en parfaite harmonie. Et ceci, toujours dans une conformité normative au discours culturellement fixé qui remonte à l'origine de la littérature occidentale pour laquelle beauté et vertu sont des modèles de la pureté féminine.

Enfin, il faut noter que loin d'une simple description brute du personnage, l'auteure procède par accumulation et par gradation ce qui dénote un traitement plutôt réaliste de l'univers représenté. Le portrait de Gabrielle a une fonction de programmation vers laquelle convergent un certain nombre de détails destinés à servir une image précise de la femme. La description se charge de la fonction diégétique en expliquant la personne. Gabrielle incarne la perfection, elle se distingue par une vertu à toute épreuve : subissant les avances d'Armand, le frère de son amie Paulette, elle en parle à son mari Edward. Mais à la suite de la crise que déclenche cet aveu (qui reprend la scène de l'aveu de la princesse de Clèves en la grossissant par la réaction démesurée d'Edward), Gabrielle finit par couper tout contact avec Paulette et abandonner l'association d'aide aux femmes pauvres à laquelle elle participait, pour éviter de rencontrer Armand. Preuve de sa vertu.

Quant à l'amour que lui voue Nic, l'ami de son époux, elle n'en prendra jamais conscience, alors même que les jeunes filles et les fillettes de la maison, elles, l'ont toutes bien remarqué. Cette vertu la protège de toutes les atteintes du mal et lui donne l'éclat de la perfection. Le portrait de Gabrielle en la plaçant au-dessus des autres personnages prend un

caractère symbolique. Par le recours à des stéréotypes culturellement constitués, Marie Laberge, campe un personnage qui va porter le poids d'un héritage culturel.

De fait, la représentation du personnage, en passant du paraître à l'être, se fonde sur la description du charme exercé par Gabrielle sur son entourage qui provient comme d'une beauté intérieure : générosité de cœur, ouverture à l'autre, sont de précieuses qualités qui permettent au personnage de ne pas être limité à son seul rôle de mère de famille ni à celui d'épouse modèle et vertueuse ou d'élégante mondaine. Lors d'un voyage à Montréal, le personnage surprend trois jeunes enfants faisant les poubelles, sa réaction est si vive que: « *Edward entraîne Gabrielle avant qu'elle ne leur offre sa parure de renard. Voilà sans doute ce qui marque le plus le voyage de Gabrielle : la misère si grande qui côtoie l'opulence si ostentatoire.* » (G. p. 264)

En plus d'incarner l'image de la femme modèle des sociétés traditionnelles, Gabrielle, à la manière des femmes modernes, remplit un rôle social. Elle prend en charge des personnes démunies telles que la famille de Malvina ; elle est attentive aux difficultés de Paulette devenue sa collaboratrice et amie ; elle s'engage politiquement dans le mouvement des suffragettes. Elle pousse la bonté jusqu'à s'inquiéter pour Kitty, sa rivale prise en flagrant délit de séduction d'Edward, son mari. Ceci, par ailleurs, avait provoqué la jalousie de Gabrielle causant une autre crise dans le couple de Gabrielle et Edward, ouvrant le roman à un autre aspect, celui de la dimension sentimentale. Enfin, Gabrielle s'engage dans des actions de bénévolat, et milite pour la contraception. Il y a donc une convergence de l'être et du paraître assurant une certaine logique à l'énoncé narratif, « *le discours réaliste... s'efforcera de faire tendre vers zéro la distorsion entre l'être et le paraître* »⁷⁰

Mais du point de vue sociocritique, on remarque comment le travail de l'écriture déplace les idées reçues de l'idéologie dominante de l'époque (celle des années 30 fortement influencées par le pouvoir de l'Église au Québec) dans la mesure où Gabrielle se lance dans des entreprises qui débordent le stéréotype selon lequel son portrait a été dressé (femme modèle des sociétés traditionnelles), par l'action sociale et surtout l'engagement politique.

La vie de Gabrielle est ainsi égrainée de façon à ce que la fiction la représente par la description et le détail dans une forme de « transparence ». Marie Laberge décrit Gabrielle dans ses états et dans ses actions de manière discontinue, en morcelant le discours descriptif, introduisant dans la fiction, par ce biais, tout un savoir accumulé par la documentation et ses connaissances sur les usages et valeurs en cours dans la société de référence et la période concernées, le Québec d'avant la deuxième guerre mondiale. En même temps, elle montre un personnage qui n'est pas figé mais en mouvement, ceci pour figurer la naissance du féminisme.

70 Hamon P., *Littérature et réalité*, op.cit. p. 156

Car, l'auteure installe de fait deux mondes en parallèle. Si le monde de la bourgeoisie d'affaires montante constitue le cadre essentiel, l'autre monde, celui de la classe démunie, plus touchée par la crise économique n'est pas très loin, Gabrielle s'efforce d'assurer le lien entre ces deux mondes. Elle représente les bourgeoises vivant à l'aise dans une ambiance confortable, mais elle demeure sensible à la misère des autres, et dans un parfait accord, elle harmonise sa vie de famille et sa vie sociale tournée vers cette frange de la population. Ainsi le monde représenté n'est pas tranché de façon brutale, les riches d'un côté ignorant les pauvres de l'autre. En effet, toute une logistique semble être tant bien que mal mise en place pour venir en aide aux plus démunis par les plus favorisés, lors de la grande noirceur.

Cependant, à travers la représentation des deux couches sociales opposées, l'auteure axe plus son sujet sur la représentation des femmes, Gabrielle va constituer, à ce titre, un sociogramme. Le sociogramme est défini par Claude Duchet et Isabelle Tournier comme « *un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel.* »⁷¹

-Le sociogramme : dichotomies et espace mental chez Gabrielle

Marie Laberge problématise le personnage de Gabrielle en la plaçant au cœur d'un dispositif qui en fait le centre autour duquel gravitent tous les autres personnages entretenant avec elle des relations complexes parfois conflictuelles dont ses sœurs qui, souvent, sont en opposition avec elle, conformément à leurs idées conservatrices. Leur trajectoire sonne en dissonance avec celle des plus jeunes femmes (avec à leur tête Paulette Seguin) qui tentent de gagner Gabrielle à leurs idées révolutionnaires sur le droit de vote des femmes et sur la contraception. Tirillées entre ces forces contradictoires, Gabrielle est un personnage « en mouvement » s'accrochant aux idées nouvelles, elle ne renonce cependant pas à tous ses principes. Ce personnage en mouvement ne regarde pas dans une seule direction. Elle constitue un sociogramme de la femme. Les idées neuves la traversent, croisent les anciennes, entrent en conflit avec ces dernières et la mettent dans une position d'instabilité.

L'espace mental de Gabrielle est donc traversé de dichotomies, nous relevons finalement que son « être » n'est finalement pas toujours en harmonie avec son « paraître ». Bien que sur certains points cette dernière ait des idées bien arrêtées (elle s'oppose à son mari pour le choix de l'école où ira Adélaïde. Elle tient à une école catholique, alors que lui veut une école où l'enfant apprendra l'anglais). Sur d'autres points elle marque des hésitations, des balancements, partagée entre des avis divergents, et parfois elle effectue des revirements dans ses actes. Ainsi elle quitte la ligue des droits des femmes (G.p. 252), ce qui donne lieu à de nombreuses discussions entre les différents protagonistes. Ces discussions ont pour

71 Dictionnaire universel des littératures, sous la direction de Béatrice Didier, 3 volumes, Paris, PUF, p. 3572 cité par Roseline Tremblay in Littérature N° 113, Mars 1999, p. 6.

cadre la chambre conjugale lorsqu'il s'agit du couple, souvent le salon lorsqu'elle est avec ses sœurs, ou même la cuisine avec ses enfants. Une chambre conjugale, qui à l'instar de la maison, est un lieu que la description sature de redondances, la déclinaison de ces lieux (architecture de la maison, chambre, fauteuil...) conçus en arborescence se manifeste à maintes reprises afin de permettre au lecteur de bien se figurer le cadre dans lequel se déploient les relations et conflits entre les personnages.

Gabrielle, parée d'une beauté exceptionnelle et d'une moralité sans reproche demeure, malgré son attirance pour les idées neuves, attachée à une morale stricte inspirée par son éducation religieuse, qu'elle ne remet donc en question qu'en partie. Aussi, bien que profondément croyante et pratiquante, Gabrielle reste dubitative quant à la position de l'Église face au cas de Denise Turcotte (cas sur lequel nous reviendrons). Si elle s'oppose fermement à l'envoi d'Adélaïde dans une école laïque, elle ne sait pas prendre une position rapidement tranchée quant à la question des limitations de naissance et répugne à en discuter avec sa sœur Georgina.

Marie Laberge problématise le personnage de Gabrielle et en constitue un lieu de tensions. Sur le personnage se greffent des problématiques diverses comme l'idée de contraception qu'elle rejette en bloc dans un premier temps par crainte de s'opposer aux préceptes de l'Église selon lesquels une union ne peut être bénie que par des naissances. Elle s'inquiète de son bonheur dont elle risquerait la perte en cas de contraception. Aussi, lorsqu'elle perd sa sixième grossesse, elle culpabilise, pensant à une punition divine, parce que ce sixième enfant lui semblait être plus une charge pour elle qu'une bénédiction. Ces problématiques sont insérées dans des relations complexes, parfois contradictoires voire conflictuelles. Si les trajectoires de Germaine et Georgina sonnent en dissonance avec celle de Gabrielle, celle-ci est présentée comme personnage en mouvement (contrairement aux premières qui restent attachées à leurs principes et valeurs et n'évoluent pas dans leurs positions), les différentes idées neuves proposées par la jeune génération la séduisent (contraception, droit de vote), mais Gabrielle garde un pied dans la tradition. Elle balance entre deux mondes, celui de la tradition et celui de la modernité qui s'annonce. Et la maison, la chambre conjugale sont donc des espaces reflétant la complexité de ce personnage soumis à la divergence des points de vue.

En définitive, si l'on tient compte du fait que la sociocritique s'intéresse tant aux formes qu'aux contenus, il faut en déduire que le portrait de Gabrielle n'est pas innocent. D'une part, il inscrit le personnage dans le droit fil du roman classique par les stéréotypes mis en place, il donne à voir une femme idyllique telle que conçue par un certain imaginaire social. La femme idéale, beauté blonde angélique, bonne épouse, bonne mère. Un idéal toujours en cours dans la société des années précédant la révolution tranquille qui remonterait à l'image produite dans les sociétés occidentales depuis Rousseau, et dont la trace persiste dans une littérature populaire contemporaine, d'autre part, son attitude ouverte aux idées neuves en fait un personnage complexe, elle est un sociogramme.

Adélaïde, au physique, est le portrait de sa mère, et c'est bien l'une des raisons pour laquelle Nic a manœuvré pour l'épouser, (secrètement amoureux de Gabrielle la femme de son ami, frappé par la ressemblance de la fille et de la mère, il pousse Adélaïde dans les bras son adjoint Ted, marié et père de deux enfants, pour prétendre masquer le scandale de la grossesse d'Adélaïde et pouvoir ainsi épouser le sosie de Gabrielle). Pour ce qui est de la personnalité, Adélaïde est plus décidée que sa mère. Son caractère trempé cause sa brouille avec son père à propos de son mariage avec Nic, mais elle mènera à terme de nombreux projets avec ce dernier qui finit par lui faire oublier Ted. Adélaïde représente le modèle avant l'heure de la femme moderne, indépendante, active, elle ne faiblit pas devant les difficultés que lui oppose la société patriarcale, conservatrice, hostile.

-Autres figures de femmes stéréotypées

De la trilogie se dessine une vision manichéenne des femmes. Si Gabrielle représente la beauté et la vertu, sa fille Béatrice est l'image de la beauté fatale. Dès l'antiquité, la beauté des femmes faisait peur. S'est construit ainsi un stéréotype véhiculé par la tradition judéo-chrétienne selon lequel Satan se sert des femmes pour précipiter les hommes en enfer. Laberge reprend cette vision de la femme dans le portrait de Béatrice qui n'est pas loin de représenter l'archétype de la femme diabolique.

-Images de femmes et représentations du Mal

Béatrice dans le volet intitulé *Adélaïde* incarne le Mal, d'abord par sa jalousie à l'égard de la réussite sociale de sa sœur Adélaïde, ensuite, parce qu'elle répond à ce stéréotype de la femme vaniteuse « *belle et impure, inhumaine et funeste* » selon les propos de Lipovetsky,⁷² En effet Béatrice, n'hésite pas à sacrifier enfant et mari à sa carrière et n'a d'autres soucis que sa personne. Son mari, grand blessé de guerre rejeté par elle, finira par se pendre dans une gare, son fils Pierre, qu'elle rejette également, pour pouvoir s'accomplir dans son métier de vedette de la télévision, perdra la raison. Malgré elle, elle l'entraîne sur la voie du péché par sa beauté « maléfique ». L'enfant, redécouvrant sa mère, fasciné par son éclat, amoureux de cette mère inconnue, dans sa peur d'être frappé par les foudres de Dieu pour sa tentation du péché, dans une crise de folie, l'agresse. Dépensière, envieuse à l'égard de sa sœur Adélaïde, Béatrice use de stratagèmes, notamment pour réussir dans sa carrière de présentatrice à la radio et à la télévision, dans ce sens elle répond au modèle archaïque dans son association avec le péché. Ainsi dans la trilogie sont mis face à face deux grands stéréotypes classiques des femmes, Gabrielle et Béatrice : l'ange et le démon.

Une autre femme vient compléter le tableau de la femme démon, en représentant la luxure et l'impureté face à la pureté de Gabrielle, il s'agit de Kitty. La sœur de Nic, par des apparitions épisodiques dans les trois romans, est présentée selon une image négative, elle

72 Lipovetsky Gilles *La troisième femme, Permanence et révolution du féminin*, Gallimard, 1997, p. 200

représente « *la vamp, femme mineure et objet sexuel* » aguichant tous les hommes qu'elle croise. Dans leurs allures de vamp, Kitty et Béatrice s'efforcent de ressembler à ces élégantes des journaux de mode des années quarante qui encouragent à la coquetterie et au culte de la beauté. Quand Kitty finira par perdre la raison, elle sera considérée comme objet de plaisir même par le psychiatre qui était censé la soigner.⁷³

-Quand le Bien devient un Mal : la femme dévote

Quant à Reine, femme dévote, sa sagesse, sa pureté, et son excès de religiosité seront les causes de son passage à côté du bonheur. Amoureuse du mari de sa cousine, elle s'interdit cet amour et passe une vie terne auprès d'un mari imposé, exigeant, avec lequel les relations sont difficiles. Ce qui lui vaut un eczéma qu'elle refuse de soigner convaincue qu'il s'agit d'une punition divine méritée. Elle aussi est conçue selon un stéréotype, celui de la dévote fortement imprégnée de la notion de péché. Rappelons que le stéréotype est une idée figée contenue dans une sorte de répertoire de représentations partagées collectives et qui véhicule à l'aide d'un déjà-dit les éléments de la doxa, à ce titre il a une fonction régulatrice de la lecture. Il sécurise le lecteur, le fidélise dans la mesure où le problème de réception ne se pose pas. Il vise à attirer un grand nombre de lecteurs. Il est le cachet, la marque apposée de la littérature populaire.

De ce fait, il est évident que Marie Laberge puise dans les images d'un inconscient social collectif pour tracer les contours de ses personnages féminins dans la trilogie dans le but de s'assurer un maximum de lecteurs. Les images stéréotypées des femmes qui nous sont renvoyées par ces romans scellent le pacte de lecture en se conformant aux données empiriques du monde réel dans ses représentations. Ces représentations répondent à un enjeu de véridiction par cette vision figée des femmes et développent des lieux communs en conformité avec une doxa intégrée dans l'idéologie religieuse de la société patriarcale. Elles sont utiles à la vraisemblance, même si de nos jours, elles ne se rencontrent plus que dans les romans populaires.

En vérité, un projet de dessine à travers la peinture de ces femmes. De Gabrielle à Adélaïde, un long chemin a été parcouru, une lutte pour plus de libertés menée par Adélaïde amorcée déjà par certaines femmes dont Paulette Seguin dans les années trente, les images de femmes véhiculées par les romans ne sont que des caricatures que la femme moderne a effacées.

73 Pour toutes ces représentations voir Lipovetsky, op.cit. chapitre *L'éclipse de la femme fatale*.pp.209à267.

En définitive, entre Adélaïde et Yolande (RDL), il y a une réelle parenté qui se dégage de ces deux femmes par rapport à leur « faire », Courage, énergie, leur permettent de venir à bout de toutes sortes de difficultés et de mener à terme leurs projets. Les mêmes caractérisations psychologiques leur sont données, décidées, autoritaires, battantes, ces deux personnages féminins représentent une même catégorie de femmes. Les fictions respectives (A, RDL) sont centrées sur des femmes, qui n'ont de cesse de s'affirmer dans une société porteuse d'entraves pour les femmes.

Dans les romans du cycle, Marie Laberge donne à voir une représentation des femmes en évolution sous l'impulsion du mouvement féministe. De Gabrielle à Léa, sa petite fille qui comprend et divulgue à sa mère, Adélaïde, le secret de l'inceste liant Nic et Kitty, l'évolution s'est accomplie. Les femmes, qui étaient complètement démunies sans le secours des hommes durant la crise économique (cas de Georgina et ses filles à la charge de l'oncle Cyril et du reste de la famille), prennent en main leur destin lors de la seconde guerre mondiale. Adélaïde, pourtant, représente aussi cette catégorie de femmes qui travaillent plus pour le plaisir de se sentir libres de toute dépendance que par nécessité. L'évolution de la condition féminine permet de concevoir le personnage de Yolande qui balaiera d'un revers de main une famille ne lui convenant plus. Les femmes, se sont prises en charge depuis la révolution tranquille. Et plus encore. Marie Laberge en veut pour preuve l'exemple de Yolande, qui de surcroît et malgré ses propres difficultés à réintégrer une vie confortable, sauve le jeune handicapé suicidaire, Steve, et le mène jusque dans une vie stabilisée par son mariage avec Sylvie.

2.2. «*La troisième femme*»

Yolande, dès les premiers signes de son réveil, ressent certes une difficulté à sortir de son immobilisme et de sa torpeur, cette lenteur distend le temps, mais de plus il y a un rejet, comme instinctif, de ceux qui sont censés avoir eu avec elle des liens familiaux, rejet accompagné de l'envie de prolonger l'état de demi-conscience. Aussi à son réveil garde-t-elle le silence dans un premier temps. Dès qu'elle est en mesure d'entendre la voix de sa fille, Annie, voici ce qu'elle en pense :

« Voilà quelqu'un qui ne m'est rien et pour qui je représente beaucoup, semble-t-il. Enfin, à l'en croire. A supposer qu'elle dise vrai » (RDL p. 19)

Le rejet de cette fille est immédiat *« Elle sait qu'une mère doit aimer sa fille ...Elle sait seulement que ce n'est pas son cas.»* (RDL p.19)

Il en va de même pour son mari, Gaston. Le premier contact avec cet homme lui est désagréable. Tout en elle refuse son passé même les prénoms lui déplaisent à commencer par le sien. Le rejet sera donc sans appel :

« C'était ma vie, ces gens-là? Ça me contentait? Ça me comblait? Eh Bien! Je ne sais pas ce qu'il avait, mon affect ? Mais il m'obscurcissait le jugement. » (RDL p.60)

Une fois sortie d'hôpital, elle refait sa vie, loin des siens qu'elle tient à distance. Puis, lorsqu'elle retourne vers la vie active, elle n'autorise personne à l'aider à tenter de lui remettre en mémoire son passé oublié. Elle est « *une amnésique consentante* » jugeant que :

« *Son passé la paralyserait et mettrait en jeu des émotions qui, en s'absentant ou en disparaissant à jamais, lui ont permis de se refaire une santé mentale* ». » (RDL p. 147)

Mais plus tard, elle réalise que « *pour s'affranchir de son passé, il faut y faire face, non pas se contenter de l'é luder.* » (RDL p. 165)

Dès lors, elle tiendra absolument à revenir seule sur les traces de ce passé avec sa mémoire défaillante, à l'aide d'indices parfois improbables comme cette photo de mariage qui lui permet de prendre la mesure de « *...cette apathie, cette lenteur poussive qu'elle ressent chaque fois qu'elle essaie de creuser dans le blanc de son passé.* » (RDL p. 199) Ce lent retour vers un passé noyé dans le mystère et les interrogations est aussi facteur de la dilatation du temps, il constitue l'élément fondateur d'un récit analeptique et elliptique, marqué par les hypothèses et les supputations.

- Destin en main et identité en déroute

Ayant pris en main sa vie recommencée, Yolande reste préoccupée par un passé encore plus reculé que celui de son passé de femme, incertain lui aussi :

« *Où est son père? Sa mère? Si elle a des frères, des sœurs où sont-ils, Pourquoi personne ne s'est-il manifesté?* » (RDL P. 339).

Ses efforts la mènent parfois au désespoir :

« *Une perdue qui essaie de remonter le fil de sa vie à l'aide d'une photo de mariage, voilà ce qu'elle est.* » (RDL ibidem).

Yolande Mailloux, dès la sortie d'hôpital et malgré le rejet des personnes qui composaient sa famille, -Gaston son mari, Annie sa fille adoptive s'accrochant désespérément à elle - entreprend de se reconstruire une autre vie, ce qui donne lieu à un récit du présent qui croise celui de la quête du passé. Présent, dans lequel Yolande veut et peut maîtriser son destin au lieu d'être soumise aux données déjà établies qui l'attendent. Yolande change de domicile, retrouve facilement son travail et prend sous sa protection le jeune Steve qui a séjourné en même temps qu'elle à l'hôpital à la suite d'une tentative de suicide. Elle réussit à le sortir de ses tentatives répétées de suicide. Elle semble se complaire dans cette deuxième vie qu'elle se donne: « *Si on lui tendait aujourd'hui le roman de sa vie, elle ne l'ouvrirait pas* » (RDLp. 165) « *J'ai pas de mémoire, mais j'ai un présent* » dit-elle (p.182)

Par ailleurs, sa rencontre avec Jean-Louis Sirbois prend des allures de relation amoureuse en même temps que se noue la quête du passé.

La trajectoire de Yolande appelle un autre schéma, celui de la femme contemporaine, tel que dessiné par Lipovetsky. L'image des femmes qui ont conquis leur place dans le monde du travail. A l'instar de celles « *qui ont gagné l'indépendance économique* », Yolande représente bien « *la troisième femme* », telle que définie par Lipovetsky, elle peut se permettre de renvoyer les chèques qui lui sont adressés par Gaston, signe de cette indépendance. Nous sommes à l'ère où le travail « *est une activité légitime* » dans laquelle Yolande investit une part importante d'elle-même pour assurer sa liberté retrouvée.

Le portrait des femmes se coule donc facilement dans des moules, ce qui constitue un prisme à travers lequel se construit la lecture. Amossy signale que le stéréotype est « *une construction de lecture* » « *qui doit être rapportée à un modèle culturel connu* », « *en tant que représentation collective figée qui participe de la doxa ambiante.* »⁷⁴

La réactivation des stéréotypes garantit la lecture selon des valeurs et des normes solidement établies, largement partagées. De stéréotype en stéréotype, l'histoire de la condition féminine est ainsi racontée par Laberge.

-Yolande entre intériorité et extériorité

Dans la veine réaliste, « *élément également de lisibilité et de cohérence narrative, la motivation psychologique (des personnages)...fonctionne comme un remplissage justificatif à posteriori de la trame fonctionnelle du récit (la suite logique des «fonctions» au sens proppien)* »⁷⁵

En effet, Yolande est, malgré sa force de caractère, dotée d'une psychologie complexe qui lui fait rejeter son passé, puis aspirer à le découvrir, mais le découvrir par elle-même, sans avoir recours à tout type d'aide, choisissant ainsi la difficulté, refusant toute version orientée ou édulcorée. Ses contradictions lui font repousser Annie tantôt tolérée, tantôt renvoyée par cette mère adoptive, autoritaire et décidée qui ne lui fournit pas même d'explications en lui fermant sa porte au nez. De fait, Yolande trouve Annie trop dépendante, elle estime n'avoir pas tellement réussi dans sa relation de mère, cependant elle s'autorise une nouvelle adoption, celle de Steve, malgré les mises en garde du docteur Cantin sur les risques que ce fait peut entraver sa lente rémission. La psychologie de Yolande est perceptible à travers le passage de l'intériorité (ce qu'elle pense) à l'extériorité du personnage (ses actions).

Enfin, sur un autre plan, les données scientifiques et médicales offrent à l'auteure la possibilité d'enrichir le roman en focalisant l'intérêt sur l'intériorité d'un personnage qui en est dépourvu en apparence. Que peut-on imaginer à propos d'un personnage plongé dans

74 Amossy Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, 2006

75 Hamon Philippe, *Littérature et réalité*, op.cit. p.136

l'inconscience ou sans mémoire? La science nous révèle que les personnes plongées dans l'état d'inconscience peuvent sentir, entendre, ressentir, et que si le corps ne répond plus, le cerveau lui, peut rester en éveil. Marie Laberge exploite largement cette donnée scientifique.

Fondé sur une fiche d'informations concernant les avancées des connaissances par les neurosciences, le discours réaliste dans *Revenir de loin* introduit la référence au discours médical par le biais du personnage du docteur Cantin, « *personnage-délégué porteur de tous les signes de l'honorabilité scientifique* »⁷⁶ Car le texte mêle connaissances et représentation par le biais d'une référentialité donnée à lire dans la description du personnage comateux en phase de réveil et dans son affrontement du monde extérieur. Grâce à cela, Marie Laberge peut figurer l'instant où Yolande saisit une perception du monde extérieur et une perception de soi par bribes, alors que ce personnage n'a pas l'usage de la parole et se trouve dans l'incapacité de manifester le moindre témoignage de retour à la vie.

Le savoir scientifique délivré prend un aspect de savoir fonctionnalisé du point de vue narratif, il n'a pas un simple rôle de remplissage. Une technique qui s'écarte du monologue intérieur (peut-on parler de monologue intérieur alors que le personnage est inconscient?) permet au lecteur de vivre les sensations et les impressions « en direct », en même temps que le personnage, et ce grâce à un narrateur ayant une vision «très »interne :

« *Elle a la désagréable sensation d'être l'otage de son cœur qui pilote sa mémoire* » (RDL p.443)

Dès lors, le monde extérieur se construit par une succession d'impressions exercées sur le monde intérieur et de réactions provoquées par celles-ci. Une fois Yolande sur pied, le monologue intérieur dévoile la compréhension de soi et du monde à travers les fragments surgis de son passé.

La construction du personnage se fait donc à partir de la perception, du regard porté à la fois sur le moi et sur le passé pour redonner cohérence à sa personnalité, mais aussi sur le monde extérieur et sur sa propre place dans la société. Elle est donc certaine de ne pas vouloir se remarier et ne s'inquiète aucunement de « *la précarité de son métier* » (RDL p.439)

D'autre part, l'intériorité permet l'accès à des réflexions sonnantes comme des vérités générales :

« *S'habituer fait partie de la survie.* » (RDL p. 442)

« *Tant qu'on n'a pas perdu un enfant, on ignore que l'abandon d'un homme n'est pas si destructeur. C'est dur, mais ça se surmonte un jour ou l'autre.* » (RDL p.314).

76 Hamon Philippe, Littérature et réalité, op.cit. p. 140

Ces phrases prenant la tonalité de vérités générales sur la condition humaine donnent la mesure de la vision portée par Yolande. Une vision qui tend à l'universalité. Yolande par ses doutes, ses vérités devient un personnage attachant, porteur d'expériences qui peuvent être étendues au genre humain.

Force est de souligner après avoir examiné ces portraits de femmes que ceux-ci répondent à des représentations appuyées sur des idées admises, articulées à des images répandues dans l'opinion commune ou doxa. Ce qui conduit à conclure que ces images correspondant à des stéréotypes induisent de prime abord un certain type de lecture, une lecture d'identification.

Leur présence massive incite à classer les romans de Laberge comme faisant partie de la littérature populaire puisqu'ils s'appuient sur des clichés, sur des idées reçues, le discours d'un déjà-là. Mais dans un mouvement inverse, ces stéréotypes engagent une lecture qui dévie le parcours linéaire et le dépassent en se proposant comme une forme d'argumentation, par leur présence insistante. L'abondance des stéréotypes, en effet, suggère leur grossissement, leur caricature, bref peut-être, leur remise en cause. A ce stade de multiplication des exemples de femmes stéréotypées, ils engagent donc un parcours de lecture qui révoque la lecture linéaire de ces stéréotypes. Le stéréotype devient une forme d'argumentation contre la vision précisément stéréotypée des femmes. Il engage une lecture au second degré. Il véhicule un contre-discours. Nous touchons là à la parodie.

3. Rime et personnages: similitudes et doubles

Les personnages chez Jacob ont beaucoup moins de présence physique, le lecteur ne peut imaginer l'aspect de Florence, de Marie, de Delphine ou d'Alexa et Nathe : ceci est la première différence avec les romans de Laberge. La deuxième différence concerne le choix des actes décrits, dans ces romans où le discours de pensée l'emporte sur la narration à la troisième personne qui renvoie une impression d'immédiateté. Les personnages sont saisis dans leur mental au moment de crises fortes ou de d'événements importantes. Le déroulement régulier du quotidien est volontiers occulté, contrairement à ce qui se passe chez Laberge, ce sont plutôt des épisodes précis qui font l'objet du récit. Les personnages, Florence, Marie, Delphine, Émilie, Nathe, Alexa, Fabienne sont donc représentés plus dans leur être psychologique ou mental que par leurs caractéristiques physiques.

Nous avons été frappée, à la lecture de ce corpus, par la concentration des situations extrêmes et complexes des personnages, le peu de vraisemblance qu'attribue l'extrême violence narrée qu'elle soit maternelle, filiale ou autre, ces viols à répétition, ces infanticides, ces matricides, le mal être des personnages, qui finissent par ruiner l'illusion référentielle par leur outrance. Si l'on considère les personnages comme un sous ensemble de l'énoncé scriptural, ils prennent l'aspect d'une simple structure verbale. Leur *« déréalisation, le renoncement à l'illusion référentielle attirent encore davantage*

l'attention sur la structure poétique, proprement verbale, du message transmis. »⁷⁷ Ils deviennent une des faces de la structure poétique des récits, par leur variation et leur similitude, ils constituent un des principes de la répétition et des échos relevés dans les textes de Jacob.

En outre, la variation s'appuie sur des répétitions de similitudes et d'oppositions qui sont juxtaposées. Ce jeu complexe d'analogies et de constructions symétriques permet la mise en exergue de la rime à différents niveaux, notamment celui de la structure générale ainsi que nous allons le montrer, mais également au niveau du traitement des personnages dont la répartition confère son sens au récit. Rappelons que c'est avec le Nouveau Roman que le jeu des analogies, des répétitions, des variantes s'est généralisé pour subvertir l'écriture traditionnelle du roman, remettant ainsi au goût du jour une rime abandonnée par la poésie classique. Cette rime nous la retrouvons donc, chez Suzanne Jacob particulièrement au niveau du code d'action des personnages.

Les fillettes, dans *L'obéissance*, subissent la maltraitance et l'abus de pouvoir des adultes. On l'aura compris l'enfance d'Alice est une répétition de celle de Florence qui est une réplique de celle de Marie. Aussi au dédoublement d'Alice (Alice et Alice) répond le dédoublement de Marie qui, tour à tour, entre dans la peau de Florence, puis de celle d'Alice :

« *Je me suis mise à vivre la vie de Florence* » (LO p. 178)

« *Tu étais Alice survivante* » constate Julie en s'adressant à Marie. (LO p. 244).

Les micro-récits sont aussi destinés à constituer la rime des personnages. La fillette du bac à sable, l'enfant de l'homme du train, Aglaé, Muriel tous en quelque sorte forment des répliques d'Alice, enfant maltraitée. L'expression de la violence, la frustration et la vulnérabilité sont à l'origine de la formation de ces doubles. Culpabilisation, aussi, Alice culpabilise à la suite de la mort de son petit frère Rémi, Marie culpabilise pour n'avoir pas défendu Alice, sa sœur par le sort commun de fragilité et de souffrance.

Ce sont ces personnages qui constituent la rime, « *ils sont là pour la rime, non pour la psychologie ou pour produire un effet de réel* »⁷⁸. Ils ne servent pas l'effet de réel.

De la même manière, pratiquement tous les protagonistes adolescents dénombrés dans *Fugueuses* sont soumis à des relations hors-normes et à des agressions sexuelles de la part des adultes. Alexa, Nathe, Ulysse, Antoine, Fabienne ont tous subi un viol ou une tentative de viol dans leur enfance. Les sœurs Alexa et Nathe par les Piano, Ulysse avoue à son amie Alexa qu'il a été violé dans son enfance, Antoine aussi. Fabienne se souvient de la naine pédophile qui l'a agressée lorsqu'elle était en pensionnat. En revanche, les adultes, quant à eux, ont eu, de façon certaine ou présumée des relations coupables ou déviantes:

77 J.Y. Tadié, *Le récit poétique*, op. cit. p.45

78 Idem p. 43

Blanche, l'arrière-grand-mère a aimé une femme ; son mari, Georges, a abusé d'un enfant ; Xavier a été accusé, par erreur, d'avoir abusé d'une cliente (ce qui a entraîné des répercussions sur sa famille au point que sa propre fille, Émilie, hésite à lui présenter ses petites filles de peur qu'il n'en abuse) ; François et Catherine Piano s'adonnent à la pédophilie. Ainsi que nous l'avons relevé dans ce dernier roman les cas foisonnent et les situations se répètent créant la rime des personnages par reproduction de ces deux schémas qui s'opposent : enfants victimes et adultes déviants, variant le rythme de la répétition cinq fois, puisque face à cinq enfants violés, il y a cinq adultes chargés de relations coupables. « *Ces parallélismes relèvent exactement de la fonction poétique* »⁷⁹

Enfin, c'est encore la similitude qui permet de déceler la rime des personnages dans *Rouge, mère et fils* au sein duquel les hommes se suivent et se succèdent auprès de Delphine formant une sorte de constellation se relayant dans la gravitation pour attirer à eux Delphine, d'une part. Mais d'autre part, la rime prend toute son ampleur quand il s'agit des deux personnages principaux dont l'un est le double de l'autre dans les états psychiques décrits, ce qui permet une configuration en écho de la mère et du fils. Delphine est dans le même état de mal être que son fils Luc.

Les personnages chez Jacob riment par leur faire (fugues, viol, violence ou maltraitance) comme par leur être ou plutôt leur mal être,

Ainsi, en se répétant les situations des personnages forment par un effet de superposition, des rimes à l'intérieur des romans, et ce procédé est décelable d'un roman à l'autre. Nous pouvons dire que ce trait spécifique qui tient du récit poétique (la rime des personnages) s'affirme comme élément constitutif de l'écriture chez Suzanne Jacob.

3.1. Malaise et accents poétiques

Avec la réduplication de personnages placés dans des situations similaires concentrant tout l'intérêt de la narration, peu de place est faite aux autres éléments narratifs, le texte ne s'étale pas sur les facteurs extérieurs qui président à ces situations. Personnages non décrits, situations sociales à peine ébauchées. L'économie du récit s'élabore à partir de quelques éléments ciblés pour mettre en exergue la rime portée par le récit, dès lors, c'est « *le vide sémantique du personnage qui fait le plein du texte.* »⁸⁰

En outre, le dernier roman de Jacob, qualifié de saga familiale en quatrième de couverture, nous a suggéré une comparaison avec la volumineuse saga rédigée par Marie Laberge, *Le goût du bonheur*. Cette comparaison nous mène vers la conclusion que l'écriture de Suzanne Jacob dans ses traits formels tient effectivement du minimalisme ce qui l'oppose au souci du détail, de l'accumulation, à la surcharge que nous avons soulignés

79 Tadié citant Jakobson, ibidem

80 Tadié ,op. cit. p. 45

chez Marie Laberge. La tendance au minimalisme tel que le définit Christine Jérusalem se caractérise dans ses grandes lignes par « l'esthétique du moindre », « la rhétorique du retrait, du minimum narratif. »⁸¹ Ce qui fait toute la différence entre Jacob et Laberge. L'intérêt de déplace de l'intrigue vers ce que peut signifier l'alliance des répétitions et des passages remplis de poésie et d'accents douloureux portant inquiétude et malaise.

Les personnages féminins chez Suzanne Jacob sont tous dans un état d'âme angoissé, déprimé, inquiet. Une différence de taille entre les deux conceptions des personnages réside dans la perception que le lecteur a du personnage. Chez Marie Laberge, il voit le personnage, il peut facilement se le figurer. Avec Suzanne Jacob, s'il ne le voit pas, s'il ne peut se le représenter, il peut tout-à-fait comprendre ce qu'il ressent. Cet aspect du corpus se manifeste dans les paroles prononcées, les silences, les pensées et les comportements.

Le seul personnage qui ait le profil d'une battante, Marie, l'avocate dans *L'obéissance* est dépeint dans sa phase de dépression et dans les retombées négatives de son exploit qui avait consisté à obtenir l'acquittement de Florence. Malheureusement, ce procès est la cause de ses angoisses et remords car elle regrette de n'avoir pas défendu Alice (*Alice, je te pleure. LO, p. 178*), qui lui apparaissait après l'acquittement, comme l'image d'elle-même, enfant. Prise dans ses contradictions, Marie meurt d'un cancer fulgurant.

En définitive, malgré les souffrances évoquées, les personnages n'ont aucune consistance physique chez Suzanne Jacob. Mais la concentration des situations excessives, complexes des personnages, l'extrême violence de certaines relations (qu'elles soient maternelles, filiales ou conjugales ou familiales, physiques ou morales) en minant l'illusion référentielle, frappent le lecteur, le déconcertent et l'abandonnent dans un état de perplexité, face au malaise que la répétition de cette violence finit par lui transmettre.

Toutefois, le texte, au détour d'un petit détail, se teinte d'accents poétiques faisant place à des images insolites qui débordent sur d'autres thèmes toujours en relation avec le mal être comme la question identitaire ou la responsabilité historique et sociale. La signification du roman s'en trouve enrichie de sens pluriels :

« Yeux indigo de Luc dans les yeux d'ambre du Trickster, nuit centrale, quai de gare cerné de profondes montagnes, nids de tétras, nuit et ténèbres de frimas couronnant les violettes et la fleur de gingembre sauvage, cris ,chasse, rose hâtive déchiquetée par les lames du grand-duc, enfants mutilés de la Sierra Leone, je réclame dit le regard indigo, mon héritage d'histoires et de phrases, tu réclames répond le regard d'ambre, ce qui est caché dans ton propre sang, tu as hérité d'une surveillance et tu en as fait un refus, tu es devenu tout un

81 Sylviane Coyault, *Christine Jérusalem La rose des vents : cartographie des éditions de Minuit, in Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions mythologies*. Sous la direction de Bruno Blanckeman et J.C. Millois. Prétexte Editeur, Paris, 2004.

peuple de refus et sur ton dos, le poids d'un interminable portage dont les nourritures sont périmées, tu n'en peux plus. » p. 272

Le message sur la crise identitaire est transmis à travers une longue évocation poétique, métaphorisant la charge qui alourdit de nouvelles causes de mal être de Luc. L'on aura noté l'extrême sensibilité aux couleurs (indigo, ambre, nuit qui introduisent la sensibilité esthétique relative à la peinture) dans cet extrait où Luc redouble sa mère. Comme elle, lui aussi est à la recherche de ses origines.

CHAPITRE 2

Chronographies, topographies sémantisées et discours social

La différence entre Jacob et Laberge est donc bien établie également pour ce qui est du traitement des personnages, elle laisse pressentir des options génériques différentes. Ces différences restent-elles perceptibles au niveau des autres catégories de la narration que sont le temps et l'espace?

Chez Laberge le temps et l'espace sont conçus selon une dualité respective qui permet au récit de se construire sur des oppositions significatives ; tandis que dans le corpus constitué des romans de Suzanne Jacob, le temps est remarquable par sa fixité, et l'espace mis en valeur selon les perceptions des personnages.

1. Chronographie duelle

1.1. Le temps Historique contre le temps cyclique

Dans les romans de la série *Le goût du bonheur* le temps se construit selon deux axes temporels différents. La première trajectoire est personnelle, la seconde collective. Le temps de l'Histoire croise celui des cycles du bonheur. La rencontre de ces deux temps crée la perturbation dans les trajectoires personnelles. Il met fin au bonheur tant pour Gabrielle qui perd la vie en voulant sauver son fils de la guerre, que pour Adélaïde qui voit s'échapper son bonheur avec l'entrée en guerre du Canada suivie de la mort de Nic. Cette conception de deux temps qui se télescopent inscrit l'univers romanesque dans l'illusion référentielle et dans un contexte sociohistorique déterminé.

Le roman *Gabrielle* pour maintenir le souffle sur ses huit cent soixante-huit (868) pages est fondé sur ces deux temporalités, selon lesquelles tour à tour le quotidien des dix années de la vie de Gabrielle se déroule. Il y a un temps cyclique qui rythme la vie des personnages, c'est le temps des saisons, des rites et traditions qui accompagnent le quotidien de la famille, et le temps de l'Histoire qui vient bousculer cette première temporalité ainsi que nous avons pu le constater.

Nous appelons temps cyclique cette répétition des actes du quotidien de Gabrielle et rappelons que le roman réaliste a « *une prédilection pour toutes les activités ritualisées de la vie quotidienne* »⁸².

Il est de fait représenté par la façon dont les journées sont remplies. Ces occupations coutumières sont réparties en cycles de journées, de saisons, et de scènes de la vie courante racontées souvent sur le mode itératif :

« *Un de ses premiers plaisirs de la journée, une fois les enfants nourris, débarbouillés et habillés, consiste à se retirer dans sa chambre avec le journal et un café et dévorer le feuilleton en toute tranquillité.* » G. p.193

82 Hamon Philippe, *Littérature et réalité*, op.cit. p.146

Ainsi la chronographie est conçue selon les cycles des journées avec des moments précis, comme celui des habituelles discussions du couple dans la chambre conjugale pour prendre les décisions importantes, ou « *l'heure du concert* » (G.p. 132) lorsqu' après le dîner, Adélaïde se met au piano.

Il y a également le cycle des absences d'Edward parti pour Montréal (où l'appelle son travail) ponctué par ses retours à Québec attendus patiemment; celui des fièvres et maladies infantiles, oreillons et bronchites rendant fébrile toute la maisonnée :

« *Gabrielle oublie tout ça dans une débauche de sirops, d'aspirines dissoutes dans du lait chaud, d'histoires et de berceuses. Elle n'a même pas le temps de préparer à souper pour Edward et pour elle, tellement les petits bouillons et les compotes apportées au lit lui prennent de temps.* » (G. p.159)

Le cycle des saisons, l'hiver rigoureux est mentionné à chacun de ses retours, marqué par le froid et la neige, puis par les fêtes de Noël, la narration se fait alors sur le mode singulatif qui assure la dynamique du récit :

« *Janvier s'enfonce dans la neige et le froid. Les enfants sortent peu et Gabrielle se désole de constater que cet hiver est encore plus rude que le dernier...* » (G. p. 420)

Tandis que l'été est synonyme de vacances et de départs pour l'île d'Orléans dans la maison familiale suivis des retours marqués par un autre protocole, celui du déménagement :

« *Les préparatifs du retour à Québec et la fermeture de la maison occupent Gabrielle...* » (G. p. 351).

Le retour de vacances nécessitant un rangement des effets avec les incontournables boules de naphthaline placées dans des vêtements qui ne serviront qu'à la saison suivante. Le grand ménage connaît aussi son temps :

« *Gabrielle peut se vanter d'avoir réussi à rattraper le temps perdu : elle a fait le grand ménage et réorganisé sa maison en moins d'une semaine* »(G.p.110)

Un rituel d'importance est celui de la messe du Dimanche, du repas dominical et de la visite au cimetière. Les anniversaires constituent un autre rite auquel il convient d'adjoindre les fêtes (avec tous les préparatifs qui les accompagnent), et de multiples réceptions comme « *le souper d'huitres annuel des avoués* »' G. P. 112), ou encore la soirée chez Gabrielle pour les débuts de Reine, et les thés dansants. De même Germaine tient tous les mercredis une table de bridge.

Ainsi tout le quotidien est ritualisé « *selon un code qui règle de façon contraignante à la fois l'organisation de la journée -un temps pour chaque obligation-et le protocole*

chronologique interne à chaque cérémonial »⁸³ ainsi que l'organisation de toute l'année devons-nous dire.

L'auteure, elle-même, souligne la portée de ce temps cyclique, de sa régularité, et de son aspect inéluctable sur la destinée humaine, par la citation de *L'Ecclésiaste*, épigraphe de son roman extraite de la Bible :

« Il y a le moment pour tout, et un temps
Pour tout faire sous le ciel :
Un temps pour enfanter
Et un temps pour mourir ;
Un temps pour planter,
Et un temps pour arracher le plant.
Un temps pour tuer,
Et un temps pour guérir ;
Un temps pour détruire,
Et un temps pour bâtir,... »

« *La chronologie devient sous cet angle une sorte de « sociochronie »...ou encore une sorte de socialité du temps.* »⁸⁴

Le social transparaît de cette manière dans la construction temporelle de *Gabrielle*.

Le temps de l'Histoire pourtant vient briser la régularité de ce temps cyclique. Des événements qui ne dépendent plus de l'organisation et du rythme établi par Gabrielle et Edward selon les besoins de leur vie familiale et sociale perturbent, cassent cette régularité temporelle et mettent en place une autre chronologie plus heurtée, intervenant par à-coups, au gré des événements historiques, introduisant un dérèglement temporel par la complication ou force perturbatrice selon le schéma narratif canonique du récit.⁸⁵

Le temps de l'Histoire introduit les éléments de la force perturbatrice, nous verrons, en effet, que l'Histoire était un opposant au bonheur de Gabrielle et de sa famille en même

83 Mitterand Henri, *L'illusion réaliste*, op.cit. p. 78

84 Mitterand Henri, *L'illusion réaliste* op. cit. p.78.

85 Schéma canonique selon Larivaille : Etat initial- Transformation : Complication ou Force perturbatrice, Dynamique, Résolution ou Force équilibrante- Etat final. Yves Reuter, op. cit. p. 42

temps elle favorise/provoque l'introduction de valeurs différentes et nouvelles au sein du groupe.

-La crise économique, source de bouleversement.

La crise économique en touchant la famille d'Hector bouscule la vie de Georgina et le quotidien de Gabrielle. En modifiant certaines données, cet événement introduit un nouveau personnage dans la maison de Gabrielle, Isabelle, dont il faut prendre soin et qu'il faut intégrer à la famille dans son organisation spatiale (quelle chambre occupera-t-elle ?), dans l'intendance quotidienne (comment l'habiller, lui donner des cours, la marier?). Bien qu'Isabelle se révèle être une aide précieuse pour sa tante qui l'a accueillie avec plaisir, sa présence demeure un élément modificateur de l'équilibre familial.

L'arrivée de Nic, ami d'Edward devenu son collaborateur, peut-être considérée comme le second facteur (conséquence indirecte du premier, la crise économique devenant source de la prospérité du cabinet d'avocat d'Edward qui se voit obligé de s'associer à Nic pour pouvoir faire face à la demande fournie par les affaires en liquidation et les banqueroutes) -facteur, qui à long terme s'avérera lui aussi perturbateur de l'équilibre établi. Car bien qu'il ait été adopté par toute la famille, Nic favorisera l'introduction de Théodore (Ted). Ces nouveaux venus seront insidieusement à l'origine de la déstabilisation de l'harmonie familiale (Adélaïde se soustrait à la vigilance et protection de Gabrielle et de Edward, pour aller vivre en toute liberté son amour avec Ted à Montréal). Ce départ de Québec vers Montréal suivi de la liaison d'Adélaïde provoquera le scandale et la rupture familiale.

La crise conduit également Gabrielle à sortir du foyer pour découvrir la misère, s'occuper des pauvres, et organiser de nouveaux rituels, comme celui des soupes de bienfaisances. Gabrielle sait s'adapter aux situations et sortir de son rôle de femme au foyer et de femme du monde. Ceci lui ouvre de nouveaux horizons en lui faisant rencontrer des personnages qui l'initient à la revendication politique et sociale, notamment par le mouvement des suffragettes. Enfin l'entrée en guerre du Québec et l'engagement de Fabien seront fatals à Gabrielle. C'est donc bien le temps de l'Histoire qui met fin au bonheur de Gabrielle et détourne le cours du temps cyclique.

Le texte s'écrit donc selon deux trajectoires temporelles, l'une personnelle et l'autre collective. Le temps de l'Histoire croise celui des cycles du bonheur. La rencontre de ces deux temps crée les perturbations qui de fil en aiguille mèneront à la mort de Gabrielle, inscrivant l'univers romanesque dans un contexte socio-historique déterminé. L'on peut alors affirmer que la crise économique constitue le moyen d'introduire le malaise chez les personnages, il en sera de même pour la guerre dans *Adélaïde*. Cette dichotomie tout en opposant deux temps ouvre les romans au temps de l'Histoire et rend effective la représentation sociale en même temps que prend forme la diégèse.

La chronographie est conçue exactement de la même manière dans *Adélaïde*.

1.2. Autre forme de dualité temporelle

Dans *Revenir de loin, également*, le temps se dessine selon deux trajectoires aussi, un présent surdéterminé par le passé. *Revenir de loin* joue de la dilatation du temps, d'une chronologie à rebours et de larges plages blanches sur le déroulement des faits mettant en place l'effet de suspense, de cette manière le souffle est maintenu tout au long des six cent dix-sept pages qui composent le roman.

Ainsi que le montrent les intitulés des chapitres, le texte suit minutieusement, l'amélioration de l'état de santé de Yolande et les progrès de sa rémission, à la suite de son coma. Le réveil se déroule très progressivement : elle entend, elle sent les odeurs, puis elle éprouve des sensations, mais ne peut voir ceux qui l'entourent. Aussi lorsqu'elle peut enfin ouvrir les yeux pour mettre un visage sur les voix qu'elle a entendues, Yolande préfère retarder ce moment et laisser croire au personnel médical qu'elle ne s'est toujours pas réveillée : ce qu'elle a perçu en étant plongée dans le coma ne l'enchanté pas.

Yolande, dès les premiers signes de son réveil, ressent certes des difficultés à sortir de son inertie et de sa torpeur, cette lenteur distend le temps, mais surtout, il y a ce rejet comme instinctif de ceux qui sont censés avoir avec elle des liens familiaux, rejet accompagné de l'envie de demeurer dans cette demi-conscience, aussi à son réveil garde-t-elle le silence dans un premier temps jugeant que :

« *Son passé la paralyserait et mettrait en jeu des émotions qui, en s'absentant ou en disparaissant à jamais, lui ont permis de se refaire une santé mentale* ». (RDL p. 147)

Elle amorce une longue remontée dans le temps lorsque plus tard, elle réalise que « *pour s'affranchir de son passé, il faut y faire face, non pas se contenter de l'éluder.* » (RDL p. 165) Cette remontée « poussive » alourdie par les supputations, les erreurs d'hypothèses est facteur de la dilatation temporelle, elle constitue l'élément fondateur du récit analeptique.

De fait la construction temporelle est complexe. Se nourrissant de cette dilatation, sont menées parallèlement, encore une fois, deux structures temporelles qui se partagent l'espace textuel : la première temporalité actualise la vie présente centrée sur le moment vécu, la construction d'une vie nouvelle, après la sortie du coma, la seconde retraçant difficilement les épisodes d'une vie passée en fragments, d'une manière discontinue avec des flash-back cernant des périodes de plus en plus éloignées dans le temps. Ce qui assure la cohérence globale du discours fictionnel au service d'une écriture réaliste.

Ainsi ces deux axes temporels ancrent les événements dans le réel au moyen de dates précises et d'indicateurs de temps à partir desquels la chronologie semble pouvoir être reconstituée. Si le premier chapitre s'étale sur huit jours de présence à l'hôpital, on apprend dès le troisième jour que le coma a duré trois semaines soit dix-huit jours, et que nous sommes le 20 Janvier 2008. Ce n'est qu'au troisième chapitre qu'une date marque le jour de l'accident, le 31 janvier 2007. Cette lenteur à situer chronologiquement les faits renforce

l'impression de temps distendu, elle est étayée par la distension du temps racontant. Ce qui mime l'état végétatif du personnage qui n'a plus de repères temporels, les sept jours racontés se déroulant sur 137 pages. Ce traitement privilégié du temps, calquant le temps de la narration sur celui de la fiction, génère le vraisemblable. Une dilatation qui va perdurer tant que Yolande n'aura pas retrouvé la totalité de son passé, le temps étant mesuré en mois à partir de sa sortie d'hôpital (six mois, huit mois...)

Le second axe temporel est introduit au gré des réminiscences de Yolande, dans une apparente anarchie. Les événements de cette période du passé ne sont pas rapportés dans un ordre chronologique, mais dans celui aléatoire des résultats des efforts de mémorisation du personnage.

De temps à autre des dates, des scènes viennent encore marquer les événements de façon incertaine tel le mois d' Août 69 inscrit au dos d'une photo de mariage, ou la date du 3 Juin 1972, jour du décès d'Ariane, sa fille, souvenir retrouvé à la suite d'un accident domestique. La narration est donc marquée par les analepses introduites par ces moments où des images, parfois anonymes, reviennent, comme une fulgurance, saisir puis envahir la mémoire de Yolande ne lui permettant pas toujours d'avancer jusqu'au bout de la reconstitution de scènes du passé. Aussi, souvent le rêve se mêle à la réalité brouillant parfois les pistes. Ainsi le prénom de Francis lui revient après un rêve érotique, mais elle ne peut concrètement l'attribuer à une personne de son entourage. Ce sont, pour elle, souvent des énigmes auxquelles elle ne trouvera de réponses que beaucoup plus tard dans le cours du récit. C'est ainsi que la relation de ces événements du passé est-elle sans cesse retardée, tandis que le moment présent, avec la stabilisation précaire du personnage, demeure menacée par ce passé inconnu qui resurgit par à-coups.

Encore une fois le récit se scinde en deux mouvements, un récit concernant le présent ordonné, réglé, relaté dans une chronographie idéale du roman réaliste, et un récit désordonné, à la chronologie bouleversée selon un ordre aléatoire. Le passage de la première forme à la seconde forme se double d'un changement de la voix narrative. Ce glissement de la troisième personne à la première vise à introduire la proximité du passé et du présent. Le personnage s'observe, s'attend à la résurgence d'un souvenir, tente de la provoquer par la tenue de son journal, par l'évocation de citations de poèmes et tirades, si bien qu'entre les souvenirs réveillés, les rêves et les événements du présent, le passage du « je » au « elle », la frontière parfois s'amenuise jusqu'à faire coïncider les deux récits. Ce qui entrouvre l'horizon pour permettre à Yolande, seulement alors, d'envisager l'avenir avec Jean Louis Sirbois.

Nous avons tenté d'établir un tableau comparatif du présent et du passé, inspirée par les abondantes indications temporelles (saisons, mois, années...) et la présence du suivi de la tenue de journal dans le premier chapitre (1^{er} jour, 2^{ème} jour...7^{ème} jour). Toutefois ce tableau n'a pas permis d'aboutir, les événements majeurs du passé n'étant pas tous datés, alors que des événements secondaires le sont. La chronologie est factice. Mais l'opposition de deux temps différents qui parfois se télescopent est une constante dans l'écriture de Laberge.

2. Dualité spatiale et autres dichotomies

M. Bakhtine a relevé que l'interrelation espace-temps entretenait avec la réalité des rapports étroits. C'est une unité appelée chronotope qui « *représente le temps de la vie humaine, temps historique dans différents secteurs de l'espace.* » Le chronotope sert de point principal pour le déroulement des scènes du roman. « *...le temps acquiert un caractère sensuellement concret, les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang.* »⁸⁶ Bakhtine cite pour exemple la route qu'il définit comme le chronotope de la rencontre.

Chez chacune des deux écrivaines, l'espace est désigné par des toponymes dont les référents sont puisés dans le réel. Pourtant chacune fait de ces espaces, un élément en adéquation avec sa conception de l'écriture romanesque. Chez Laberge, l'espace a une vocation surtout sociale. Il traduit des différences ainsi que nous tentons de le montrer. L'espace est alors construit selon les caractéristiques de l'espace de références. Trois lieux géographiques prédominent pour renforcer l'illusion référentielle:

« *Le nom de lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai* » affirme H. Mitterand.⁸⁷

Ces trois lieux sont conformes à l'espace géographique réel : Québec, où vit la famille Miller, l'île d'Orléans, où elle passe ses vacances dans une maison familiale gardée en héritage, Montréal, où se rend régulièrement Edward pour son travail. Ce sont les allées et venues entre Québec et l'île pour la famille, et celles entre Québec et Montréal pour Edward qui introduisent la régularité temporelle et maintiennent la stabilité et l'union familiale. On peut dire qu'à Québec l'interrelation temps cyclique et maison forment un chronotope, celui où se déroulent et « prennent corps » effectivement les scènes de la vie quotidienne, celles du bonheur. Par contre, c'est bien par Montréal que s'introduisent les éléments qui vont déstabiliser la famille, son bonheur et détruire le temps cyclique : Nic vient de Montréal, il introduit Ted, qui lui aussi arrive de Montréal. Sa venue change le cours de la vie tracée pour Adélaïde par ses parents. Elle rejoint Ted à Montréal pour vivre pleinement son amour avec lui. De Montréal aussi proviennent les bruits de la guerre qui se prépare. L'interrelation temps de l'Histoire-Montréal forment un autre chronotope, celui du déséquilibre. Nous allons voir que Québec et Montréal se situent dans un système d'oppositions binaires, l'île étant, quant à elle, un simple prolongement de Québec. Nous

86 Bakhtine Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 391

87 Mitterand Henri, op.cit. p. 194

allons montrer comment Montréal est fortement marquée négativement dans son rapport aux personnages et à la trame narrative, et en quoi elle s'oppose à Québec qui est l'espace du bonheur.

-présence/absence

Traditionnellement dans le roman québécois, ces deux villes sont consacrées et représentées de par leur importance économique, culturelle et linguistique. Montréal est de fait le grand pôle économique, et Québec, la capitale.

Dès le début du roman, Montréal est un lieu marqué plus par l'absence que par la présence. En effet la majorité du roman se déroule à Québec, Montréal n'est mentionnée que comme lieu de travail où se rend Edward. Par rapport à Gabrielle et aux enfants, elle représente le lieu de l'absence du père, peu d'actions s'y déroulent, elle est souvent évoquée, mais elle ne sert pas de cadre à l'action et ne revêt d'importance que vers la fin du roman lorsque Adélaïde s'y réfugie pour vivre son amour interdit avec Ted.

Alors que Québec est la ville qui renferme la maison familiale et la chambre conjugale, deux lieux où se concentre tout le savoir sur la famille Miller. Ce sont des « lieux cybernétiques », « *c'est-à-dire des endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information.* »⁸⁸

La maison est en effet un espace privé, qui se charge de potentialités diégétiques et de signes de la société. La première des remarques à faire concerne les trois maisons habitées par la famille Miller. Que ce soit celle des vacances sur l'île, ou la première à Québec ou encore la seconde choisie parce que plus grande (ce qui marque le signe de l'aisance matérielle acquise par Edward, au cours de ces années de crise), toutes trois ont une configuration à l'identique : l'espace de vie se situe en bas où se déroule une grande partie de la diégèse, à l'étage se trouve l'espace pour dormir. Dans ces maisons, espaces clos, intimes, les rites et les règles de conduite organisent la vie familiale se combinant au temps cyclique pour déterminer les actions des personnages, actions dirigées par la mère. Certains espaces sont privés, ainsi la chambre des parents est un espace quasi-interdit aux enfants qui ont droit à s'endormir exceptionnellement dans ce qui constitue plutôt un seuil ou une antichambre. Dans cette chambre un vieux fauteuil occupe une place d'importance, témoin des scènes de ménage et de l'intimité du couple. On peut affirmer que le roman prend des aspects de roman ethnographique et à ce titre met en perspective la vie familiale et conjugale de l'époque et son organisation.

Sur le plan sémiotique, l'espace décrit correspond à la manière dont il est occupé, au vécu des personnages. C'est pourquoi à Montréal, l'appartement occupé par Nic est un lieu, luxueusement décoré, mais vide de personnes, déserté par Kitty, Nic étant plus souvent

88 Hamon Philippe in *Le savoir dans le texte*, Revue des Sciences humaines, 1975 N° 4, p. 489_499 cité par Mitterand Henri, *Le discours du roman*, op. cit. p. 193.

en voyage que chez lui, cet appartement imposant par sa taille et la valeur des bibelots et des meubles n'a pourtant pas d'âme. Gabrielle qui le visite admire les objets de valeur, mais ne s'y sent pas à l'aise. A Québec, nous voyons une maison vivante, chaleureuse et accueillante, une maison sur laquelle règne la mère, Gabrielle ; à Montréal, l'appartement est froid et vide d'occupants.

Québec est donc une ville pleine de vie et d'enfants, Montréal représente le vide et la solitude, raison pour laquelle Nic, l'ami fait très souvent le voyage à Québec, s'incrutant dans la famille d'Edward.

-Féminin/masculin

Aussi, si l'on observe de plus près la distribution des lieux et des personnages, l'on constate que Québec sert de cadre à la vie familiale, domestique et conviviale dans lequel se développe cet univers féminin dont nous relèverons les caractéristiques dans la partie suivante, alors que Montréal est le domaine privilégié des hommes et des affaires, de l'enrichissement et de l'élévation sociale. Les principaux personnages masculins sont tous les trois, en effet, en relation constante avec la ville de Montréal que ce soit Edward ou Nic ou même Théodore, alors que les femmes en sont pratiquement exclues. Québec et surtout la maison sont des espaces essentiellement matrimoniaux. Montréal est une ville pour les hommes, le travail et l'argent.

- Francophones/ anglophones

Céline Gourdin-Girard note, à propos de ces deux villes et leur relation aux langues, que *Montréal est connu pour être « un corps parlant plusieurs langues » alors que la défense de la langue maternelle est une rude bataille au Québec* »⁸⁹

Si dans *Gabrielle* Québec est la ville où l'on parle français, Montréal celle plutôt majoritairement des anglophones, cependant la dichotomie Français/Anglais se retrouve même à Québec. Ainsi lit-on à propos de la nouvelle demeure des Miller :

« La nouvelle maison est magnifique, et ce malgré que la rue soit « celle des Anglais », comme le souligne Germaine qui, bien évidemment, habite celle des Français. » (G.p 610)

On relève les termes utilisés « Français, Anglais » qui renvoient à un discours déjà-là, une distinction établie par l'Histoire. Le code dominant affecte aux rues des traits d'opposition dans un système de valeur qui assimile les rues à des frontières entre habitants d'origine différente et de niveau de vie différent.. Il ne s'agit plus de langue mais de l'origine, ce qui marque la profondeur du fossé. L'importance du hiatus entre les deux langues et les populations qui les utilisent renvoie au problème identitaire. Ce qui demeure attaché à la

89 Gourdin-Girard Céline, *Ville et écriture au féminin. Québec et Montréal dans le roman féminin québécois des années soixante à nos jours*.p. 25. Soutenue en 2006. e. publications. Unilim.fr/theses/ 2006/...gourdin-girard-céline pdf visité le 9 Septembre 2012

dichotomie francophone/anglophone, par contre, c'est bien le statut social lié à la puissance économique. En occupant cette nouvelle maison de la Grande Allée, la famille Miller pénètre dans la rue anglophone, un quartier plus aisé que celui qu'elle a quitté. L'exemple pris dans *Adélaïde* indique bien cette relation intriquée de la langue, de l'espace et du niveau de vie :

« *Dès qu'ils marchent vers l'ouest, la langue passe du français à l'anglais, et la richesse gagne du terrain à vue d'œil. On passe du taudis au palace en deux coins de rue, et Florent se demande comment on peut voisiner avec tant de misère sans perdre l'appétit.* » (A. p. 169).

-Monde traditionnel/modernité

Montréal, lieu de l'absence, du monde masculin, des affaires, mais aussi ville d'une plus grande liberté de mœurs et de la perte des valeurs ancestrales, Montréal est donc la ville où les mentalités évoluent plus rapidement, c'est aussi la ville de l'altérité et de la différence. Les différences sociales y sont plus criantes qu'à Québec. Aussi d'un point de vue pragmatique, la sympathie du lecteur sera plus attirée vers la ville de Québec, car c'est là où évolue le personnage principal qui incarne de nombreuses idées, parfois marquées par le doute et l'indécision, ce qui la rend plus « humaine ». Ainsi l'espace est bel et bien articulé selon des oppositions binaires assimilant l'opposition fondamentale de la représentation de la société du roman à l'époque de la grande noirceur dans l'imaginaire de l'auteure. La ville constitue donc, dans ce roman, selon la terminologie de Duchet « une figure sociogrammatique » dans la mesure où Québec et Montréal « irradiant de sens contradictoires » qui viennent se greffer sur cette représentation de la ville et partant sur le texte et l'espace référenciel.

-Problème identitaire

Edward n'a pas été accepté par la famille de Gabrielle en raison de ses origines mêlées. Florent interrogeant Nic obtiendra une réponse pour le moins mitigée, mais optimiste:

« *-Mais toi, Nic, t'es quoi ? Un anglais ou un Français ?* »

... « *Je suis anglais dans ma business et français dans mon cœur. J'ai été élevé par les deux communautés, alors, je pense que j'ai pris le meilleur des deux...* » (A. pp.169-170).

La suite du texte souligne le manque d'ambition des Français par rapport à l'esprit d'entreprise des Anglais, ce qui expliquerait la pauvreté des uns et l'aisance des autres.

Nous remarquons que par toutes ces oppositions que souligne la fiction de Marie Laberge : présence/absence, francophones/anglophones et problème identitaire, monde traditionnel/ monde moderne précarité/richeesse représentées par les villes, il y a une volonté

certaine de « *faire porter l’empreinte de l’événement réel* » à son œuvre alors que la « *la main de l’artiste reste absolument invisible* », « *comme un événement naturel* »⁹⁰

2.1. Appropriation de l’espace extérieur et espace de l’intime dans *Revenir de loin*

Yolande rejette les lieux du passé tout comme elle a rejeté les personnes du passé. En changeant de domicile, à sa sortie d’hôpital, elle investit d’autres lieux : sa nouvelle demeure où elle veut vivre loin des siens. Elle y accueille plus tard Steve. Elle aménage son appartement selon ses préoccupations professionnelles : bureau, dictionnaires, bannissement du poste de télévision... La chambre de Yolande est un espace privatif, Steve ne peut y entrer sans autorisation. Comme elle a renvoyé les personnes de son passé, elle interdit l’accès de sa chambre qui devient un espace de l’intime, c’est la chambre des rêves, du rappel des souvenirs, de la confrontation de soi à soi, de l’attente de soi. C’est un espace vivant, heureux parce qu’entièrement voué à la concentration et à l’organisation du travail, travail de l’écriture qui galvanise les forces de Yolande dans la quête de soi. La chambre est associée aux progrès du retour de la mémoire.

Parlant de l’image poétique vue par Bachelard, Jézéquel relève qu’il « *analyse les images des espaces heureux qui visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés.* »⁹¹

Sa nouvelle demeure, en définitive, est plus conforme à sa conception de la vie que ne l’était l’ancienne, plus propice au travail, à la concentration et au recueillement. Ce qui donne à vérifier que l’espace « *entre en étroite corrélation mutuelle, à la fois du point de vue d’une sémiotique du personnage et du point de vue d’une sémiotique de l’action.* »⁹²

Yolande est douée d’une volonté de fer. Ses efforts pour réapprendre à marcher, à réutiliser ses membres, sa mémoire, sa détermination à se détacher de sa famille, son astreinte à repartir à zéro en retrouvant son métier de correctrice, tout démontre cette corrélation entre l’être et le nouvel espace qu’elle se construit.

En général, nous relevons l’importance de la chambre, dans les romans de Laberge. La chambre, qu’elle soit conjugale ou individuelle, est un espace privatif, elle permet de développer une écriture de l’intime en révélant le personnage, son caractère, ses activités et sa relation à l’autre.

90 Selon le mot du réaliste italien Giovanni Verga, propos rapportés par Zima P, V. *Texte et société. Perspectives sociocritiques*, Paris, L’Harmattan, 2011, p. 188.

91 Jézéquel Anne Marie, *Louise Dupré : Le Québec au féminin*, op. cit. p. 83

92 Mitterand Henri, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF écriture, 1987, p. 142

D'autre part, en créant un rituel, la promenade de l'après-midi, Yolande s'approprie un espace extérieur nouveau, les rues de son nouveau quartier, dans lesquelles elle fait sa promenade quotidienne, seule, pour entretenir un corps qui puisse répondre aux exigences des efforts intellectuels consentis. De la même manière qu'elle a voulu s'isoler des siens, elle semble tracer les limites d'un nouveau territoire, loin de l'espace qui a servi de cadre à son ancienne vie avec Gaston et Annie. Ce nouvel espace est propitiatoire à une rencontre, celle de Jean Louis Sirbois, un intellectuel comme elle. Ainsi que l'a relevé P. Hamon, pour les romans réalistes, la rue est, en effet, un espace de rencontres. On a l'impression d'une mue du personnage, qui change de peau en changeant de lieu, de mode de vie et de groupe social. Le rapport à l'espace est une nécessité pour Yolande et marque une forme de reniement de ce qui peut la rattacher au passé et entraver sa quête de liberté.

L'interrelation espace-temps est donc très forte dans ce roman de Laberge.

3. Perception statique du temps chez Jacob

«*Cette idée que le temps n'avance plus me terrifie* » (LO. p. 171) s'exclame Marie dans le début de la crise qui a suivi le succès remporté par l'obtention de l'acquittement de Florence. Placée au début du chapitre intitulé Marie, cette phrase marque toute l'importance dans ce roman (comme dans les autres) de la perception statique du temps chez Jacob. Pour Marie le temps s'est arrêté le jour de l'acquittement de Florence.

Dans l'univers romanesque de Suzanne Jacob le temps écrase les personnages par sa fixité, sa rigidité.

Fugueuses est présenté en quatrième de couverture comme une saga familiale condensée. Remontant jusqu'à l'aïeule Blanche, le récit met scène la rupture des relations familiales à travers le thème de la difficulté de transmission et de communication dans le passage d'une génération à l'autre, ce qui marque aussi un arrêt dans le temps de la transmission. Cette rupture fait suite à un fait particulier pour chacun des protagonistes du roman. Un scandale, un viol, une impression de rejet par le père...

De la même manière, les personnages dans *Rouge, mère et fils* sont marqués par un passé qui pose ses traces indélébiles sur leur vie présente parce que le temps s'est fixé à ce passé, le fameux jour du viol et de la rencontre avec les H'ells pour Delphine. Delphine (RMF) crée le malaise entre elle et son fils, en refoulant ces événements douloureux de son passé. Dès lors, le temps semble bloqué par ces événements et stoppe l'évolution de Luc dans le déroulement de son existence (chômage, thèse à l'arrêt, rejet du désir de paternité). Tous ses projets sont à l'arrêt. De la même manière, Delphine de son côté hésite entre tous ses hommes et refuse la stabilité que lui offre Lorne. Ce qui place le récit dans une indétermination temporelle malgré quelques indications imprécises destinées à souligner la période de l'arrêt du temps pour Delphine,

« *Où étais-tu ce onze Août* » demande-t-elle en pensée à Félix, faisant allusion à l'épisode du viol et de l'accident. « *De quel onze août s'agit-il ?* » répond Félix, toujours dans les pensées de Delphine. (RMF p. 18).

Cette réflexion de Delphine suggère que l'une des raisons du divorce de Félix et de Delphine est peut-être l'absence de ce dernier le fameux jour de l'accident. Delphine semble lui en vouloir pour cette absence. Pour Delphine, tous les événements survenus après cette date n'ont que peu d'importance. Ceci marque l'arrêt brusque du temps pour elle aussi.

De fait, en dehors de cette journée qui est vaguement datée (puisque l'année n'est pas mentionnée), le temps est indéterminé, on ignore jusqu'à l'ordre exact dans lequel Delphine a connu Simon, Lenny, et Lorne, celle de sa séparation d'avec Félix. Ce qui importe dans la fiction c'est l'instant de l'événement. La chronologie ordinaire ne concerne pas le temps de ces récits qui misent sur un moment précis, un temps bref qui donne un sens aux événements. Ici le onze Août, jour de l'accident. Le temps raconté n'est donc pas un temps continu, la succession des phrases ne comble pas les failles du temps qui s'arrête à une époque déterminée par suite d'un événement précis. Même si « *quand le temps s'arrête, les mots continuent.* »⁹³

Traduisant ce phénomène, Delphine donne à percevoir un temps bloqué, une vie arrêtée par l'absence de communication avec son fils, de transmission de l'histoire familiale aussi. Elle l'exprime ainsi cette absence « *Si la plupart des questions tombent en désuétude avant même d'être formulées, s'expliqua Delphine, c'est que le futur expire, c'est que le futur est K.O.* » (RMF ibidem).

Cette idée que le temps n'a pas de futur introduit cette autre thématique, celle de la crise identitaire, il n'y a pas plus de passé que de futur. Parce que l'on n'a pas transmis le passé, le temps est immobilisé du fait de l'incapacité des hommes à communiquer leur histoire.

Dans le dernier roman étudié, *Fugueuses*, tout semble prendre son origine, ce fameux onze septembre, jour fatidique pour les tours jumelles du World Trade Center auquel Émilie et ses filles se réfèrent et reviennent comme vers une date qui prend également le sens d'obstacle infranchissable. Mais en remontant les générations, on se rend compte que chaque personnage porte en lui un événement-obstacle au cours du temps, obstacle à partir duquel tout s'est dérégulé.

Le temps raconté n'est pas un temps continu, c'est ce qui produit une narration fragmentée, où les fractures se répètent telles des points de suspension qui hachent la fiction opérant des sortes de nœuds dans lesquels vient se perdre le sens.

93 Tadié, op. Cit. p.105

Car, de discontinuité en discontinuité, l'histoire narrée semble à première vue irrationnelle, les discontinuités ayant pour rôle de bloquer le temps, de maintenir l'attente du lecteur, de retarder l'explication rationnelle, l'événement essentiel (le lien entre Florence, Alice et Marie par la similitude de leur condition féminine(LO), le viol et l'accident de Delphine (RMF), les raisons de la dégradation des relations dans la famille d'Émilie (F)).

Pour Xavier, par exemple, le temps s'est arrêté le jour où il a été accusé injustement d'avoir abusé d'une patiente. Fabienne vit en recluse jusqu'à ce que la blessure du passé resurgisse brusquement, celle de la naine qui l'a agressée au pensionnat. Ainsi les relations entre Fabienne, Xavier et leurs enfants sont inexistantes à tel point que les enfants d'Émilie ne connaissent pas leurs grands-parents, et que Fabienne apprend par les journaux la mort de sa propre fille, Stéphanie. Le temps arrêté à un événement précis a bloqué les relations familiales. Et chacun des enfants du couple reste campé sur ses impressions d'enfance et les malentendus cumulés depuis des années, des générations même, puisque l'on remonte ainsi aux arrière-grands-parents. Aussi le temps reste-t-il bloqué encore dans ce dernier roman, *Fugueuses*.

Tout ce qui concerne le présent est représenté par l'absurde, ressemble à un nonsens. Le passé, lui est symbolisé par cette aïeule, Blanche, suspendue dans le temps, entre passé et présent, faisant une confusion entre sa petite fille Stéphanie et son arrière-petite-fille Nathe. Nathe, qui tente de remettre de l'ordre, de remettre de l'ordre dans cette famille en délivrant l'aïeule de la vie. Cette vieille femme symbolise bien la suspension du temps. Et le geste de Nathe, qui emmène mourir vers le Nord son arrière-grand-mère Blanche comme le veut une tradition incertaine de l'amie inuit Aanaq, ressemble étrangement à un matricide, mais semble marquer enfin le passage de témoin qui avait été stoppé à la génération de Fabienne, grand-mère de Nathe.

De la répétition des mêmes phénomènes résulte aussi cet effet de temps statique, les mêmes événements se reproduisent de génération en génération que ce soit les fugues et les viols dans *Fugueuses*, ou que ce soit l'abus de pouvoir et la violence dans *L'obéissance*. Statique, puisque les mêmes expériences se répètent indéfiniment. Ce qu'a vécu la grand-mère de Jean (LO), cet abus de pouvoir des pères tout puissants, ce qu'ont subi Florence, Marie, qui sont d'une autre génération mais toutes deux, victimes de la famille patriarcale, et ce qu'a enduré Alice, quant à elle, issue d'une troisième génération se reproduit donc à l'infini. Rien ne change. A travers des situations immuables des femmes et des enfants, en traversant les âges et des époques, que l'on soit mère de quatorze enfants ou enfant soi-même, l'obéissance c'est-à-dire l'oppression instituée comme règle de vie dans la société patriarcale, pour ces cas extrêmes, mène irrémédiablement vers la mort. « *Je n'éprouve aucune émotion à te conter cette histoire. Cette histoire s'est répétée plusieurs fois pendant des siècles.* » (LO p. 236) est la conclusion de la mère de Jean après lui avoir révélé les circonstances de la mort d'Adriana, sa propre mère. La mort d'Adriana, bien que s'étant déroulée dans un passé lointain, est racontée par Rose Saint-Denis, la mère de Jean dans un

présent qui, en actualisant des actions lointaines, fixe l'immutabilité de la scène et, par conséquent, implicitement celle de la condition féminine :

«Ce que j'ai vu: le médecin et mon père Hector expliquent devant nous à Adriana qu'elle doit se préparer à mourir. Qu'elle va mourir. Adriana crie qu'elle ne veut pas mourir, qu'elle a mis au monde treize enfants, qu'elle veut rester au monde avec ses treize enfants et qu'on peut se passer du quatorzième. C'est un blasphème de dire une chose pareille. Il y a une loi, sur laquelle tout le monde s'entend, qui dit qu'entre la mère et l'enfant on choisit l'enfant. Adriana ne veut rien entendre. Elle nous prend à témoin, nous, ses petits, de sa rage de vivre. Hector va chercher le prêtre, notre frère le prêtre. Le fils prêtre d'Adriana apporte avec lui l'extrême-onction qui doit effacer les fautes de la mourante. La mourante est tout-à-fait vivante. Si vivante qu'elle a fait hésiter son mari et le médecin. Rémi le prêtre remet toutes les consciences sur le droit chemin et ordonne la mort de sa mère. C'est ainsi que j'ai perdu ma mère à l'âge de sept ans...» (LO. P.236)

Ne voilà-t-il pas le parfait exemple de matricide ?

Ce temps tel que la narration le présente est un temps immobile, sans relief et sans fin, il tresse la suite inexorable d'histoires qui se ressemblent et d'époques qui se confondent où la non-reconnaissance d'un droit élémentaire, le droit à la vie, assorti des sévices corporels et des châtiments cruels prévaut. La phrase –refrain martelée page seize et page dix-sept «*Rien de nouveau sous le soleil*» est destinée à souligner le caractère inexorablement figé du temps. De plus pour ce texte précisément, puisque le récit débute par la fin de la fiction, ce qui referme le récit sur lui-même l'impression d'un temps arrêté, bouclé est bien soulignée.

Nous vérifions que « la première fonction de cette structure circulaire est d'abolir le temps, de nier les progrès de l'intrigue en fermant le récit sur lui-même le monde d'une enfance morte. Le retour lancinant des mêmes thèmes dans les mêmes mots produit à grande échelle une sorte d'hallucination : il n'y a plus de temps puisque tout revient; il n'a plus de prose, parce que les syntagmes se répètent... »⁹⁴

Mais ce temps passé immobile, empêchant la progression en bloquant le présent doit être aboli selon les dires de Julie, l'écrivaine et amie de Marie (LO). En effet, elle n'hésite pas à rompre le sceau du secret et dévoiler l'enfance de Marie pour déjouer ce cours inéluctable et mettre fin à l'indifférence du monde, et ce, en tentant de donner la valeur d'exemple à la mort de Marie.

94 Tadié Jean Yves, *Le récit poétique*, op.cit. p. 119

Julie explique que ce temps est perpétué et maintenu par l'homme moderne qui subit une forme d'anesthésie. Julie se charge de perturber cette immobilité temporelle, de porter les premiers coups, tout de suite après l'enterrement de son amie Marie, d'abord en téléphonant aux services de protection de l'enfance, malgré les dénégations que lui oppose la gardienne de l'enfant jouant dans un bac à sable et portant des traces de coups, puis en divulguant le secret de Marie. Le traitement du temps est en étroite relation avec le projet idéologique porté dans le roman.

Le temps dans *Fugueuses* est un temps qui retourne toujours vers ce 11 Septembre, jour où tout a basculé dans le cours apparemment paisible de la vie de famille des Saint-Arnaud, jour qui semble déclencher une avalanche de découvertes d'événements qui ont faussé les relations familiales en bloquant l'écoulement du temps. Car c'est également à partir de cette date que tous les événements se regroupent autour des histoires de viol et d'agressions sexuelles. La répétition, qui fonde le corpus fait ressortir le caractère général des situations vécues dans *Fugueuses* comme dans *L'obéissance*. Elle installe plusieurs variantes d'une même situation décrite, d'un même événement vécu par différents personnages. Le récit se construit autour d'une même idée qui se répète.

Chez Suzanne Jacob, le temps est marqué par la répétition qui souligne son blocage d'une part, d'autre part le procédé consistant à signifier ce blocage est destiné à faire ressortir des faits particulièrement cachés, tus et ignorés. La fixité du temps figure et accompagne le silence et le secret.

4. Expériences psychiques de l'espace chez Jacob

L'espace, en littérature, est considéré comme un moyen essentiel pour rendre compte d'une réalité. Il est à la base de la construction d'une image du monde, à partir d'une culture donnée. L'espace littéraire est donc investi de valeurs qui peuvent varier d'un auteur à l'autre.

Chez chacune des auteures du corpus, l'espace est désigné par des toponymes dont les référents sont puisés dans le réel, ceci ne signifie nullement que l'espace est envisagé de la même manière par elles.

L'espace référentiel est bien présent, les toponymes sont là pour prétendre ancrer la fiction dans le réel. Les trois textes du corpus sont parsemés de références à des espaces concrets qui concernent le Nord du Québec comme les Laurentides, l'Abitibi... Si le temps semble accabler les personnages au point de les paralyser, de les vouer au silence, l'espace est conçu tout autrement chez Jacob, l'espace participe la constitution d'un univers propitiatoire à l'expressivité et à la poésie dans la mesure où il est en symbiose avec l'état d'âme des personnages. C'est dans la description de l'espace que se fait sentir l'émotion, se fait entendre la poésie, la musicalité du texte. Aussi la description de l'espace ne constitue pas une pause de la narration comme chez Laberge. Elle est plutôt la toile de fond sur laquelle s'écrit le récit à partir de manifestations de lieux fétiches marqués soit par la nature avec l'abondance d'eau et de végétation, ou au contraire par l'idée de sa dégradation occasionnée

par le progrès technique effréné du monde moderne qui tend à tout broyer, l'homme et la nature.

De fait, les toponymes tout en désignant des lieux référentiels géographiques représentent un espace traduit, porté par un imaginaire marqué par une sensibilité à la nature. L'espace imprègne à tel point la sensibilité des personnages qu'on ne saisit plus parfois lequel des deux influe sur l'autre. La géographie, l'espace et la vie psychique sont étroitement liés : mort, deuil restent fortement associées à l'eau, par exemple. C'est dans la rivière que Florence envoie Alice à la mort. La grand-mère, Blanche demande à aller mourir dans les eaux du Nord, selon une tradition inuit. La nostalgie de l'enfant mort de Delphine se manifeste devant le fleuve Saint-Laurent.

L'écriture se teinte de poésie, soit par l'émotion éveillée par les paysages : ainsi lorsque le guide demande à Delphine si elle veut qu'il lui raconte l'histoire du château, celle-ci répond qu'elle préfère « *écouter le chant des oiseaux et le souffle des chevaux et leurs sabots sur la terre, la musique, le silence.* » (RMF p. 259); soit par la mise en résonance des mots, soit encore par les métaphores : « *Elle eut le sentiment qu'ils formaient à eux deux l'entier cortège du vieux Saturne traversant les montagnes de Chine sur son bœuf.* » (ibidem).

Aussi l'espace est finalement traduit porté par l'état psychique des personnages. Il est livré au lecteur selon leur mental et donc saturé par l'émotion, les sensations. Il y a correspondance, communion entre personnages et espaces évoqués.

En outre, l'espace naturel opposé à celui de la ville est mis en valeur, dans des passages qui renferment toute la fonction poétique du texte. Dans tout récit, la description est un étape où les évocations de lieux constituent un moment propice au développement poétique, et particulièrement dans les récit jacobiniens où règne « *un langage pathétique, affectif qui permet aussi de vivre le monde plutôt que de le penser.* » selon la définition donnée par la phénoménologie⁹⁵ Les personnages étant très attentifs à la vie de la nature à ses bruits, à ses oiseaux, à sa végétation, dans leurs déplacements, la présence de l'eau marque souvent ces déplacements :

« *Les deux hommes filèrent dans la Jeep par le chemin Walker, jusqu'à la rivière Rouge. Si Socrate, deux mille ans avant eux, l'avait fait, de se rouler nu dans la neige, pourquoi pas eux, dans les eaux encore glaciales de la Rouge ?* » (RMF p. 120)

« *Ils ont remonté la rivière des Outaouais par la route 148. La lumière matinale soulevait et agitait délicatement les nouvelles feuilles, jouait à frétiler et à frissonner dans l'eau de la rivière. Un aigle-pêcheur a plané et a plongé.* » (RMF p. 236)

95 Sylviane Coyault, op. Cit. p.4

--Un espace rendu suffocant

L'espace porte les traces des bouleversements intérieurs des personnages et renvoie à une atmosphère de malaise et d'étouffement dans *L'obéissance*. Florence transmet son ressenti à sa famille comme à l'espace qu'elle occupe :

« *A voir l'ordre qui régnait dans la maison, un ordre maniaque qu'Alice, Rémi et Hubert observaient scrupuleusement pour réduire la tension et les reproches, n'importe qui aurait aussitôt compris que l'ordre ici tenait lieu d'oxygène.* » (LO. p. 79)

Un tel exemple rend compte de la rencontre d'un état d'âme et de la formation d'une image (*l'ordre ici tenait lieu d'oxygène*) qui donne la mesure de la correspondance des lieux et de la personnalité de Florence.

Dès le voyage de noces de Florence et Hubert, dans la voiture qui les mène à l'hôtel, la différence d'impression laissée par le paysage introduit les contradictions et annonce les malentendus du couple par un chiasme qui confère au texte ses accents poétiques et dont le rythme est créé par la syntaxe et la symétrie des phrases :

« *Hubert a le sentiment d'avancer. Florence de s'éloigner pour toujours. Pour Hubert, tout est devant. Pour Florence tout est derrière.* » (LO. p.45)

La mise en opposition des expressions (*tout est devant / tout est derrière*) assure la fonction poétique dans le passage.

La nature, en harmonie avec les personnages, est souvent tourmentée, l'espace influe sur le comportement des habitants de Choinière qui semblent être en symbiose avec l'atmosphère :

« *Les jours où l'air fatiguait et harcelait la ville...* » (LO. p. 79)

« *Quand l'air est dans tous ses états, le sifflement du train se râpe à son propre écho...Les cloches de l'église laissent goutter sur les toits les heures ankylosées. La rivière se retranche dans ses remous gris. Les habitants de Choinière...se massent la nuque...Ils bousculent une chaise, ils perdent de l'argent, ils cassent un verre...Lorsque l'air se stabilise...Personne ne songerait à accuser la pression atmosphérique qui écrase les terminaisons nerveuses...* » (LO. p. 62)

A la description et l'énumération des éléments spatiaux (l'air, les cloches de l'église, les toits, la rivière, la pression atmosphérique) se mêlent des aspects psychiques et des attitudes des personnages qui sont imprégnés de la tension qui règne sur la ville et ses habitants. Cette tension animant le paysage donne un effet poétique.

La ville oppresse, autant que l'atmosphère, des personnages écrasés par une société où tout semble se liguer nature, construction, temps, espace pour peser sur les habitants, le narrateur anonyme épouse donc le point de vue de Florence qui se sent dans cet espace comme prise dans un étau.

L'espace s'anime dans *L'obéissance*, la rivière, par métaphore, devient un chat qui s'enroule autour des jambes d'Alice, pour mieux l'engloutir. Dans *Rouge, mère et fils*, c'est l'inverse qui se produit, Lorne pousse le cri du huart, c'est l'homme qui ressemble à l'oiseau. Ainsi, espace, nature, êtres vivants, tous sont comme en symbiose.

Le texte assimile le mal être des humains à celui de son environnement. A cet égard souvent les textes de Jacob portent des accents écologistes : Marie au procès de Florence, pour la disculper, prétend que ce sont les pesticides contenus dans la rivière qui ont tué Alice.

- Déplacements, signe de malaise

Dans *Rouge, mère et fils*, il y a un mouvement incessant de va et vient dans l'espace surtout de la part de Delphine qui ne cesse de voyager. Dès l'ouverture, elle est sur l'autoroute, hésitant à prendre la bonne voie. La 40 ou la 20. L'une devrait être le lieu d'un accident, l'autre lui éviterait l'accident. L'une étant bénéfique, l'autre maléfique, mais elle ignore laquelle est la bonne, ses nerfs sont à vifs, l'espace provoque son inquiétude.

Les personnages ont tendance à se déplacer dans de vastes territoires. A travers leurs multiples déplacements, ils manifestent leur mal-être. Le déplacement traduit l'instabilité. Depuis son roman *Laura Laur*, l'on relève chez Suzanne Jacob une tendance à déplacer ses personnages dans l'espace : ceux-ci en perpétuel mouvement, voyagent beaucoup. Dans *Laura Laur*, ces incessants déplacements sont la marque de l'instabilité du personnage. De la même manière, force est de constater que Delphine (RMF), Émilie, Fabienne (F), « prennent le large » quand elles se sentent psychiquement mal. Quant à Marie (LO), c'est par le rêve qu'elle voyage en train.

Aussi le mouvement dans l'espace traduit-il les effets des états d'âme en participant à la création d'une atmosphère d'oppression. Les personnages sont dans un déplacement incessant qui contre la fixité du temps dans l'univers de la fiction, ils sont rarement installés confortablement dans un intérieur qui les rassemble, mais présentés dans des espaces extérieurs. Ce qui accentue l'effet de leur dispersion, leur perte. Les espaces intérieurs sont quasiment inexistantes.

Les espaces clos sont généralement peu décrits au profit de ceux extérieurs, ouverts. Et souvent la nature envahit le texte de fiction. Une nature dont la description favorise donc, les accents poétiques portés par les romans.

En définitive, les personnages chez Laberge répondent à des stéréotypes, le temps se présente sous forme de dualité, l'espace privilégié est celui de l'intérieur, la maison ou la chambre, espace de l'intime. En revanche pour Jacob, ses personnages n'ont que peu de rapport avec le réel, ils sont là pour servir par la répétition, par la rime, un message ciblé, ils sont prétexte à supporter des idées, de là ils semblent déréalisés. Le temps est un temps arrêté, statique, tandis que l'espace privilégié de la nature se prête aux accents poétiques du

récit, et à l'expression du mal être de personnages qui fuient l'étouffement créé par la pesanteur du temps.

5. Espace social et manifestation de l'interdiscours

-Homologie latente entre structure spatiale et structure socio-économique

Nous allons maintenant essayer d'observer les rapports qui relient les personnages au monde de la fiction à travers ce qu'ils pensent, la manière dont ils agissent, pour remonter au travail de l'écrivain, le sujet de l'énonciation. Il faut souligner que *Gabrielle* se prête volontiers à ce genre d'analyse, car l'espace social y est très présent, contrairement à ce qui se passe dans *Revenir de loin* où l'arrière-plan social tend à s'effacer au profit des passions et des caractères. Rappelons que le roman est le genre qui coïncide le mieux avec la notion de réalisme, H. Mitterand affirme que :

« partout où la bourgeoisie industrielle édifie un empire, le roman se transforme en une chambre d'enregistrement de ses succès et de ses turpitudes, en laboratoire d'observation des types humains et des pathologies privées ou sociales qu'elle peut secréter. »⁹⁶

Et c'est justement de cette période de la montée de la bourgeoisie d'affaires que traite la trilogie de Marie Laberge.

5.1 Espace social clivé

Il convient dès lors de se demander ce qui se trame derrière ce décor de rêve, ces fêtes, ces réceptions, ces bijoux et ces parures, dans *Gabrielle* et *Adélaïde*? Que voit-on en soulevant le voile du bonheur des familles Miller et Mac Nally? De fait, le débat social et politique nourrit la toile de fond et révèle l'espace référentiel de façon manifeste dans ce roman. Si les discussions entre Edward et Gabrielle, et souvent, les divergences de point de vue entre Gabrielle d'une part et ses sœurs d'autre part, pourvoient le débat d'idées en représentant les tensions, les changements de mentalités sont perceptibles dans les attitudes tranchées et la manière d'agir de deux autres personnages Paulette (qui s'engage à fond dans le mouvement des suffragettes, en véritable militante) et Adélaïde (qui n'hésite pas à aller à l'encontre de tous les codes et les préjugés à la base de son éducation pour aller vivre librement, loin des préjugés, son amour avec Ted, un homme d'origine juive marié et père de deux enfants.

96 Mitterand Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon. op. cit.* P.2

La conscience collective constitue un facteur prépondérant dans la société du texte étudié. La sociologie nous apprend que la conscience des membres d'un groupe est déterminée par ses valeurs. Ces valeurs qu'elles soient d'ordre moral, social, ou religieux sont institutionnalisées et prennent un cachet normatif et prescriptif. Tout se passe dans cette série, comme si Marie Laberge faisait le choix de mettre en scène un état donné de la société québécoise, celui où les tensions de l'Histoire mondiale (crise économique, répercussions des conscriptions, de la deuxième guerre mondiale) venaient se surajouter à celles qui leur préexistaient sous le gouvernement de Duplessis (mouvement des suffragettes, paupérisation des populations rurales et faillites des petits industriels), Duplessis est ce personnage référentiel dans *Gabrielle* qui embraye la fiction sur l'extratexte c'est-à-dire la période de la grande noirceur, marquée par les dissensions entre tenants d'une économie fondée sur l'agriculture et ceux pour une rapide industrialisation du pays. Le conflit se situe à une période charnière entre les valeurs institutionnalisées et imposées par un régime autoritaire, une Église au sommet de sa toute puissance, et de nouvelles valeurs, auxquelles commencent timidement à aspirer des personnages visant à changer les conditions de vie, notamment celles des femmes, en remplacement des valeurs en cours. Ainsi la représentation dans la fiction passe par la médiation d'un **déjà là**. L'auteure retravaille ce qui s'est **déjà écrit** : dans l'Histoire (elle le confirme dans ses remerciements à ceux qui l'ont aidée dans sa documentation), dans la littérature (nous pensons bien sûr à *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy). Elle situe d'emblée *Gabrielle* dans un espace doxique, dans une « parole ambiante » représentant cet espace social conflictuel d'une époque révolue mais importante dans l'Histoire du Québec. Nous avons relevé au moins quatre éléments sources de conflits : l'Église, la contraception et la liberté des femmes de disposer de leur corps, le vote des femmes, nous considérons que la condition féminine constitue un sociogramme dont nous rappelons la définition donnée par Claude Duchet :

«un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel. »».

Enfin le problème linguistique lié à celui de l'identité et l'altérité établit une autre cause de tensions. Tous ces éléments tissent les liens entre la réalité et la fiction, entre l'extratexte et le texte à partir des différents discours. Nous allons déterminer les différentes forces conflictuelles se ménageant des plages au sein du texte narratif par le discours religieux, le discours politique et le discours social.

L'espace social est parcouru par de grands clivages dans *Gabrielle*. Les fêtes et les réceptions auxquelles participent les Miller peuvent être mises en parallèle avec la misère et le dénuement de la famille de Malvina, famille au service des Miller (depuis l'époque des parents de Gabrielle) et qui disparaît, décimée par la tuberculose, à l'exception du jeune Florent, sauvé grâce à son attachement à Adélaïde (les Miller appréhendant le chagrin de leur fille Adélaïde s'empressent de soigner l'enfant. Ceci n'est pas du goût d'Hubert, le second mari de Georgina qui interdit à Reine d'accompagner en voiture Gabrielle à l'hôpital « *les risques de contagion lui interdisent de jouer avec la santé de sa belle-fille,*

surtout pour le bénéfice de l'enfant de la bonne.»(G p.655)) De telles attitudes soulignent bien la différence sociale qui prévaut. Cette famille fait partie de la couche de population défavorisée que Marie Laberge peint également à travers le défilé de nombreuses femmes pour trouver une place de *servante* chez Gabrielle. Le terme utilisé est déjà en lui-même lourd de connotations dévalorisantes, il renvoie le lecteur à la période située après la conquête du Canada où les femmes obligées de sortir de leur foyer pour aider à subvenir aux besoins de leur famille, sans aucune qualification, se voyaient offrir des emplois subalternes durs et mal payés. Le seul terme « *servante* » (dont on ne sait si c'était le terme d'usage à l'époque au Québec ou s'il s'agit plutôt d'un effet de style voulu par l'auteure pour bien souligner la condition existentielle de ces travailleuses) rappelle ce lourd passé d'exploitation des femmes au Québec.

D'autre part, la banqueroute des petits et grands industriels est illustrée par l'histoire d'Hector et l'évocation des affaires (à propos desquelles il est question de suicides des industriels et banquiers ruinés) dont s'occupe le cabinet d'avocat de Edward. En même temps nous voyons comment se constitue une bourgeoisie d'affaires avec l'exemple de l'association de Nic et Edward qui ne cesse de prospérer en tant qu'avocat d'affaires. Suite à la prospérité et à ce succès, Nic rayonnera dans différents domaines dont les textiles, le bâtiment, jusqu'à se lancer dans des affaires conclues à l'étranger.

Les langues sont la quatrième source de conflits, la première grande opposition entre Gabrielle et Edward dans le roman aura pour sujet l'école où Adélaïde ira étudier. Son père veut pour elle les meilleures études et à son sens, celles-ci se font dans les écoles anglaises « *Je voudrais envoyer Adélaïde à l'école anglaise* » (G. p. 41)

A cette idée « *un refus violent surgit des entrailles de Gabrielle* » (G.p.41)

La suprématie de cette langue est soulignée à plus d'une fois, l'autorité qu'elle confère se lit à travers les lignes suivantes :

« *-Malvina, Shut up ! Quand Edward parle en anglais, tout le monde comprend que la limite est non seulement atteinte, mais dépassée.* » (G. p. 33)

L'anglais est également la langue du pouvoir économique, des affaires et de la loi, ce qui fait dire à Gabrielle « *Aujourd'hui c'est l'anglais qui sauve le cabinet* » (G.p.243).

En effet, l'atout du cabinet d'avocat de Edward est son bilinguisme (parce que né de mère irlandaise) ce qui lui permet de négocier avec les investisseurs américains.

La méconnaissance de cette langue est décrite comme handicapante. Aussi Gabrielle prend- elle des cours assurés à domicile pour elle et ses enfants. Ce qui ne l'empêche pas à l'occasion de son voyage à Montréal de se sentir en situation d'infériorité dans les réceptions car ne comprenant pas toutes les conversations qui se tiennent dans cette langue.

Le problème linguistique est lié à celui de l'identité. Les sœurs de Gabrielle considérant le mariage de leur sœur, malgré sa réussite, comme une mésalliance du fait des origines irlandaises d'Edward.

-Le discours religieux

Le discours religieux et l'Église sont décrits dans leur puissance et leurs contradictions. Nous relèverons dans la partie suivante les contradictions entre le discours et les actes de l'homme de religion qu'est Cyril. Il nous faut maintenant évoquer le calvaire de Denise Turcotte, camarade de classe d'Adélaïde qui a été scolarisée dans une école catholique. Cette fillette étant marginalisée par ses camarades de classe à cause d'un apparent retard mental, Adélaïde, première de sa classe se prend d'amitié pour elle. Ce qui déplaît à la mère supérieure. On essaie de séparer les deux fillettes, mais Adélaïde tient bon jusqu'au jour où Denise Turcotte quitte l'école sans raison apparente, sa famille l'en ayant retirée. Adélaïde et Gabrielle n'ont pas pu percer le secret que Denise Turcotte gardait soigneusement, jusqu'au jour où Gabrielle apprend le décès de cette fillette et découvre une histoire de famille sordide. La petite fille s'était pendue pour échapper à ses bourreaux, imitant en cela sa mère qui avait vécu le même enfer. Ce cas d'inceste était plus ou moins su ... les responsables de l'école catholique fermaient les yeux car le père finançait les travaux de l'église. Cette fois encore, l'autorité et la morale de l'église sont remises en cause par Gabrielle.

-Le discours politique

Aux côtés des femmes de la génération de Gabrielle, la jeune génération représentée par Reine, Paulette, Isabelle et plus tard Adélaïde introduit le début du changement des conditions de vie des femmes. C'est Paulette engagée dans les actions de bienfaisance qui entraîne Gabrielle dans cette voie et lui fait découvrir le mouvement des suffragettes. A son tour Gabrielle en s'engageant dans le mouvement des suffragettes influencera Edward pour avoir son appui et ses conseils. Tout cela sous l'œil désapprobateur et conservateur des deux sœurs Georgina et Germaine.

-Le discours historique : les banqueroutes, la circonscription, la guerre

La rivalité entre Canadiens français et anglais est exacerbée par la crise, le narrateur relève « *Depuis que la crise a affecté l'emploi, les Canadiens français sont plus sensibles aux licenciements effectués à leur détriment et au profit des étrangers et des Anglais.* »(A.p. 654) Il poursuit « *...un fort mouvement d'exaspération gronde dans la population francophone: à Montréal, il est plus facile de trouver du travail si on est anglophone unilingue que si on est francophone bilingue* »(A.p.656)

Dans *Revenir de loin*, l'espace social est également clivé. Il ne s'agit plus d'opposer la classe bourgeoise à la misère du peuple, les bourgeois et les prolétaires, mais plus subtilement les personnes possédant la culture et celles qui ne la possèdent pas semblent

faire partie de deux mondes opposés par leur mode de vie. En effet, nous relevons que les personnages se classent selon ces deux catégories :

-il y a Yolande, Lili (son amie et collègue), Francis, et Sirbois qui détiennent un certain savoir linguistique et culturel, savoir qui procure une certaine autonomie, liberté, et confort du quotidien, d'un côté. Le rapport de Yolande à l'espace correspond bien à un habitus précis (mode de vie et comportement). Et de l'autre côté, Gaston, Annie, Madeleine qui disposent d'un « parler ordinaire » et dont l'histoire est plus ou moins délaissée par le narrateur qui focalise son récit davantage sur la première catégorie de personnages. Il faut surtout compter Steve dont la « parlure » est encore plus éloignée de cette catégorie, mais qui occupe une place équivalente ou proche de celle de Yolande dans la distribution différentielle, du point de vue de l'importance hiérarchique et de la qualification selon la grille d'analyse établie par Hamon.

Les personnages sont donc distribués selon la notion de champ linguistique, et d'après les définitions de P. Bourdieu :

« le champ linguistique est un système de rapports de force proprement linguistiques fondés sur la distribution inégale du capital linguistique...la structure de l'espace des styles expressifs reproduit dans son ordre la structure des écarts qui séparent objectivement les conditions d'existence. »⁹⁷

En effet, le statut social des personnages est en relation avec le niveau de culture et de langue. Yolande du fait de son bagage intellectuel reprend très vite son statut social après sa guérison, tandis que Steve, sans ce précieux bagage linguistique et culturel, était voué au suicide sans l'aide de Yolande. Laberge énumère les moyens sur lesquels s'appuie le travail de Yolande, ce que Bourdieu nomme « le *capital d'instruments d'expression, les livres, les dictionnaires, les grammaires, ce qui est nécessaire à la production d'un discours écrit digne d'être publié, c'est-à-dire officialisé* »⁹⁸

En possédant ce capital, Yolande est investie d'un certain pouvoir, celui de la connaissance qui lui permet de considérer le monde qu'elle a quitté et qui la reliait à la deuxième catégorie de personnages comme désormais étranger à la femme qu'elle a voulu être. Ce pouvoir lui est conféré par la culture légitime (selon le mot de Bourdieu) qui consiste à assimiler ce qui est enseigné par l'école publique, notamment en littérature, culture opposée à la culture populaire, celle de Steve et sa langue truffée de jurons.

De fait nous assistons à la reconstruction d'une image sociale de Yolande, image conforme à l'idéologie féministe : libération par le travail et l'effort, libre-arbitre et bien-être du corps.

97 P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 1982 p.88

98 P. Bourdieu, *Ibidem*.

La réussite de Yolande est bâtie sur d'immenses efforts et de la ténacité. En commençant sa vie, cette dernière avait peu d'atouts, ainsi que le révèle sa mémoire retrouvée. Cela tend à démontrer, que la volonté et le défi permettent de changer la condition des femmes. La découverte de son passé nous apprend que sa jeunesse a été profondément marquée, sans doute autant sinon plus que celle de Steve, mais par son caractère de battante, elle a su dépasser les difficultés, et plus d'une fois.

Yolande est un personnage en phase avec son temps dans la mesure où elle répond aux exigences d'une société individualiste, où chacun est responsable de sa vie, de la façon de la mener et pour laquelle le bien-être passe par un aspect matériel qui revêt une grande importance. Mais elle semble différente de cette image par l'adoption et l'aide qu'elle apporte à Steve.

En somme, l'interdiscours chez Laberge pour parler des femmes a recours à :

- une écriture inspirée des événements historiques avec une documentation conséquente,

- la mémoire collective fondée sur le féminisme, la problématique linguistique et les conflits identitaires.

- un imaginaire exclusivement et purement féminin porté par l'écriture de l'intime et de l'intériorité.

Tous ces facteurs mis en œuvre permettent de parler de sujets qui étaient tabous à l'époque où se déroulaient les faits : le corps et la contraception, l'intime introduit sous toutes ses facettes dans une société qui le bannissait. Sans abandonner le registre littéraire, le discours féminin convoque les données religieuses, politiques, historiques, culturelles pour transporter le lecteur dans un monde révolu et imaginé, pour également rendre compte de ses répercussions sur l'évolution de la condition féminine dans les romans étudiés. Ces stratégies et choix d'écriture ont valu à Laberge l'intérêt manifeste qui en fait une auteure à succès.

5.2. Discours social incisif

Le discours social est plus incisif chez Jacob dont l'univers romanesque est dominé par l'angoisse. Cette angoisse se fait propice à la remise en question. De nombreux aspects de la société moderne sont évoqués dans un esprit critique. C'est ainsi que *L'obéissance* s'ouvre sur la critique de la société moderne anesthésiée par le bien-être et le confort et qui oublie de porter un regard souverain et lucide sur ses propres carences « *Le progrès a conçu les analgésiques, les baumes, les adoucisseurs d'eau et les calmants ! ... C'est que la souffrance est devenue une forme d'exotisme.* » (LO p. 28).

De même, Marie ne manque pas de mettre en lumière les incohérences de la justice et du droit. Cette justice « *aux seins nus* » comme elle la nomme par dérision, en référence

à l'idéologie féministe. Une justice, qui sans pudeur, exhibe ses dysfonctionnements, ainsi que l'illustre la cause perdue d'Alice et le procès de Florence.

Fugueuses porte le discours d'une société fascinée par « l'illusion réifiante »⁹⁹, l'auteure y décrit de façon sarcastique le monde entier scotché aux postes de télévision pour regarder à la manière du voyeur les tours jumelles s'effondrer, et s'adonner tout de suite après à des parties de barbecue.

Suzanne Jacob met l'accent sur l'aspect faux et déréglé des relations interhumaines, à titre d'exemples : Carole Monty pour fuir un éventuel viol s'adonne à la prostitution entraînant avec elle Stéphanie (F). Armelle propose à un inconnu venu la voler de concevoir un enfant que lui refuse son compagnon, Félix (RMF). Les relations à l'intérieur des familles sont également faussées. Si bien que les parents apprennent par un article de journal la mort de leur fille et que les petits enfants ne connaissent pas leurs grands-parents. (F)

Le problème identitaire se dessine en filigrane dans les deux derniers récits de Suzanne Jacob. Il est souligné par une incise intratextuelle lorsqu'à la fin de *Rouge mère et fils*, Delphine demande au Trickster si la coutume d'aller vers le Nord pour y mourir le moment venu se pratique toujours chez les amérindiens. (p. 278) Cette remarque de Delphine rappelle les circonstances de la mort de la vieille Blanche dans *Fugueuses*. Mais comme le Trickster ignore tout de cette coutume, Delphine reprend la parole en extériorisant ses remords d'avoir caché le meurtre du Hell's. Ce à quoi le Trickster répond :

« Tu t'es inventée un meurtre pour ne pas reconnaître que tu es victime toi-même du meurtre que les tiens ont souffert ».

Il lui demandera ensuite le nom de sa tribu :

« ... « et pourquoi me parles-tu des juifs au lieu de me donner le nom de ta tribu ? » Le visage de Delphine parut se pétrifier avant d'être traversé par une onde de douleur qui la défigura en la rendant muette. »

Le Trickster a compris que Delphine est en quête de sa probable origine amérindienne et que la question de son identité incertaine la ronge. Ce passage indique combien la question de la transmission reste liée à celle de l'identité.

Conclusion

Malgré des configurations temporelles et spatiales distinctes, et des représentations différentes des personnages (personnages stéréotypés et personnages conçus selon la rime), nous retrouvons chez les deux auteures, une même caractérisation de certaines images de femmes. Il s'agit de la représentation des femmes au travail. L'âge d'or de la femme au foyer

99 Goldman Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1995, (1ère édition 1986), p. 300

étant achevé avec *Gabrielle*, le roman qui lui fait suite ainsi que *Revenir de loin* et les romans de Suzanne Jacob proposent des modèles de femmes engagées dans des carrières professionnelles ambitieuses, Adélaïde est chef d'entreprise Yolande, correctrice dans une maison d'édition, Marie, avocate de renom, Émilie comptable, Fabienne professeur d'histoire, Delphine donne des cours de français. Il ne s'agit pas de petits emplois subalternes (femme de ménage, couturière) tels qu'ils sont représentés dans *Gabrielle*, mais bien de professions visant à remplir un rôle social apprécié, à s'affirmer hors du foyer, et à s'épanouir. Le travail pour les femmes dans ces romans est représenté comme une exigence individuelle, une condition d'affirmation de soi. L'exemple de Yolande montre bien la volonté de celle-ci de s'affirmer en tant que sujet qui dispose de son libre-arbitre, le geste qui consiste à renvoyer à Gaston ses chèques est significatif à cet égard.

Pour ce qui est des structures spatiales et temporelles, elles répondent aux exigences des choix génériques, de chacune des romancières. L'espace est calqué sur le référentiel chez Laberge, il reste clivé tout comme le temps est clivé de façon à représenter les clivages sociaux facteurs de l'évolution qui s'établit progressivement dans la vie des femmes. Pour ce qui est des romans de Suzanne Jacob, le temps est conforme à un autre type de représentation. C'est un temps statique, fixe marquant la circularité des récits. L'espace se définit par rapport son rapport à une certaine atmosphère psychique, et supporte, pour une bonne part, l'aspect poétique de l'écriture chez Jacob.

TROISIÈME PARTIE

ÉCRITURE ET MÉDIATIONS GÉNÉRIQUES

«Défendre un positionnement ce sera donc déterminer que les œuvres doivent s'investir dans un genre.»

D. Maingueneau

INTRODUCTION

La question du genre reste primordiale en analyse du discours, le genre de discours est indissociable du contenu selon le dictionnaire d'analyse du discours « *le genre s'évalue à partir de critères à la fois de composition, de forme et de contenu.* »¹⁰⁰ Ce sont donc des contraintes internes et externes qui permettent de définir les genres. En s'inscrivant dans une catégorie définie, chaque œuvre constitue, cependant, une variation dans la catégorie concernée. La question du genre ouvre à celle du positionnement de l'auteur dans l'espace conflictuel qu'est le champ; chaque écrivain en effet s'oppose aux autres écrivains et se positionne par la scène générique et les variations qu'il adopte.

Le système des genres, après avoir été contesté au XX^{ème} siècle comme ensemble de contraintes périmées, est dès lors, revisité par des théoriciens dont G. Genette ou T. Todorov qui introduisent une réflexion sur leur pertinence. Par les transformations et évolutions qu'ils subissent les genres ont des contours flous. Néanmoins, ils constituent une mémoire à laquelle on se réfère tant pour écrire que pour lire une œuvre. Ils sont donc considérés dans une perspective pragmatique. Dans sa dimension pragmatique l'acte de communication littéraire reste tributaire du genre. A ce titre, il constitue une catégorie de la réception et se trouve au cœur de l'interrelation auteur-lecteur. J. M. Schaeffer parle d'une genericité lectorale dans la mesure où la notion de pacte implique la participation du lecteur à la décision générique. Le lecteur doté d'une « compétence générique » acquise par l'apprentissage et l'expérience doit être en mesure de répondre aux sollicitations d'un pacte de lecture proposé par les procédures textuelles. Il est donc en quête de signes susceptibles de devenir des traits de genre. Le genre assure donc bien une fonction de médiation entre production et réception, ainsi que l'affirme A.Viala :

« *Tout trait esthétique est susceptible de devenir trait de genre une fois répété, varié, intégré à un ensemble signifiant* »¹⁰¹

Puisque le genre est selon le mot de Marielle Macé « *un crible* » dont « *un ensemble de signes conditionnent l'identification* »¹⁰², pour établir sa propre identité, l'écrivain doit placer son texte dans un cadre formel générique qui permette d'orienter l'interprétation et, par là-même, le positionne dans le champ par rapport aux formes esthétiques déjà existantes chez les autres écrivains.

100 Chraudeau P. et Maingueneau D, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p.278

101 Marielle Macé, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004, p.22

102 Macé, op.cit. p. 21

Enfin, il faut relever que Dominique Combe recommande de ne pas confondre catégorie générique et qualités génériques qui en sont dérivées. « *Le dramatique étant susceptible de qualifier un roman ou un poème* »¹⁰³ par exemple.

L'investissement dans un genre du point de vue de l'auteur est décisif aussi bien pour l'analyse du discours que pour la sociopoétique, il reste en liaison avec le champ :

*« Les genres, les sous-genres restent en relation avec l'état du champ. Ils sont susceptibles d'être porteurs de formes neuves dans cet espace de possibles littéraires, espace qui est en constante variation, « toujours en équilibre instable. »*¹⁰⁴

La contrainte du genre paraît primordiale du fait qu'elle détermine le positionnement dans le champ, et place l'auteur face aux autres écrivains. D. Maingueneau affirme que l'instance même qui énonce se construit à travers son type d'énonciation. Ce qui revient à dire que le choix générique et le positionnement esthétique, sont indissociables. En effet le théoricien affirme que dans l'espace conflictuel qu'est le champ littéraire « *les écrivains doivent se construire une identité énonciative propre* » et cela à travers l'identité générique des textes.

*« Si défendre un certain positionnement, c'est faire œuvre en investissant tels genres et non tels autres, ce travail ne fait qu'un avec une confrontation avec les genres investis par d'autres positionnements. En fait, un écrivain s'oppose essentiellement à certains : l'Autre par rapport auquel il se définit. »*¹⁰⁵

Quant à la participation du lecteur, elle s'établit autour des codes organisateurs de l'œuvre créée, stratégies narratives et discursives, matériau, langue et registres, formes, tons, styles pour déterminer ce positionnement et saisir l'ethos discursif qui « *gagne à être pensé en relation souple avec la position et la trajectoire de l'auteur dans le champ.* »¹⁰⁶ En somme, le lecteur, mais aussi et surtout, l'analyste doit considérer le travail de l'écriture que le tissu du texte laisse transparaître à travers le texte achevé, pour comprendre le positionnement de l'auteur. Il doit réagir au texte de façon interprétative ainsi que l'écrivain avait agi de façon générative selon le principe émis par Umberto Eco dans *Lector in fabula*, et déterminer avec précision dans le texte les variations apportées au genre ciblé, ainsi que

103 Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 17.

104 D'après les analyses de J. Meizoz in *L'oeil sociologique et la littérature*, Slatkine Erudition, Genève, 2004, p. 23.

105 Maingueneau *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, in la question du genre, A. Colin, 2010, p. 37

106 Meizoz op. cit. p. 62

les stratégies déployées pour se plier à, ou subvertir, ce genre. Ainsi l'identité générique peut être déviée ou modifiée par l'identité textuelle.

Dans cette partie, la préoccupation majeure, pour nous, sera de comprendre comment chacune des deux écrivaines se positionne esthétiquement par ses choix, et par conséquent comment chacune investit le champ littéraire en coulant son écriture dans des formes génériques précises. Ceci devrait nous permettre de comprendre la mise en scène, la scénographie des deux auteures à travers leur énonciation, en comparant les formes génériques nous espérons déboucher sur le positionnement de chacune d'entre elles.

Selon D. Maingueneau, l'énonciation littéraire se situe dans trois cadres déterminants ; *la scène englobante* qui correspond aux caractéristiques établies par le champ où s'effectue le discours (champ littéraire), la *scène générique* qui constitue une pré-contrainte (ou un prisme pour Viala, le prisme du genre), et la *scénographie* qui est interne et propre au discours en question. La scénographie est la mise en scène que l'œuvre donne d'elle-même en s'énonçant, par les traces qu'elle porte en elle, traces de son lieu, de son moment, de son énonciateur. Maingueneau tente, ainsi, d'articuler énonciation et société. A cet égard, Meizoz qui prolonge la théorie de Viala, en s'inspirant des concepts établis par Maingueneau explique : « *la scène englobante (=champ) et la scène générique (=genres) elle-même hiérarchisée dans et par le champ, imposent de l'extérieur des conditions et rituels particuliers dont la scénographie énonciative même de l'œuvre porte la trace.* ».¹⁰⁷

Cette articulation rejoint bien la thèse de la sociopoétique de Viala :

*« L'œuvre ne parle pas directement du social, ni ne parle directement à la société, mais elle parle selon ce que les structures du champ, au moment de son énonciation, permettent, imposent et interdisent (...) la logique du champ se manifeste aussi dans la facture même de l'œuvre. »*¹⁰⁸.

Partant des premières impressions de lecture qui ont laissé l'effet d'une grande différence dans les deux formes d'écriture des auteures, nous allons nous attacher à retrouver les points d'ancrage de cette différence par le biais des genres et qualités génériques dominants et par là-même tenter de cerner scénographie et positionnement de chacune des deux écrivaines.

L'intrication des techniques narratives et des thèmes ouvre d'ores et déjà le propos à l'examen de la manière dont les formes travaillent et développent les thèmes. Cette réflexion devra déboucher sur la catégorisation générique à partir de la mise en lumière d'un certain nombre de procédés d'écriture.

107 Cité par Meizoz J., Ethos, champ et facture des œuvres : recherches sur la « posture », in *Pratiques* N°117/118 Juin 2003.

108 Meizoz J.,idem.

Préambule : de quelques traits différentiels

- Question de longueur et de cohérence

Marie Laberge et Suzanne Jacob sont deux écrivaines dont l'écriture semble être en totale opposition. Autant les romans de Marie Laberge sont longs et riches en événements principaux et de second plan, autant ceux de Suzanne Jacob sont brefs, réduits à un minimum narratif et ne comportent que peu d'événements secondaires. L'illustration de cette différence est donnée par la mise en parallèle des deux sagas produites par chacune des deux écrivaines : *Le goût du bonheur* et *Fugueuses*. *Le goût du bonheur* est rédigé en trois volumineux tomes (au total 2906 pages) dont les nombreux protagonistes en évolution donnent au lecteur l'envie d'en savoir toujours plus sur un univers achevé et exploré à souhait, tandis que *Fugueuses* est une saga, mais rédigée sur un opus de 321 pages, qui ne rend compte que d'événements particuliers de la vie de personnages, tout en englobant au moins trois générations d'une même famille comme dans la série de Marie Laberge.

La très longue saga de Marie Laberge est une trilogie qui tient également du cycle, c'est-à-dire un ensemble de romans qui pourraient constituer un seul roman. En principe, ils développent à travers la série les aventures d'un même personnage, ou d'une même famille, ou encore de différents types d'une même génération, d'une même société. Ce genre remonte aux romans épiques. On cite volontiers comme modèles représentatifs des cycles, la série des *Rougon-Macquart* de Zola ou *Les Thibault* de Roger Martin du Gard.

Dans *Le goût du bonheur* les aventures concernent deux familles liées, Adélaïde fait le lien entre les trois tomes. Cette trilogie, de par sa densité, permet aussi de faire évoluer une large population dans le développement des intrigues secondaires impliquant les tantes et les cousines, et les familles sont élargies aux amis même.

De fait, l'auteure «jette dans l'espace une population remuante semblable à celle d'une vraie société; pour créer des familles ayant entre elles des liens multiples de parents, de sentiments, d'intérêts, et autant de conflits que la famille humaine est capable d'en alimenter; pour faire naître et mourir des foules en joignant le pathos du témoin sympathisant à la parfaite indifférence de la nature pour les drames quotidiens; pour prendre des vies une à une dans un lacis d'événements supposés imprévus et imprévisibles pour mêler l'Histoire à ses histoires...»¹⁰⁹

L'avantage du cycle est «d'assurer solidement le pouvoir du romancier sur le lecteur en lui faisant croire au «continu» au «naturel» de ce qu'il a sous les yeux»¹¹⁰.

Le goût du bonheur, riche en événements majeurs et secondaires retrace la vie familiale dans des périodes historiques cruciales pour le Québec, celles de la grande noirceur

109 Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Grasset, 1988 p. 254.

110 Ibidem

et de la révolution tranquille, l'aspect social et historique est donc représenté par cette trilogie.

D'une autre manière *Revenir de loin* raconte la vie d'un personnage, Yolande. Il plonge le lecteur dans une période contemporaine, et reste d'une longueur conséquente (613 pages). De plus, la structure du roman se conforme toujours à une rigueur narrative calquée sur le cours de la vie. D'autre part, le roman se conforme à des données scientifiques, plus précisément à des connaissances en neuropathologie. Les intitulés des chapitres : *Ouvrir les yeux, Se mouvoir, S'émouvoir, Savoir* ... indiquent les progrès réalisés par le personnage depuis l'accident de voiture qui a déclenché son coma, jusqu'à ceux pour retrouver la mémoire. Tout est relaté dans un ordre conforme aux données scientifiques et médicales et par conséquent toute la charpente du récit se construit selon une logique diégétique qui imprime au récit la cohérence de la touche réaliste.

En définitive, les fictions du corpus consacré à Laberge sont des histoires calquées sur le déroulement d'événements et de péripéties « comme dans la vie » conçues pour tenir en haleine un lecteur désireux de suivre le devenir des personnages.

Suzanne Jacob procède de manière différente. Le premier constat a porté sur la brièveté de ses romans. Elle se détourne des récits retraçant toute une biographie au profit de courts épisodes qui ciblent des moments privilégiés et des situations précises. L'arrière-fond socio-historique n'occupe plus de façon flagrante le devant de la scène. Il est plutôt à déduire de la manière succincte, souvent allusive, dont certains événements sont évoqués (ceux du Rwanda, la décennie noire en Algérie ou encore l'effondrement du World Trade Center aux États-Unis). Si ces romans auraient plutôt tendance à vouloir interroger le présent et raconter le monde contemporain, cependant ils restent liés à ceux de Marie Laberge par le traitement des relations familiales et du couple mère-enfant avec, pour *Fugueuses*, un intérêt pour les rapports complexes liant plusieurs générations de mères et de filles d'une même famille, c'est la raison pour laquelle nous parlons, de saga en raccourci. Au centre de ces relations, les femmes, les mères occupent tout comme chez Marie Laberge une place essentielle.

D'autre part, si l'unité narrative est bien préservée par un début, un milieu et une fin dans les fictions de Marie Laberge, dans celles de Suzanne Jacob cette unité est démantelée par la discontinuité. Pour ce qui est des romans de Marie Laberge, l'unité textuelle entraîne la cohérence du texte de fiction, facilitant la lisibilité et favorisant le processus d'identification du lecteur, tandis que la fragmentation détruit la cohérence par la perte des fils narratifs et leur enchevêtrement chez Suzanne Jacob, ainsi que nous allons tenter de le démontrer.

L'unité narrative et diégétique chez Marie Laberge permet de situer ses romans dans la lignée du roman classique, mais l'absence de cette linéarité nous fait penser au nouveau roman dans lequel la crédibilité du lecteur n'est pas sollicitée, mais serait plutôt attendue sa participation dans un travail de reconstitution de l'histoire narrée, chez Suzanne

Jacob. Car malgré tout, l'histoire narrée continue de primer dans ses romans également. Effectivement, malgré la disparition du modèle unitaire, les récits brisés représentent une histoire contenue dans une trame narrative éclatée. Aussi la cohérence s'en ressent-elle.

Il est donc évident que les deux auteures ne se situent pas dans la même veine générique et que l'écriture en porte les marques. La conséquence première de ces deux formes d'écriture porte sur la vraisemblance.

Cette notion remonte à *La poétique* d'Aristote qui prévoit que le poète doit dire ce qui pourrait avoir lieu, elle est la représentation de ce qui est crédible. La vraisemblance est de la sorte l'élément fondateur de la cohérence. Liée à la logique de l'action, elle permet de mettre en ordre les événements et de marquer la supériorité du général sur le particulier par ce qui est possible, en lui donnant valeur d'exemple. La vraisemblance doit respecter les valeurs en cours, aussi elle est normative.

Dès lors, un élément important constitue le fondement des romans de Marie Laberge, il s'agit de la vraisemblance portée par l'effet de réel, élément qui n'a que peu de place dans les fictions diffractées de Suzanne Jacob.

C'est au XVII^{ème} siècle, que la querelle du Cid pose le problème du vrai et du vraisemblable. Déjà Boileau, de qui on a retenu la fameuse constatation que le « *vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* », soulignait la difficulté de cerner la notion.¹¹¹

Dans son étude sur la vraisemblance, Andrée Mercier¹¹² évoque une vraisemblance narrative ou logique fondée sur « la *cohésion de la mise en intrigue* » et sa cohérence. C'est sur ce type de vraisemblance que porte toute la différence entre Marie Laberge dont les intrigues sont rapportées dans une cohésion parfaite, et Suzanne Jacob qui ruine la cohésion dans les siennes par la fragmentation, la rupture des récits, ce qui mine la cohérence.

De surcroît, l'évocation de scènes peu crédibles vient perturber la lisibilité également.

De fait, la crédibilité fonde une forme de vraisemblance, la vraisemblance pragmatique en vertu de laquelle le lecteur adhère à ce que dit le narrateur. Il y a un enjeu d'adhésion du lecteur par la conformité de l'univers représenté avec les valeurs et les données empiriques du monde réel. Le vraisemblable sert donc à convaincre le lecteur qui pose un jugement de vérité. Sur la question de la crédibilité, certaines des situations

111 De fait, dans cette querelle du Cid, rappelons qu'il a été reproché à Corneille de ne pas respecter la vraisemblance, en faisant épouser à Chimène l'assassin de son père.

112 La vraisemblance : État de la question historique et théorique. Dossier N°2 Vraisemblable et fictions contemporaines, Octobre 2009, to Ecritures contemporaines, poétiques, esthétiques, imaginaires. Temps zéro.contemporaine.info /document 393, visité le 3 Juillet 2013.

contenues dans les romans de Suzanne Jacob n'entraînent pas l'adhésion du lecteur. Des éléments cassent la vraisemblance.

Deux éléments caractérisent donc les romans de Jacob, la rupture de récit, qui, en détruisant l'unité d'action, n'autorise pas la prévisibilité des actions et, la ruine de la crédibilité

Un exemple est fourni par la scène de la rencontre d'Armelle et du Trickster, dans *Rouge, mère et fils*. Le Trickster, surgit sur la route dans l'intention de voler Armelle. Sans se laisser démonter, celle-ci en profite pour proposer à l'inconnu de concevoir ensemble un enfant et lui remet en prime des poissons pour le remercier. Cet épisode offre la parfaite scène qui va à l'encontre de la vraisemblance morale aussi bien que la vraisemblance sociale, et fait perdre toute crédibilité à l'événement narré. Ce genre de scènes ruine la vraisemblance pragmatique. Un autre exemple concerne la série de viols sur les membres d'une même famille dans *Fugueuses* difficile à admettre pour un lecteur en quête d'illusion référentielle. Le lecteur, propulsé dans un univers où il ne peut rien prévoir et encore moins s'identifier à un personnage adhère difficilement aux contenus de fictions proposés..

La fonction d'adhésion, élément essentiel de la vraisemblance pragmatique, n'est pas remplie. Il y a un enjeu de véridiction que Suzanne Jacob subvertit dans ses romans. Aussi le « monde du texte » est difficile à appréhender. Contrairement à elle, Marie Laberge dans un parfait accord avec la vraisemblance construit des fictions auxquelles le lecteur adhère pleinement en se plongeant totalement dans l'univers représenté, rassuré par la logique des récits.

Les deux auteures n'ont pas la même conception du discours romanesque. Nous allons nous attacher à observer dans le détail les éléments qui forment les différences relevées dans la constitution de ce discours chez les deux romancières.

-Voix narrative et distance

Un facteur de différence majeur, facilement identifiable, est d'ordre narratologique. Les romans de Marie Laberge sont majoritairement écrits à la troisième personne, un narrateur anonyme et omniscient rapporte les faits et les pensées des personnages, le discours des personnages est souvent rapporté par le narrateur qui tient bien en main tout l'univers diégétique. En revanche, la narration, chez Suzanne Jacob, est massivement fondée sur le discours de pensée, sur le monologue intérieur, la première personne l'emporte sur la troisième. Le glissement des paroles prononcées au récit de pensée assure un accès immédiat à la conscience des personnages. L'intériorité des personnages, de ce fait, constitue pour le lecteur l'accès aux événements pour une grande part, les idées semblent être livrées au moment même de leur formation, ce qui favorise un discours délivré dans le désordre et justifie, en partie, certaines singularités relevées dans la fonction de régie d'un narrateur qui n'est toutefois pas définitivement absent et dont la présence est manifestée au niveau des articulations des récits et de l'ordre de narration des événements.

De fait, Edouard Dujardin, à qui l'on attribue en premier l'emploi systématique du monologue intérieur, le définit ainsi :

« Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel le personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire à son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression «tout-venant».¹¹³

L'architecture générale dénote ainsi une étroite relation avec des conceptions différentes de l'écriture romanesque, bien que les romans de Suzanne Jacob ne soient pas entièrement fondés sur le monologue intérieur et que la présence de narrateurs, parfois discrète dans certains romans (F, RMF) marque aussi le recours à un discours rapporté. La différence dans la position du narrateur implique ce que D. Bell nomme «*l'éclipse de la distance*». Elle a un impact direct sur les traits caractéristiques des deux formes d'écriture. Lipovetsky explique la formule en recourant aux arts plastiques:

« Dans les arts plastiques, l'éclipse de la distance correspond à la destruction de l'espace scénographique euclidien, profond et homogène, constitué de plans sélectionnés, d'un contenu et d'un contenant face à un spectateur immobile tenu à une certaine distance. « Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau », déclaraient les Futuristes ; dans les œuvres modernes, on ne contemple plus un objet éloigné, l'observateur est à l'intérieur même de l'espace et nombre de peintres s'emploieront à agencer des espaces ouverts, courbes ou « polysensoriels » dans lesquels le regardeur est immergé. En littérature, même dissipation du point de vue unique et statique : le Livre chez Mallarmé, Ulysse de Joyce, le roman des années vingt n'est plus dominé par le regard omniscient et extérieur d'un auteur possédant de part en part l'âme de ses personnages, la continuité du récit est brisée, le fantasme et le réel s'entremêlent, «l'histoire» se raconte d'elle-même au fil des impressions subjectives et hasardeuses des personnages.»¹¹⁴

113 Dujardin E. Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce. Paris, éd. Messein, 1931, p.229-230 cité par Evelyne Miljours in Le monologue intérieur, subterfuge narratif...Le choc des écritures, sous la direction de H. Guy et A.Marquis, Editions Nota Bene, p. 104.

114 Lipovetsky Gilles., *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 138-139.

La divergence des deux écrivaines s'inscrit dans cette *éclipse de la distance*, dans la mesure où le narrateur anonyme et omniscient chez Marie Laberge tient bien en main le contrôle, celui de « l'âme de ses personnages » en même temps que celui de la continuité des récits ; tandis que le narrateur de Suzanne Jacob place le lecteur au cœur des récits brisés et des consciences de personnages plongés « *dans la sensation, la simultanéité, l'immédiateté, et l'impact* », ¹¹⁵ immédiateté introduite en littérature par les romans de Joyce, Faulkner ou Woolf « *en quête de consciences libérées des conventions sociales et livrées à une réalité elle-même changeante, morcelée et contingente.* » ¹¹⁶

Cette dichotomie est la confirmation de deux attitudes illustrant des conceptions différentes de la création romanesque. Si les textes de Marie Laberge semblent se situer dans la lignée du roman classique, ceux de Suzanne Jacob s'inspirent des écritures plus contemporaines plongées dans *l'éclipse de la distance*.

A la suite de ces constatations, nous désirons mettre en évidence les différences portant les scènes génériques. Notre objectif vise, en premier lieu, les genres et les formes qui se dégagent des romans du corpus. En effet, parmi les formes génériques connues et répertoriées, les théoriciens dénombrent certains traits spécifiques. A travers l'étude de chacun des romans, nous allons tenter d'observer la manifestation de ces marques qui définissent les choix esthétiques des deux auteures. Car R. Barthes très justement présentait déjà que « *la multiplication des écritures est un fait moderne qui oblige l'écrivain à un choix, fait de la forme une conduite...* » ¹¹⁷

Aussi cette partie visera à mettre en lumière l'empreinte des spécificités et différences qu'il est possible de déceler dans la composition narrative chez les deux auteures, et puisque le choix générique, constituant un prisme par lequel passe l'œuvre, il permettra d'appréhender le positionnement de M. Laberge et de S. Jacob..

De fait, la différence entre Marie Laberge et Suzanne Jacob face à la problématique de la crise de la représentation que connaît le roman occidental est maintenant établie. Toutefois, si chacune aborde à sa façon la question de l'écriture du roman et du traitement formel de la représentation, toutes deux selon une démarche personnelle se rejoignent dans la socialité du texte, par un investissement d'un même « *discours social ambiant* », notamment en traitant d'aspects thématiques sensiblement proches. Ce qui autorise leur rapprochement.

115 Bell Denis, cité par Lipovetsky, ibidem

116 Lipovetsky Gilles, ibidem

117 Le degré zéro de l'écriture, p.62.

L'architecture est donc en étroite relation avec des conceptions différentes de l'écriture romanesque. Ceci nous oblige à considérer de façon indépendante l'écriture chez chacune des deux écrivaines.

CHAPITRE 1

Feuilleté générique sur le modèle classique et réaliste

Introduction

« *La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer.* »

Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*.

Les romans de Laberge étant de facture classique, nous avons tenté de les regrouper selon les aspects de la structure et ceux de l'esthétique réaliste à laquelle ils répondent. Cependant la trilogie diffère du dernier roman par son cachet historique, alors que celui-ci trouve son originalité dans la forme analeptique d'un récit fondé sur la mémoire. Aussi, est-il possible de les regrouper quand ils répondent aux mêmes traits génériques, mais parfois nous devons les considérer séparément en regard des spécificités de chacun.

Avant d'entamer l'analyse du corpus proprement dit, nous aimerions présenter plus amplement la trilogie *Le goût du bonheur* apparentée au cycle.

Le cycle étant un long roman divisé en plusieurs tomes qui respectent une chronologie et qui comprend une double intrigue, la première propre à chaque tome et la deuxième concernant tout le cycle, avec une vision globale. D'autre part, le premier tome parce qu'il présente le monde et les personnages est considéré comme le plus important, il joue en quelque sorte le rôle d'incipit du cycle. Aussi nos analyses porteront plus sur le premier tome, *Gabrielle*, mais nous aurons à examiner les spécificités du deuxième volet faisant suite à *Gabrielle*. Le premier volet tout en étant focalisé sur Gabrielle prépare le lecteur à suivre la vie de l'héroïne du second tome, *Adélaïde*. Alors que le second évoque déjà le parcours de Florent. *Florent* est le troisième volet qui, tout en déroulant la vie de Florent, reste pourtant encore très fortement focalisé sur Adélaïde, donnant ainsi l'impression d'être plus la suite du récit de vie d'Adélaïde que le récit portant sur Florent. Assurément, le personnage qui occupe les trois tomes est bien Adélaïde. C'est autour d'elle que se construit la vision globale du cycle. Cette trilogie suit de cette manière les péripéties d'une famille depuis la génération de

Nous avons jugé utile de présenter les trois tomes pour mieux expliciter le sens du projet d'écriture de Marie Laberge et mettre en avant la problématique abordée par cette dernière. Puisque le troisième volet, intitulé *Florent*, constitue la suite du récit sur la vie d'Adélaïde, et comporte également à propos de Florent une problématique différente de la celle de la relation mère-fille qui nous préoccupe, nous allons vite abandonner ce tome. Aussi allons-nous procéder à rebours en présentant d'abord ce dernier volet qui rattache le personnage éponyme à une thématique particulière que nous n'aurons plus à évoquer par la suite, il s'agit du genre masculin/féminin, thématique à relier au féminisme, mais qui s'éloigne de la relation mère-enfant que nous ciblons dans ce travail.

Le goût du bonheur en empruntant à la saga familiale et à la fresque historique peint l'évolution d'un monde dans lequel les femmes sont mises au-devant de la scène à partir de la famille Miller : Gabrielle, personnage du roman éponyme, et sa fille Adélaïde personnage principal du second tome et partageant le premier rôle avec Florent dans le troisième.

Florent, est l'enfant jumeau de Malvina, la domestique ayant servi durant sa vie les parents de Gabrielle. Délaissé par sa mère au profit de sa jumelle, il s'est très vite attaché à l'enfant de Gabrielle, Adélaïde, qui l'adopte comme petit frère. La famille de Florent sera décimée par la maladie et la pauvreté. Lui-même contracte la tuberculose et ne sera guéri que grâce à l'amitié que lui porte Adélaïde. Dès lors, sauvé par la famille d'Adélaïde, celle-ci deviendra désormais sa famille de substitution. Il a grandi dans les crayons de couleurs offerts par son amie et les magnifiques dessins qu'il exécute pour elle, tout en s'occupant à de petits travaux de couture pour aider à soutenir financièrement, sa famille naturelle, celle de Malvina, prise dans l'engrenage de la misère. Devenu adolescent, sa passion pour le dessin se confirme. Adélaïde lui offre des cours dans une maison de couture. Son talent aidant, il évolue vers la carrière de dessinateur de mode et devient grand styliste de renom. Mais son épanouissement personnel est entravé par ses hésitations sentimentales et les pratiques du milieu de la haute couture qu'il est obligé de fréquenter. Florent est l'incarnation des idées de la théorie Queer développée par Gayle Rubin en anthropologie sociale¹¹⁸, qui pose que le genre (féminin/masculin) serait déterminé par l'environnement socioculturel et l'histoire de vie. Elle affirme que le genre est un construit à partir de ce que l'individu a vécu. Cette théorie mise en circulation dans les années quatre-vingt-dix est parfaitement illustrée par l'exemple qu'en donne Marie Laberge dans *Florent*. L'enfant, rendu sensible aux couleurs, aux étoffes (par son attachement à un châle offert par Adélaïde en gage de retrouvailles, à la fin des vacances), ainsi qu'à tout ce qui le rattache à un univers spécifiquement féminin par l'intérêt porté aux couleurs, aux formes, aux matières, et ce, dès son jeune âge, a évolué une fois devenu adulte vers le genre féminin. Aussi, amoureux d'Adélaïde mais freiné par ses tendances féminines, il vit auprès d'Adélaïde, devenue veuve, en tant qu'ami et soutien moral.

1. La structure close

1.1. Modèle familial

Le goût du bonheur est ainsi un ensemble de facture classique, « *l'intrigue, la narration, la chronologie, les conflits de forces et de personnages, la curiosité pour la vie sociale, l'entrelacement de la narration et de la description* »¹¹⁹ sont organisés de manière à donner au texte une structure répondant aux normes générales du roman (exposition, nœud et dénouement). C'est un roman familial retraçant la vie des Miller (G.) et Mac Nally (A., F.) durant une période circonscrite conformément au modèle du cycle que l'on retrouve que l'on retrouve au début du XX^{ème} siècle. Ce type de roman offre déjà une structure toute prête

118 Cette théorie se situe dans le prolongement des idées féministes qui traversent les sociétés occidentales.

119 Mitterand Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF Ecriture, 1980, p. 58

et une composition plus abondante et riche en événements et rebondissements que celles du roman individuel :

« *des cases qu'il n'y a qu'à remplir ou à laisser vides : trois générations au maximum, grands-parents, parents, enfants ; parfois les branches collatérales, neveux, cousins. Comme dans la langue selon Saussure, le signe familial est contrastif : le drame se noue par oppositions entre les générations ou à l'intérieur de celles-ci.* ¹²⁰

Tous ces éléments présents dans *Le goût du bonheur* s'agencent selon une structure close, les premiers signes de la clôture étant à rechercher dans la tendance à raconter de façon linéaire une biographie fictive.

« *La narration linéaire, qui suit l'ordre chronologique des événements, qui présente clairement les personnages et qui souligne dans le texte les lieux d'aventure, correspond parfaitement à la structure close.* »¹²¹

« *les titres qui désignent ou symbolisent le héros et son aventure semblent indiquer une structure close, celle de la carrière totale.* »¹²²

Les différents tomes répondent ainsi au modèle familial et à la structure close comme l'indiquent respectivement les titres, ils racontent l'itinéraire d'individus, Gabrielle, Adélaïde, et, Florent, leurs crises, les relations dans lesquelles ils se trouvent pris. L'ensemble constitue donc un roman familial. Effectivement, les récits sont construits de façon à reproduire des drames humains et s'étalent sur trois générations ainsi que nous l'avons constaté. Les récits se nouent autour des conflits entre personnages de la même famille. La structure de chacun des romans est fondée sur le groupe très uni de la mère et de ses enfants, pour chacun des récits.

La fiction biographique s'organise selon les étapes de la vie mettant en scène Gabrielle, jeune mère qui s'occupe de sa nichée dont le quotidien se déploie, selon les étapes correspondant au temps d'une vie humaine, le même schéma est repris pour Adélaïde. Ces personnages entretiennent des relations tissées en fonction des moments de bonheur et des périodes de crises qui les secouent. Ces crises, parfois passagères, peuvent d'autres fois agir profondément sur les personnages principaux; en même temps, nous assistons à l'évolution des enfants. Ils grandissent, quittent le domicile familial ou se marient. Bref, la structure du roman copie le réel dans sa chronologie et dans sa clôture, de la naissance à la mort ainsi qualifiée:

120 Jean-Yves Tadié, *Le roman d'hier à aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2012, p. 119

121 *Le roman d'hier à aujourd'hui*.op.cit. p.111

122 idem p. 110.

«La mort est un morceau obligé, et de choix du roman familial, avec ses répétitions et ses variations, qui frappent encore plus que les mariages et les naissances... » ¹²³

Effectivement, on dénombre plusieurs décès: celui de Malvina et de ses enfants, celui d'Hector, le beau-frère de Gabrielle, est marqué par une scène pathétique où sa fille, Isabelle, tient à faire porter aux pieds du cadavre de l'ancien marchand de chaussures ruiné par la crise économique, une paire de souliers décente avant son inhumation. Ainsi l'imitation du réel dans les aspirations des personnages renvoie à l'esthétique réaliste. Mais c'est la mort accidentelle du principal personnage, Gabrielle, qui est décisive car elle met fin au premier tome. La scène n'est pas rapportée, par contre est décrit le corps de la défunte qui fut remarquable par sa beauté :

« Très pâle, yeux clos, l'air calme, sa mère repose. On lui a croisé les mains sur un chapelet de cristal, son préféré. Sur sa joue une blessure mal camouflée et la tempe gauche a l'air légèrement enfoncée. » (G.p. 867).

L'absence de cette scène de l'accident marque l'arrêt brusque du déroulement de l'histoire. Elle contraste avec le reste du roman qui a été porté par ce personnage principal. La structure du roman est ainsi fermée par le silence sur cet épisode qui vient achever brusquement le parcours du personnage et l'histoire dans le premier tome.

Le second tome est lui aussi marqué par la mort. Non seulement Il s'ouvre sur la cérémonie d'enterrement de Gabrielle, mais la mort de son mari Edward, père d'Adélaïde dans un isolement moral quasi-total, ayant renié sa fille et renoncé à la vie depuis le décès de son épouse Gabrielle, constitue un événement marquant. La mort violente du mari de Béatrice, sœur d'Adélaïde, le soldat Tremblay qui se pend dans une gare, celle du frère de Nic, tué d'une balle durant la guerre sont, elles aussi, des moments forts du roman. Pour autant, ce sont les mort de Nic, le mari d'Adélaïde, et de sa fille Anne, assassinés tous deux par la sœur de ce dernier, Kitty, qui constituent la clôture de ce deuxième tome :

« Le corps de Nic, couché sur le ventre, immobile, la chemise blanche poissée de sang presque brun, sa tempe et son oreille barbouillées d'un carmin gras, la nuque noircie, brûlée par la balle qui a pénétré et d'où le sang s'est écoulé provoquent un éblouissement qui la propulse vers le lit.... Adélaïde tire sur l'épaule de Nic ; sous lui, comme elle le redoutait, sous lui, le corps ensanglanté d'Anne dont le crâne est gluant de sang. » (A. p. 938)

Ces morts sont des facteurs de violence dans l'histoire de cette famille, qui prend ainsi des tonalités tragiques. Toutes ces morts rythment le roman familial et inscrivent la clôture dans le parcours biographique. Elles constituent bien des balises plus importantes que les mariages, les fêtes, ou les naissances, mais surtout elles indiquent la manière dont

123 Op.cit. p.123

l'écriture chez Laberge se plie à un cadre, se façonne dans une forme, et se coule dans un modèle de structure tout prêt, le modèle familial apparenté au réalisme.

1.2. Modèle dialectique

La structure fermée fondée sur la tranche de vie est reprise dans *Revenir de loin*, elle constitue une constante du corpus. Avec ce dernier roman nous quittons le modèle familial pour le modèle individuel, pour autant, la structure en reste close. Elle repose sur le récit de vie d'une femme d'âge mûr, Yolande. La fiction s'organise selon l'itinéraire du personnage, les événements marquants de sa vie, ses relations aux autres. Yolande est placée dans la fiction à un moment décisif de son parcours. De fait, plongée dans un coma profond, elle se trouve entre la vie et la mort, l'histoire s'achève lorsque la succession de crises du personnage, conséquences majeures de ce moment capital, arrive à son terme. Les crises sont dénouées, elles auront permis de remonter dans le passé de l'héroïne. S'achevant sur le règlement des complications, le roman peut effectivement être refermé sur une structure close. Mais au lieu de présenter une chronologie linéaire, le mouvement de va et vient créé par la tension entre passé et présent de Yolande engage une structure dialectique.

2. Variantes de l'écriture réaliste, Histoire et mémoire

Marie Laberge, empruntant les procédés de l'esthétique réaliste, fonde ses romans sur une documentation appropriée à ses sujets et sur des témoignages ainsi que l'atteste le paratexte (annexes, dossier1).

La portée historique de la trilogie, permet d'observer de près comment la fiction se coule dans les moules du roman réaliste. La démarche consistant à faire des recherches et à recueillir au préalable une documentation indispensable pour cautionner l'effet de réel, n'est pas s'en évoquer les travaux de préparation des grands noms de la littérature Flaubert, Zola, ou Balzac qui lui-même est cité pour les romans historiques tels *Les Chouans* ; cette démarche documentaire est soulignée par l'auteure elle-même.

Pour ce qui est de la trilogie, la documentation a servi l'aspect historique, pour *Revenir de loin*, c'est l'aspect médical et scientifique concernant la mémoire qui est privilégié et a fait l'objet de recherches ainsi que le corrobore le paratexte¹²⁴ Ainsi les paratextes proposent des contrats de lecture soulignant des options génériques suivantes : genre réaliste et historique pour la trilogie, réaliste et informé des données scientifiques pour le dernier roman.

En effet, contrairement à *Gabrielle* qui place les faits narrés dans un contexte temporel historiquement marqué, le sujet dans cette dernière production de Marie Laberge se situe dans une époque contemporaine et puise son originalité dans le traitement d'un sujet

124 Voir annexes dossier1

inspiré des sciences médicales, même si les thèmes finalement restent centrés sur des problématiques féminines qui rejoignent celles des romans de la série.

2. 1. Histoire et discours romanesque.

L'auteure précise qu'elle a voulu donner un caractère historique à sa fiction *Le goût du bonheur*. Un roman est qualifié d'historique selon J.Y. Tadié

*« lorsque le romancier est séparé de la période traitée d'une génération au moins. Le romancier doit raconter l'histoire de ses parents, non celle de sa jeunesse. »*¹²⁵

Ce fait est confirmé par les dates (l'auteure est née en 1950 et traite des années 1929-1930 dans le premier tome, de la deuxième guerre mondiale dans le suivant), et par le paratexte dans lequel l'auteure souligne que des amies plus âgées qui ont vécu ces périodes lui ont fourni de précieuses informations. Chez Marie Laberge, l'attention accordée à l'Histoire semble permettre de saisir la manière dont le passé et le présent se fondent dans une continuité. Ainsi donc le discours romanesque et le discours de l'Histoire se croisent. Il y a bien interdiscursivité entre les deux. Il est dès lors nécessaire de considérer le discours romanesque comme investi par un discours sur l'Histoire. S'interrogeant sur la définition possible à donner à ce genre, Gérard Gengembre propose la citation suivante :

*« le roman historique prétend donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques. »*¹²⁶

D'un autre point de vue, s'appuyant sur les réflexions de Paul Ricoeur sur le temps et le récit, Jacques Bres souligne les liens de parenté entre l'Histoire et la fiction :

« Ces deux types de récits, opposés dans leur rapport au temps, s'empruntent mutuellement certaines de leurs qualités :

«-l'Histoire se sert de la fiction pour refigurer le temps. Elle lui emprunte notamment l'illusion de présence qu'elle procure.

*-La fiction emprunte à l'Histoire son pouvoir de référentialisation qui fait que l'on raconte toujours comme si cela s'était passé. »*¹²⁷

125 Idem p.219 .

126 Madalénat, D.1987 ,2136 cité par Gengembre, *Le roman historique, Paris, Klincksieck, 2006,* p. 87

127 La narrativité , Louvain-la-Neuve, Duculot, p. 59.

De fait, le roman à «vocation historique» raconte une histoire fictive mais rendue vraisemblable par son cadre spatial et temporel. Il narre une histoire tout en respectant certains moments et faits de l'Histoire, l'on peut parler alors d'illusion historique.

Pour sa part, Lukacs lie le roman historique aux mouvements sociaux et aux structures mentales, il souligne :

*« les structures de l'univers de l'œuvre sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles, alors que sur le plan des contenus, c'est-à-dire de la création d'univers imaginaires régis par ces structures, l'écrivain a une liberté totale. »*¹²⁸

Toutefois cette liberté doit être canalisée par l'effet de réel. En effet J.Y. Tadié relève :

*« l'Histoire fournit en effet obligamment à l'écrivain non seulement le sujet, mais aussi la structure : déroulement chronologique, organisation d'une grande crise, lieux, décors. »*¹²⁹

La trilogie répond tout-à-fait à ces critères ainsi que nous avons pu le relever. Roman familial et roman historique partagent les mêmes formes de composition.

D'un autre point de vue, P. Barbéris dans *Le prince et le marchand* établit la distinction entre HISTOIRE, Histoire et histoire afin de montrer la partie qui se joue entre l'HISTOIRE c'est-à-dire la réalité historique, dite par l'Histoire, celle écrite par des historiens (sur les grands événements et/ou l'évolution d'un pays et de ses habitants ou ce qui concerne un groupe particulier), à savoir le discours historiographique toujours influencé par une idéologie, et enfin, l'histoire (ou histoire fictionnelle), pratique de l'écrivain qui, à partir de ses informations (documentation, archives et témoignages) s'engage - à l'instar de ce qu'entreprend Marie Laberge - dans un travail de projection du discours fictionnel sur le discours historique et revisite l'Histoire telle que rapportée par les historiographes.

Quels sont les enjeux d'une telle entreprise? Le roman historique s'inscrit dans le passé. L'Histoire procure une source d'inspiration, mais au-delà de ce fait tangible, on reconnaît au roman historique la conduite d'un développement, d'un commentaire, voire d'une analyse pour revisiter le discours scientifique ou idéologique portant sur l'histoire événementielle. Deux possibilités s'offrent alors à l'écrivain en ce qui concerne les personnages, soit le roman met en scène des héros qui font l'histoire, soit il décrira des individus *« incarnant de grandes forces, qui les dépassent tout en les définissant. »*¹³⁰. Il semblerait que Laberge se situe dans ce dernier cas pour la série. L'histoire des personnages

128 in Gengembre Gérard, op. cit. p.91.

129 Gengembre Gérard, op. cit. p. 221.

130 130 Gengembre Gérard.op. cit. p.59

de fiction fournit une lecture des faits historiques avérés, inscrits dans l'Histoire, en outre, Laberge semble proposer à travers la reprise fictionnelle de l'Histoire, un regard renouvelé sur le passé des femmes pour conserver la mémoire des « grandes forces qui les définissent » Au demeurant, il convient de signaler pour la fin du vingtième siècle et le début du vingt et unième, la suspicion qui entoure le discours historiographique présenté comme discours orienté, argumenté et dénué de la neutralité dont il se réclame. Dès lors, le roman historique peut remonter dans le passé pour tenter d'y découvrir des vérités passées sous silence. Ce qui semble être l'objectif de Marie Laberge.

En général, l'enjeu du roman historique, est donc la représentation des individus dans leur rapport aux événements historiques, face aux luttes de classes, de religions, ou aux phénomènes sociaux, en créant des situations dramatiques qui apportent le changement social en modifiant les conditions d'existence des uns et des autres. Il y a donc souvent une part subjective dans la médiatisation, où se situe cette part subjective chez Laberge ?

Par ailleurs, rappelons que, s'il existe une famille générique du roman historique, « *la saga : histoire d'une famille racontée sur une longue période, pouvant aller jusqu'à plusieurs générations* »¹³¹ est classée comme sous-genre dans cette catégorie, *Le goût du bonheur* s'étalant sur une telle période et évoquant au moins trois générations de personnages fait donc bien partie également de cette famille générique du roman historique.

2.1.1. Contexte socio-historique

Il est convenu que rarement les femmes ont contribué à faire l'Histoire. Aussi la question sur les motivations de l'écriture d'un roman à vocation historique et qui se déroule essentiellement dans un milieu féminin s'impose.

L'aspect historique semble à première vue servir de toile de fond sur laquelle sont développés les différents thèmes portés par la fiction. La trilogie *Le goût du bonheur* récupère des moments forts de l'Histoire mondiale (crise économique et deuxième guerre) et de l'Histoire du Québec (grande noirceur et révolution tranquille), les représente en témoignage de l'aspect social, culturel et politique de la société québécoise. Notamment elle revisite un aspect particulier, l'évolution de la condition féminine. En effet si les rapports entre l'Histoire et le roman peuvent être envisagés de différentes manières, G. Lukacs signale, dans son célèbre essai de sociologie littéraire, *Le roman historique* paru en 1937, que la relation historique consiste à :

« *faire revivre le passé comme la préhistoire du présent, à donner une vie poétique à des forces historiques, sociales et humaines qui, au cours d'une longue évolution, ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est.* »¹³².

131 Gengembre Gérard op. cit. p.107

132 Georg Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1972, p.56

Prenant l'exemple de Scott et de Balzac, il affirme que l'écrivain, sans être historien, doit créer des passerelles entre réalité et fiction pour une bonne compréhension de l'Histoire.

Cependant comment s'harmonisent les modèles d'écriture de l'Histoire et ceux de la fiction? Comment se négocie le travail de ces deux formes d'écriture? Le roman historique en général privilégie le signifié idéologique, et se fonde sur l'exactitude, la précision des détails et de la chronologie; en revanche, le discours de fiction, comme son nom l'indique, est fondé sur des faits imaginaires et non vérifiables, mais l'aspect idéologique n'est pas exclu.

Si le discours de fiction reste lié à un contexte historique qui le détermine, l'écrivain se doit de créer des « *passerelles* » entre les faits réels et le produit de la fiction. Il relate des parcours personnels, des passions intimes, des péripéties nombreuses, produits de l'imaginaire, mais dans un contexte spatio-temporel qui respecte les faits de l'Histoire. De sorte que la raison d'historicité oblige aussi le discours de fiction à une certaine exactitude justifiée par l'abondance de la documentation dans un souci de rapprochement avec la réalité historique. Ce qui ne supprime nullement l'aspect littéraire.

L'illusion historique dans *Le goût du bonheur* mise en place par la distribution des grands événements de l'Histoire est marquée par la précision des dates (1929, 1930 pour *Gabrielle*), par l'évocation de personnages référentiels et politiques assurant l'ancrage historique et réaliste tel Maurice Duplessis. D'emblée le référentiel s'inscrit dans le texte par les noms de personnages historiques et par les dates, les lieux servant de cadre aux événements, et enfin par les objets ou les situations du passé.

Dans son aspect romanesque, la trilogie exploite des parcours personnels, passions, drames, vies intimes de Gabrielle et Adélaïde, notamment, reproduisant des aventures humaines. Alors que par son aspect historique, les parcours dans cette trilogie, sont conditionnés par des éléments empruntés ces fragments de l'Histoire qui sont mêlés au récit sous une forme narrée et enchâssée dans le texte parmi lesquels les principaux événements cités sont les banqueroutes et les faillites, les suicides en masse faisant suite à la grande crise économique de 1929, des épisodes de la deuxième guerre mondiale, le mouvement des suffragettes. Ainsi si le personnage central est un personnage fictif, il est possible de rapporter son destin individuel au destin collectif réel en le rapportant aux grands mouvements de l'Histoire comme le conçoit Georg Lukacs, et c'est là où réside l'idéologie portée par la fiction.

L'action dans *Gabrielle* commence durant la crise de 1929- 1930. Le Canada français à l'époque n'a pas connu d'années folles, après la première guerre mondiale. Lori Saint-Martin signale que la crise marque « *une césure historique* » car le pays vit dans « *un climat de fortes tensions idéologiques* ». L'agriculture considérée comme le seul remède à la crise par le clergé est battue en brèche par une industrialisation accélérée soutenue par Maurice Duplessis, premier ministre autoritaire qui tentera vainement de concilier ces deux

tendances. On parlera de la « grande noirceur » pour désigner cette période du régime d'union nationale, où la classe ouvrière travaille sous la domination anglo-saxonne.¹³³

Le critique littéraire Mgr Camille Roy (recteur de l'université Laval en 1924) soulignera dans ses écrits cette période de grands bouleversements. La période choisie par Marie Laberge dans le roman que nous étudions est donc bien une période cruciale de l'Histoire du Québec. C'est sans doute la raison du choix de l'auteure qui permet au lecteur de découvrir des détails de l'Histoire du Québec à travers le quotidien d'une famille, celle de Gabrielle et Edward Miller. A ce titre, nous confirmons donc que dans la mesure où les personnages, sans être des acteurs actifs de l'Histoire sont mis en situation dans des rapports de force plus ou moins perceptibles avec celle-ci, l'Histoire est présente dans ces romans. De fait, elle est à l'origine des situations dramatiques. La mise en scène des situations est, sans contexte, réalisée en fonction du cours de l'Histoire qui constitue la toile de fond, mais qui plus encore se présente comme élément décisif pour le destin des personnages selon une logique causant et provoquant les faits de la fiction. Dans cette perspective, l'auteure recrée une certaine atmosphère, celle d'une époque donnée, au Québec : les années trente avec *Gabrielle* par les suicides et la misère ambiante et à ce titre l'effet de réel est incontournable.

Reprenant l'arrière-plan historique, dans le deuxième volet de la trilogie, *Adélaïde*, l'auteure place le cadre de la deuxième guerre mondiale qui a bouleversé l'occident, et changé le monde établissant, de la sorte, une continuité dans le mouvement qui relie la fiction à l'Histoire. En décrivant les conscriptions, en évoquant les camps de préparation et l'entraînement, puis en mettant en scène l'entrée en guerre du Canada et le départ des hommes, les plus jeunes d'abord, les plus âgés ensuite, leur absence, la société déstabilisée par l'absence des hommes, les nouvelles du front diffusées par la radio, les lettres trop rares, les restrictions alimentaires, le retour des grands blessés, la mort ou la disparition de certains absents, en mentionnant la défaite de Dieppe, le débarquement des alliés en Normandie, les femmes contraintes à aller travailler en usine, Marie Laberge donne le souffle du deuxième roman de la trilogie et recrée une autre atmosphère d'époque. Elle peint les répercussions sociales, familiales, économiques et sentimentales sur la population du roman pendant la deuxième guerre mondiale, dont la fin annonce la paix revenue et la reprise économique avec la reconstruction qui annonce l'ère de la révolution tranquille.

Marie Laberge développe sa fiction autour de la même famille qui s'est agrandie avec mariages, et venue au monde d'enfants. Et encore une fois les soubresauts de l'Histoire déterminent la vie des personnages, dont le destin reste sous forte influence de cette nouvelle étape de l'Histoire. L'auteure, en donnant une telle ampleur à la famille Mac Nally à

133 Lori Saint- Martin, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Canada, Presses de l'université de Montréal, 2010 p. 48.

l'intérieur de ce cadre historique, crée une véritable petite société, qui vit au rythme de la guerre.

Le troisième volet, intitulé *Florent*, retrace la vie des années cinquante à soixante avec la peinture d'une société qui accède à la modernité en mettant au-devant de la scène le monde de la mode et de la haute couture. Les changements sociaux générés, les modifications des mœurs sont au cœur de l'aspect socio-historique de ce dernier roman. Ce dernier volet qui rattache le personnage éponyme à un thème nouveau, celui du genre, mais se situe dans la continuité des transformations sociales du Québec avec son accession à la modernité.

En définitive, ce cycle emprunte à la saga familiale et à la fresque historique reprenant à coup sûr des procédés réalistes, un réalisme historique il dresse le parcours des femmes d'hier à aujourd'hui, en général dans le monde occidental, et en particulier au Québec. Tout en décrivant les modes de vie et les valeurs du temps passé, les romans laissent apparaître les prémices de la femme occidentale nouvelle dont Adélaïde constitue un profil légèrement en avance sur son temps, alors que sa fille, Léa, annonce déjà dès son adolescence la femme libérée moderne. Il s'agirait là, visiblement, d'un enjeu essentiel dans la trilogie. Les objectifs apparents de Laberge seraient de montrer que la crise économique et la deuxième guerre mondiale ont largement favorisé les changements intervenus dans la condition féminine

Ainsi pour ce qui concerne l'analyse qui suit, elle portera essentiellement sur le premier roman, cependant nous emprunterons nos exemples au deuxième volet selon leur pertinence.

2.1.2. Interrelation contenu fictionnel et savoir historique

« *L'Histoire est un roman qui a été, le roman est de l'Histoire qui aurait pu être.* »

Edmond et Jules de Goncourt, *Le journal*, 24 Novembre 1861.

Le discours littéraire et le discours historiographique considérés pendant longtemps, comme antinomiques (le premier fondé sur l'imaginaire, le second sur le référentiel) avant que ne leur soit reconnue une relation interdiscursive, l'écriture d'une trilogie à *savoir historique* devra négocier le discours romanesque entre données historiques et contenu fictionnel, harmoniser les deux formes de discours. L'Histoire telle que consignée par les historiens dans les documents obéit à des règles précises qui ne sont pas celles de la littérature et du roman. Les événements fixés par les historiens sont alors repris mais dans un autre registre, celui qui le soumet à l'écriture fictionnelle.

Essayons de voir dans un premier temps la façon dont l'Histoire est projetée sur l'organisation des événements de la fiction, comment des deux discours sont mis en interrelation par une ample évocation de problèmes sociaux liés à l'Histoire. La fiction mêle

fortement le sort des personnages aux mouvements de l'Histoire, ce qui constitue une première modalité de l'inscription de l'Histoire, l'autre forme est la marque de l'évolution des valeurs, des mœurs, et des mentalités. En définitive, l'Histoire est envisagée dans ses aspects individuels et collectifs.

Des objectifs moins évidents et les enjeux du recours à l'Histoire chez Laberge feront l'objet d'un autre type d'analyse dans la partie intitulée *Textes, contextes, intertextes*.

2.1.3. Dramatisation par l'Histoire

L'auteure, nous plonge dans un univers féminin peuplé par Gabrielle, ses deux sœurs et les jeunes filles. Dès l'incipit, l'attention sera focalisée particulièrement sur l'une des filles de Gabrielle, Adélaïde, l'aînée, dont la vie de femme fait l'objet des deux autres volumes du cycle. Le personnage est introduit dès l'incipit de *Gabrielle* pour bien marquer son importance hiérarchique. Tout au long de *Gabrielle*, la petite Adélaïde passe de l'enfance à l'adolescence puis devient adulte. Nous pouvons dire que l'auteure prépare déjà son lecteur à suivre la vie de l'héroïne du roman à venir. Physiquement, elle est le portrait de sa mère, plus encore, déjà, elle fait preuve de la même force de caractère qui la détache du groupe de ses sœurs et cousines. Cependant, l'auteure tente de restituer le parcours d'une catégorie de femmes québécoises, celle de la bourgeoisie naissante, dans un climat de crise, puis de guerre, facteurs de pauvreté et de difficultés économiques duquel celles-ci se détachent. Marie Laberge situe donc son roman à la même période que celui de Gabrielle Roy, mais cible une autre catégorie sociale.

Les destins des femmes se construisent selon la logique de l'Histoire pour les personnages principaux, mais même les personnages secondaires voient leur vie modifiée par le cours de l'Histoire. L'existence des personnages se plie à la trajectoire des bouleversements de la société québécoise exercés par l'Histoire tumultueuse, violente, mondiale et québécoise. L'intrigue se déroule sur fond des difficultés socio-historiques et économiques du Québec et dévoile leur impact sur le destin de ces femmes. C'est ce qui constitue le mouvement qui permet la jonction entre Histoire et fiction.

« Un moyen privilégié de mettre en évidence la puissance de l'Histoire va consister dans l'évocation de simples vies de femmes ». ¹³⁴

La fiction fait appel à l'Histoire en mettant en scène les revendications politiques des femmes, les idées révolutionnaires qui naissent dans leur esprit, en même temps que les remous provoqués par la crise économique. Puis l'entrée en guerre du Canada annoncée à la fin de *Gabrielle* marque le passage à une ère nouvelle pour les femmes dans *Adélaïde* :

134 Thorel-Cailleteau S. *Destinées féminines dans le roman naturaliste européen*, Paris, PUF, 2008, p.13

deux histoires de vie correspondant respectivement à deux moments cruciaux de l'Histoire, pour deux parcours de vie qui servent de modèles, de parangons.

Les romans tout en se chargeant de la couleur locale (espaces, climat, parlers, us et coutumes) insistent implicitement sur les interactions du social, du politique et de l'économique sur le quotidien des personnages constituant de la sorte la rencontre de divers éléments qui viennent s'intégrer à la fabula (l'histoire racontée).

Les bouleversements de l'Histoire, en pénétrant insidieusement dans la fiction finissent par avoir raison du cours de la vie paisible de certains personnages. Aussi nous remarquons que plusieurs personnages sont déterminés par la manière dont leur propre itinéraire les situe face aux événements de l'Histoire. Ce qui impulse la dynamique des intrigues. La fiction semble être subordonnée à l'Histoire. L'auteure rattache la vie des femmes à l'Histoire par la mise en place d'une population féminine dont la destinée est liée à la crise économique et aux événements de la guerre. Pourtant souvent ramené à des jeux d'intrigues, le lecteur risque de passer à côté du rôle prépondérant de la référence historique indiquant les mouvements de l'Histoire dans sa chronologie et les changements radicaux qui les accompagnent. Ainsi rivalités, jalousies, coquetterie et soucis vestimentaires, conflits de générations, problèmes de cœur, intimité, mésententes familiales et aspirations individuelles donnent la dimension romanesque qui pourrait prendre le pas sur l'impact de l'Histoire.

2.1.4. Histoire et destins de femmes

En contrepoint de Gabrielle,¹³⁵ Marie Laberge construit un autre personnage féminin, double négatif de Gabrielle, Georgina, sa sœur aînée. Femme entièrement sous la dépendance des hommes, elle est complètement pétrie des principes d'une éducation traditionnelle, rigoriste sous l'influence des principes de l'Église, elle est emplie de préjugés. Elle contracte docilement le mariage préparé par son père avec un commerçant en chaussures, Hector, veuf, de qui elle aura deux filles... Mais la crise économique concrétise la dislocation d'une famille jadis prospère et heureuse. Hector, victime d'une banqueroute liée à cette crise, devra vivoter seul à Sorel, exécutant de durs travaux mal rémunérés. Sa femme, Georgina, et leur fille aînée, Reine (qui doit renoncer à aller au pensionnat) iront chez Germaine (la deuxième sœur de Gabrielle), à Québec, tandis que la benjamine, Isabelle, sera installée dans la chambre d'Adélaïde, chez Gabrielle. La dislocation de la famille ainsi consommée, c'est Cyril, le frère (ayant hérité de la gestion de toute la fortune des parents de Gabrielle), qui devra subvenir aux besoins de ses deux sœurs (Germaine et Georgina) sans ressources. Car Germaine qui ne s'est jamais mariée était déjà à sa charge. Avec beaucoup de réticences, il assistera financièrement Georgina et sa fille Reine en attendant qu'Hector puisse remonter la pente. Reine et sa sœur Isabelle « *ont été élevées comme des princesses* » (G. p.106). Elles devront désormais vivre à la charge de l'oncle et des tantes. Notons que

135 Le portrait de Gabrielle figure dans la seconde partie de ce travail.

Gabrielle et Edward, son mari, pensent que cette solution permettra de soustraire les jeunes filles au « *travail à la factorie* » et « *à la vue de la déchéance de leur père.* »(G. p106)

Ainsi, si *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (présenté dans *Mémoire partagée*) décrit le milieu urbain et ouvrier dans les années trente et les conditions de vie des femmes qui travaillent, *Gabrielle* installe le récit durant les mêmes années dans des couches sociales supérieures, celles de la bourgeoisie d'affaires, évoquant les faillites et les suicides en masse des hommes d'affaires qui en ont découlé et montrant les réticences des bourgeoises à envisager de travailler. Cependant, en choisissant de décrire la vie de cette classe sociale, l'auteure prend un point de vue non opposé, plutôt, complémentaire de celui de Gabrielle Roy pour décrire la condition féminine durant la grande noirceur.

2.1.5. Histoire des mentalités et conventions sociales

Une deuxième modalité de l'inscription de l'Histoire consiste à donner l'image d'un passé qui n'a plus cours, et rendre visibles les modifications produites au fil de l'évolution sociale, les mœurs changent en fonction des besoins et circonstances, certaines valeurs se perdent, bientôt remplacées par de nouvelles...

En effet, pour la catégorie sociale visée par le roman, la bourgeoisie, le travail des femmes en usine est un scandale que toute la famille élargie préfère donc éviter en soutenant dans ce cas précis Georgina et ses filles. Car, selon les propos de F. Mauriac, à l'époque

« ... *une bourgeoise qui travaillait était mal vue. On disait qu'elle se déclassait...Il importait à l'honneur de la famille qu'elles pussent tenir leur rang. Il existait des familles où un frère renonçait au mariage et ne pouvait fonder un foyer parce qu'il fallait subvenir aux besoins de ses sœurs.* »¹³⁶

Or il se trouve que la situation sociale mise en scène par Marie Laberge est sensiblement identique à celle décrite, le frère Cyril ayant embrassé la carrière ecclésiastique, n'est pas marié et se voit dans l'obligation de prendre en charge matériellement et successivement sa sœur Germaine, non mariée, puis Georgina et sa fille Reine à la suite des difficultés financières d'Hector. Nous sommes bien dans une société du roman qui se réfère à des données valables au Québec et dans le monde occidental jusqu'au siècle dernier. Les références socioculturelles et historiques convoquées par Marie Laberge dans son texte portent la dimension des représentations sociales qui permettent au récit de s'écrire avec économie.

Cependant Hector n'arrive pas à s'en sortir. Devenu cantonnier, il meurt d'épuisement sans avoir pu revoir sa famille, sa femme refusant sa nouvelle condition. Et Georgina, qui ne cesse de pleurer sur son sort et sur celui de ses filles, ne rêve plus que d'un beau parti pour Reine, cherchant à la marier le plus rapidement possible afin de ne

136 Mauriac F., *Le romancier et ses personnages*, édit. Buchet /Chastel, Paris, 1990, p. 102

plus la laisser à la charge de son oncle Cyril et de pouvoir s'appuyer elle-même sur un gendre providentiel. La crise économique provoque « *la terrible urgence de trouver un mari afin d'échapper à la pauvreté* » selon les propos de Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion*¹³⁷. De fait, à aucun moment du récit n'est envisagé le travail comme issue pour sortir Georgina et ses filles de l'impasse. Que l'on soit issue d'un milieu pauvre ou aisé, seul le mariage peut aider à s'en sortir durant ces années de la grande noirceur.

Finalement à la surprise générale, ce sera Georgina, qui la première, recevra une demande en mariage, de la part d'un habitué des rendez-vous de parties de bridge de Germaine : Hubert, notaire de profession. Germaine, froissée par ce choix du notaire, évitera d'être présente le jour des noces. Mais plus tard, elle sera soulagée de constater qu'elle avait échappé à « *l'ingérence domestique du tyran* » (G. p. 563). À côté de l'aspect sociologique, la dimension psychologique et sentimentale du roman réaliste est bien présente dans la fiction élaborée par Marie Laberge, à propos de ce mariage comme de bien d'autres épisodes.

Le remariage précipité de Georgina surprend tout le monde, en raison de ses exigences de deuil vis-à-vis de son entourage immédiat. Jusque-là elle s'était montrée effondrée par son veuvage, et, très à cheval sur le respect de son deuil, incommodant toute la famille par sa mauvaise humeur, son austérité. Ainsi surprenant sa fille en train de danser, elle lui en avait fait le reproche en raison des convenances du deuil. En revanche, elle-même s'empresse de se remarier avant même l'achèvement de cette fameuse période de deuil. Ceci pousse Béatrice, fille de Gabrielle, à interroger sur la durée du deuil :

« *C'est jusqu'à quand, maman, le noir et le pas-le droit ?... Gabrielle explique le temps du deuil, le demi-deuil et les règles d'usage* ». (G. p347).

L'épisode du deuil et du remariage de Georgina fournissent à l'auteure le motif pour développer un discours informatif sur des coutumes et des usages aujourd'hui disparus. Ceci nous permet de constater que le discours fictionnel s'inscrit dans la veine réaliste, « *le discours réaliste étant un discours ostentateur de savoir*.»¹³⁸

En vérité, Georgina considère sa nouvelle union comme une aubaine inespérée venant ainsi la soustraire à « *la charité* », mal acceptée par elle, de son frère Cyril et de ses sœurs Germaine et Gabrielle. Toutefois ce remariage après le deuil écourté dans la précipitation, en fin de compte, l'engage dans une vie terne et pitoyable, auprès d'un homme

137 Roy G. op.cit. p. 40

138 Hamon P., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982 p. 145 .Les coutumes en question, par ailleurs, commençaient à se perdre, l'attitude contradictoire de Georgina en étant la preuve.

avare et grincheux. La crise économique aura eu raison de sa première vie familiale et de son vrai bonheur. L'Histoire a effectivement détourné le cours heureux et paisible de sa vie.

Cet épisode sur la vie de Georgina permet à l'auteure de mettre en lumière la condition des femmes de la classe bourgeoise à cette époque, condition peu différente de celle des femmes du monde ouvrier, marquée elle aussi par la précarité. Car en vérité, l'effondrement de Georgina à la suite du décès d'Hector avait des raisons beaucoup plus matérielles que sentimentales. De façon égoïste, l'épouse avait coupé tout contact avec son mari Hector tant qu'il ne pouvait lui assurer le retour du train de vie d'avant sa banqueroute.

Par ailleurs, le destin de Reine a lui aussi été détourné par la faillite de son père : promise à des études qui l'auraient aidée à s'émanciper ou à trouver « un bon parti », elle sera désormais livrée par une mère « *décidée à marier Reine avec ou sans son consentement* » à un nouveau père qui la forcera à contracter un mariage malheureux. Hubert, le second mari de Georgina, n'ayant pas « *envie de faire vivre ses deux belles-filles indéfiniment.* » (G. pp. 632- 633)

Ainsi donc l'histoire familiale de Georgina a bel et bien été déviée de son cours harmonieux par les mouvements de l'Histoire, et l'avenir de ses deux filles ruiné par la banqueroute de leur père. C'est pourquoi nous parlons de télescopage du temps de l'Histoire et du cycle du bonheur.

Quant à Germaine, elle est décrite comme une personne généreuse qui n'hésite pas à « *proposer le gîte et le couvert à sa sœur et sa famille, mais également à écrire à leur frère Cyril pour le morigéner au sujet de sa conception étroite de la solidarité familiale.* » (G. p107)

Il faut préciser que Cyril ayant opté pour la voie religieuse, à ce titre, aurait censément dû, par charité chrétienne, apporter son aide à la famille en détresse. Mais Edward apprend à Gabrielle le refus de Cyril de prêter de l'argent à Hector, le premier époux de Georgina, prétextant que « *ses paroissiens étaient encore plus pauvres* ». Ce à quoi Gabrielle rétorque « *Mais c'est quand même l'argent de notre famille...* » (G. p 105) soulignant par là une forme d'injustice à l'égard des femmes, dans la mesure où les valeurs ancestrales font que l'on préfère confier tous les biens en gestion aux seuls héritiers mâles, laissant les filles à la merci du bon vouloir de ces derniers.

Marie Laberge souligne de la sorte également les contradictions d'une certaine idéologie religieuse derrière laquelle se dissimule Cyril. Mais en dernier ressort, Cyril est bien obligé de subvenir aux besoins de ses sœurs : « *Notre pauvre sœur n'a plus rien et vit de la charité de Germaine qui elle-même vit indirectement de la mienne.* » (G. p.226) finit-il par reconnaître, car il avait déjà consenti à laisser Germaine percevoir l'argent de la location de certaines propriétés familiales, les considérant comme siennes.

Enfin, Germaine, bien que gênée dans son quotidien (entre autres contraintes, elle doit renoncer à recevoir ses amis pour ses parties de bridge hebdomadaires afin de ne pas

déranger Georgina dans son deuil), accepte d'accueillir une sœur, qui bientôt l'agacera par ses bouderies et la rigidité de ses principes; mais à aucun moment elle ne pensera à lui signifier la fin de son hospitalité. Sa générosité est celle d'un autre temps, celui de l'union familiale sacrée dans les dures épreuves de rigueur au début du vingtième siècle. A l'aube du XXIème siècle, à l'heure où Marie Laberge rédige son roman, l'individualisme des sociétés occidentales leur a fait oublier cette forme de solidarité familiale. Paradoxale, l'attitude de Cyril (l'homme de foi refusant d'aider sa sœur et de surcroît avec les revenus de l'héritage de leurs parents) est annonciatrice de cette perte des anciennes valeurs. Marie Laberge stigmatise l'attitude de Cyril, de même, elle souligne une contradiction qui annonce l'extinction de l'autorité de l'Église. La sociocritique préconise justement la recherche de ces sortes de contradictions et de failles dans les textes.

Avant de quitter Germaine, il nous faut retourner vers un passé un peu plus lointain pour comprendre son célibat. Germaine avait refusé de nombreux prétendants par fidélité à un fiancé mort durant la première guerre mondiale. Ainsi, à l'instar de celui de Georgina, son destin aura été conditionné par le déroulement d'un événement majeur de l'Histoire, de plus, sa fidélité à ce fiancé mort durant la guerre fait aussi partie des valeurs d'un autre temps, la preuve en est donnée par le remariage rapide de Georgina.

2.1.6. Conflits de générations

A côté de ces trois sœurs d'âge mûr évoluent d'autres personnages féminins qui représentent une génération montante s'interrogeant sur le mode de vie, les principes, les croyances de leurs aînées, s'engageant parfois intensément dans des prises de position, préludes aux changements sociaux importants et aux modifications de mentalités à venir. En considérant le système des personnages, il faut souligner, pour ce qui est des personnages féminins, une nette opposition entre Gabrielle et ses sœurs, cette dernière étant détachée du groupe de sa génération. Gabrielle s'oppose à ses sœurs par un caractère déterminé et combatif et une situation financière et sociale plus stable, des idées plus ouvertes au changement. Gabrielle, souvent se reconnaît plus dans les idées des plus jeunes comme Paulette et Reine.

Ce récit, tout en conservant un aspect documentaire très fouillé, fait place aux expériences vécues par des individus. De fait, l'Histoire dans son déroulement, influe sur le quotidien des personnages leurs sentiments, leurs actes et leurs préoccupations et marque les destins.

Le roman tend donc à dresser un véritable panorama de la condition féminine au moment de la grande noirceur. Malgré les timides tentatives pour changer celle-ci entreprises par Paulette et un groupe d'anonymes auxquelles tente de se joindre Gabrielle, les conditions des femmes restent fragiles, l'exemple de Georgina et celui de Reine en sont une illustration.

2.1.7. Représentation collective et individuelle de la guerre dans *Adélaïde*

Sujet littéraire, la guerre a fait l'objet de récits qui ont fini par constituer un genre. C'est au XIX^{ème} siècle, lorsque des hommes dont le métier n'était pas celui de l'armée ont été enrôlés et pris dans des champs de bataille, que certains d'entre eux ont pensé rendre compte de ce qu'ils vivaient. Ainsi est né le personnage-type du combattant ou l'image de la masse anonyme de soldats « chair à canon ». Les expériences sur les épreuves physiques, les situations extrêmes avec la perspective proche de la mort, ou encore la mise en exergue de l'absurdité des guerres ont donné naissance à des chefs-d'œuvre tels que *Le Feu* de Barbusse (1916) ou *Voyage au bout de la nuit* de Céline ((1932). Cependant ce genre de roman reste une littérature masculine dans la mesure où les hommes sont observés dans leur courage, leur endurance ou leur résignation, ou encore dans leur révolte face au conflit entre états-nations. Toutefois de plus en plus, nous voyons aujourd'hui des femmes combattantes investir cet espace autrefois exclusivement masculin, ce qui, par conséquent, pourrait un jour donner naissance à une littérature féminine de guerre.

Comme l'Histoire peut être également perçue à travers des événements majeurs dans la focalisation sur les groupes sociaux différents dont on note des cas individuels qui illustrent le cas général, la guerre constitue, dès lors, un thème porteur. On l'a vu pour *Gabrielle*, l'Histoire collective n'efface pas l'histoire individuelle qu'elle conditionne. Le même constat concerne *Adélaïde* où l'isotopie de la guerre, en prenant le relais de celle de la crise économique, favorise le développement de la fiction en ciblant les retombées de cette guerre sur la destinée des personnages de sorte que le caractère de documentaire historique est entrelacé avec la fiction par le vécu des personnages, leurs difficultés :

« *Germaine sait... que le gouvernement licencie les hommes en âge de se battre pour les inciter à s'engager.* » (A. p. 155)

« *Adélaïde n'a jamais ressenti autant la présence du combat et du danger.* » (A. p. 432)

La guerre est décrite dans ses événements les plus marquants. Si le lecteur n'est pas transporté sur les fronts, il est informé de ses étapes, et la vit de l'autre côté de ceux-ci, dans les espaces désertés par les hommes valides, habités par les seuls femmes et enfants :

« La secrétaire de Nic... a un visage si bouleversé qu'immédiatement Adélaïde se précipite et secoue violemment les deux mains d'Estelle auxquelles elle s'accroche: « Nic? Il est arrivé quelque chose à Nic? Estelle! »

-Non! Non! Ils ont débarqué! Les Alliés ont débarqué!»
Livide, Adélaïde n'a plus la force de murmurer autre chose que:
«Dieppe? Encore? Non, pas Dieppe!»

-La Normandie, madame Mc Nally! Des milliers avec les Américains, les Canadiens, les Anglais. Il faut descendre chez Blondeau qui a une radio. Tout le monde est là. » (A. p. 523)

Une telle scène relatant le débarquement des alliés en Normandie, et l'angoisse des personnes en attente des nouvelles du front, regroupées autour d'un poste de TSF a été vécue en son temps par des milliers de personnes. Elle est devenue une scène quasi-mythique de la deuxième guerre mondiale, rendue telle, sans doute, par l'importance des messages codés qui étaient passés à travers les ondes. A la manière des portraits de femmes, cette scène donne à penser encore une fois au stéréotype.

Le débarquement à Dieppe a été un échec (ce qui explique l'angoisse d'Adélaïde), alors que celui de Normandie a vu le recul des Allemands. Faire revivre ces moments permet à l'auteure de représenter partiellement l'Histoire dans ses moments les plus marquants.

Mais la guerre est prise en compte autant dans ses effets et les changements sociaux qu'elle opère dans la communauté qu'à l'égard des individus, et dans les conséquences des affrontements armés qu'elle recouvre.

« Après la guerre, on va compter les morts, les blessés - qui va compter les orphelins, qui va compter ces mutilés de l'intérieur qui n'auront droit qu'à la pension de veuve de leur mère ou à la médaille de bravoure de leur père ? » (A. p. 428)

« Tu sais combien d'argent on dépense dans cette guerre? Tu sais qu'encore un an à ce régime et le pays est en faillite? » (A. p. 270)

De fait, les cas individuels sont très abondamment cités:

« A la mi-mai, le soldat réformé Léopold Tremblay arrive enfin à Québec. Dépourvu de moyens, sans appartement et encore en traitement de réadaptation à l'Hôpital des vétérans. » (A. p. 514)

Le cas d'Aaron, père de Ted, qui a perdu ses trois fils dans la guerre est cité (p.767), celui du frère de Nic également, mort à la guerre laissant veuve et jeunes enfants fait l'objet d'un épisode où le fils aîné, âgé de dix ans, annonce la mort de son père dans un passage destiné à souligner la cruauté et l'absurdité de la guerre à travers les interrogations de l'enfant:

« Ça a l'air que tu cours dans le champ, tu te dépêches pis ba-dang! Tu pètes en morceaux dans les airs ! Ça a l'air que personne peut savoir ça d'avance. Ba-dang! Penses-tu que même son fusil a explosé en morceaux ? Ça se peut pas un fusil en fer qui pète en morceaux ?...Adélaïde continue à caresser les cheveux en silence. Elle ne sait pas pour les fusils de fer, mais pour les pères, elle sait. Les pères ne sont pas en fer, et les mines les font exploser loin de leurs petits garçons trop braves pour pleurer. Dix ans. Il n'a que dix ans et il n'aura

plus jamais de père pour jouer et pour se faire expliquer les horreurs de la guerre. » (A. p. 424.)

2.1.8. Au cœur de l'H/histoire, l'annonce d'un futur féminin

Ces bouleversements auront des retombées inattendues comme l'entrée des femmes dans les différentes sphères du travail. Le roman décrit la prise en main de la famille élargie à la belle-sœur de Nic devenue veuve et aux orphelins par Adélaïde, en l'absence de Nic engagé dans la guerre. Mais encore, elle dirige contre toute attente les affaires laissées par son mari, recrute des femmes dont elle s'entoure, bravant les préjugés les plus courants, notamment ceux concernant la présence des femmes sur des lieux de travail et aux commandes, cassant les tabous sur les relations humaines et de travail, provoquant parfois des réactions très vives de la part des hommes qui refusent de se laisser diriger par des femmes. L'exemple est donné par Stephen, un employé des industries textiles :

« Quand Stephen soutient que les femmes font du trouble dans toute l'industrie textile et que les grèves qui menacent sont leur fait et qu'auparavant jamais ça ne se serait passé comme ça... » Adélaïde se dit que « si elle veut garder Stephen, elle doit le ménager un peu. Trois femmes avec qui parler, négocier et décider, c'est beaucoup pour lui. Sans compter que McNally importations est relancé sous sa direction à elle. » (A. p. 789)

Le hors-texte historique ne perd pas le caractère de cadre référentiel, dans *Adélaïde*. Il montre la survenue des transformations dans le quotidien des protagonistes, annonciatrices de changements considérables de la condition des femmes à la suite des grands bouleversements du siècle dernier. Ainsi que le montre la réflexion suivante :

« Adélaïde trouve Isabelle bien à cran et elle se dit que les effets de la guerre commencent à rendre les femmes plus directes et impatientes. » (A. p. 438)

Sont soulignées également les mutations des schèmes de pensée, démontrant de cette manière que l'Histoire est une réalité multiple. L'intérêt collectif de la guerre ne masque pas l'intérêt individuel qui, en retour, exerce sa force sur les cadres sociaux. Aussi, les gens ne cessent de penser à cacher, thésauriser par peur des restrictions alimentaires et des difficultés financières :

« La crise et maintenant la guerre. Faudra-t-il toujours craindre quelque chose, Se méfier et emmagasiner des profits pour être en mesure de faire face aux coups durs ? » (A. p. 581)

L'Histoire alimente la fiction focalisée sur la vie des femmes et leurs conditions et mode de vie. Adélaïde est présentée comme celle par qui le changement arrive. Les vides informatifs sur le déroulement de l'Histoire sont comblés par l'option pour des intrigues secondaires qui enrichissent le texte de nouvelles significations, permettent de développer différentes situations sociales. L'enjeu idéologique est assurément féministe. Mais à la dimension historique et réaliste s'ajoutent d'autres qualités génériques que nous

développerons après avoir considéré de quelle manière la documentation est à la base du déploiement de la fiction dans *Revenir de loin*.

2.2. Réalité et mémoire pour un roman analeptique

« *Vivre, c'est se souvenir, et se souvenir c'est vivre. Mourir est oublier, oublier, c'est mourir.* »

J.Y. et M.Tadié, *Le sens de la mémoire*

« *Nos ans et nos souvenirs sont étendus en couches régulières et parallèles, à différentes profondeurs de notre vie, déposés par les flots du temps qui passe successivement sur nous.* »

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

De la même manière que pour la série *Le goût du bonheur*, l'écriture de *Revenir de loin*, en retraçant la guérison progressive d'une amnésique, a nécessité le recours à une documentation précise. Il s'agit cette fois d'un autre type de documentation fouillée, celle portant sur les cas de sujets plongés dans un état prolongé de coma ; documentation, ayant servi de point de départ à la nouvelle fiction de Laberge, pour laquelle l'auteure remercie également des personnes lui ayant fourni les informations scientifiques nécessaires sur le propos. Aussi la structure du roman, fidèle au réalisme classique, respecte le schéma canonique (un début, un milieu et une fin) tout en suivant, au plan du contenu, des données scientifiques, celles de la neuropathologie. Dans ce dernier roman, Marie Laberge fait preuve de connaissances approfondies des sciences neuroanatomiques qui expliquent le fonctionnement de la mémoire. Par ce moyen, la cohérence (facteur de vraisemblance) de la mise en intrigue respecte une logique scientifique et également une logique de l'affect.

Pour nous imprégner de la thématique abordée dans ce roman, nous nous arrêtons un moment sur la mémoire. L'on relève que, très tôt dans l'histoire des idées, la mémoire a fait l'objet de l'intérêt des penseurs et philosophes dont nous ne citerons que Platon, Aristote ou Saint-Augustin. Deux faits d'importance sont à signaler, Hippocrate avait situé la mémoire dans le cerveau, alors qu'Aristote avait souligné l'importance du rapport de la mémoire et du temps. De plus, la mémoire a mobilisé l'intérêt des hommes de lettres (pensons à la fameuse madeleine de Proust représentant un stimulus par la mémoire gustative, par exemple), à telle enseigne que l'amnésie est devenue un thème littéraire.

Aussi Jean-Yves et Marc Tadié, deux frères, le premier théoricien de la littérature, le second neurochirurgien, s'associent pour rendre compte des rapports qu'entretiennent ces deux domaines à travers le thème de la mémoire dans un ouvrage intitulé *Le sens de la mémoire*.¹³⁹ Ils relèvent que ce thème est fortement représenté dans le roman policier noir et citent également de nombreux auteurs jusque dans la bande dessinée. Parmi les auteurs

139 *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

évoqués, nous avons retenu Giraudoux dans *Siegfried et le Limousin*, inspiré des amnésiques de guerre et des crises d'amnésie du propre frère de l'auteur, séquelles des bombardements. Pour notre part, plus près de nous, nous signalons que Umberto Eco a lui aussi consacré l'un de ses romans à la perte de mémoire, intitulé *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* où le personnage, tout comme Yolande, à l'issue d'un coma a oublié sa famille, son passé, son enfance, mais un deuxième coma lui permet de tout se remémorer. Ce roman a permis à son auteur d'évoquer les années de fascisme.

Néanmoins, contrairement à ce dernier personnage, il faudra beaucoup de temps et d'efforts à Yolande, l'héroïne du roman de Laberge, avant de recouvrer sa mémoire, toute sa mémoire. Le médecin, le docteur Cantin, explique à Yolande :

« *La mémoire ? Ça bouge ? Par bribes ? Oui, c'est ça, par bribes. Normal, tout est normal. La mémoire, vous savez, c'est l'aspect le plus fluctuant de la rémission. Ça dépend vraiment de chaque personne. Il y en a qui retrouvent tout, et d'autres qui gardent des trous, des absences. C'est variable et la seule règle, c'est qu'il n'y en a pas.* » (RDL p. 129).

Les avancées des sciences technologiques conjuguées à celles de la médecine ont permis de situer les différentes régions du cerveau, sièges de la mémoire, ainsi que les réseaux de connexions neuronales et les substances chimiques, neurotransmetteurs, responsables de l'activité neuronale tels la sérotonine, ou la dopamine... C'est ainsi que nous pouvons voir prendre forme le programme réaliste de Marie Laberge dans *Revenir de loin*, en suivant les descriptions faites par les spécialistes de la mémoire, le pacte d'illusion référentielle est à cet **endroit fortement respecté**.

Les différentes étapes décrites par l'auteure dans l'évolution de l'état de Yolande suivent les données de ces spécialistes. Les intitulés des chapitres indiquent par étapes les progrès de l'héroïne : *Ouvrir les yeux, Se mouvoir, S'émouvoir, Savoir ...* . L'auteure de ce point de vue s'inscrit par ce nouveau thème une fois encore dans le réalisme comme elle l'a fait par les références à l'Histoire dans la trilogie.

Ainsi les neuroanatomistes expliquent qu'un traumatisé de la moelle à la suite d'un accident

« se retrouve complètement paralysé pendant quelques temps puis récupère une fonction normale. C'est sans doute ce qui se produit lors d'un traumatisme crânien et explique l'amnésie de l'accidenté concernant ce qui s'est produit lors de l'accident et immédiatement auparavant : le choc dû à l'accident entraîne la libération de glutamate en excès ; elle inhibe la transmission synaptique des neurones qui auraient mis en mémoire l'événement, et provoque donc son amnésie, **effaçant également les perceptions qui ont**

précédé de peu l'accident, et qui stockées provisoirement dans le cortex, attendaient leur mise en mémoire. »¹⁴⁰

Les auteurs nous permettent de comprendre comment Laberge exploite les données scientifiques pour fournir à la fois les raisons cliniques de la paralysie motrice de Yolande à son réveil (le traumatisme de la moelle à la suite de l'accident entraînant sa paralysie), et également celles de la longue amnésie qui s'ensuit. En effet, ces quelques lignes décrivent de manière précise l'état de Yolande au début du roman. Elles expliquent pourquoi elle est complètement paralysée à la sortie du coma. Mais surtout, la phrase que nous avons soulignée permet de comprendre clairement certaines des raisons pour lesquelles elle ignore tout de sa rupture avec son époux, rupture qui lui avait été annoncée, juste avant son accident. Cette information n'a pas eu le temps d'être mise en mémoire. De plus, l'annonce même de cette rupture pourrait constituer un premier traumatisme, le traumatisme affectif, avant même le traumatisme de l'accident subi par Yolande. :

« des faits particulièrement stressants ou choquants ont le même effet sur la personne que le traumatisme crânien : il s'agit d'un traumatisme affectif. »¹⁴¹

Le traumatisme affectif, Yolande l'aurait donc subi, quelques secondes avant l'accident en apprenant par Gaston, son mari, qu'il la quittait pour sa meilleure amie, Madeleine. Un premier traumatisme affectif suivi immédiatement d'un second traumatisme, crânien celui-ci, ne pouvaient avoir pour conséquences que l'amnésie sur laquelle tout le roman est bâti. Gaston résume parfaitement la situation dans laquelle se trouve Yolande à son réveil, en déclarant qu'il ne veut plus la quitter:

« ...C'est fini et bien fini. Tu ne peux pas savoir comme la possibilité de te perdre m'a remis les pendules à l'heure !...J'ai décidé de tout te dire quand le docteur Therrien m'a expliqué qu'un choc physique à la suite d'un choc psychologique, ça... ça l'aide pas, si tu veux. A retrouver la mémoire...» (RDL p. 131).

En outre, la jonction de la littérature avec un autre domaine médical, celui de la psychanalyse manifeste sa présence. Cette jonction a été inaugurée par Freud, et Marie Laberge s'inspire largement de ses théories pour l'écriture de ce roman, en adoptant le procédé inverse utilisé par le père de la psychanalyse. Si Freud s'inspirait de la littérature pour établir sa théorie, par contre, Laberge s'inspire de théories du psychanalyste pour écrire son roman.

De fait, l'écriture chez Laberge se fonde sur certains principes de la théorie de Freud en psychanalyse, le déroulement de la diégèse consistant à reconstituer les événements du

140 Tadié J. Y. et M., *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p.94. C'est nous qui soulignons.

141 Ibidem

passé de Yolande devenue amnésique par le biais des rêves, des associations et de la symbolisation. En outre, une grande place est accordée à l'écriture pour déclencher le processus de réactivation de la mémoire. Tous ces éléments ont partie liée avec les principes de l'analyse psychanalytique

2.2.1. Ecrire contre l'oubli

Yolande constate que la vie nouvelle qu'elle s'est forgée après sa sortie de coma ne la satisfait pas. En effet après avoir quitté sa famille, marque de reniement du passé, elle aide un jeune handicapé suicidaire, Steve, à se reconstruire. Elle reprend son métier de correctrice dans une maison d'édition. Elle rencontre un veuf solitaire, Jean Louis Sirbois, lors de ses promenades quotidiennes, elle veut s'engager dans une nouvelle vie. Toutefois cette relation, pour se nouer véritablement, reste dépendante du passé qu'elle avait jusque la refusé catégoriquement de rechercher. C'est alors que le constat est posé : si elle veut construire le présent, elle ne peut le faire sans une connaissance de son passé. « *Pour s'affranchir de son passé, il faut y faire face et non pas se contenter de l'éluder.* ». (RDL p.166)

Découvrant une vieille photo de mariage de sa mère sur laquelle elle figure parmi les invités, Yolande finit par comprendre que son déni du passé n'est qu'une fuite. Croyant s'en être définitivement détachée, elle fuit une couche d'un passé très reculé, celle la plus profondément enfouie dans la mémoire et dont elle ignore tout. Celle précédant les vingt-six années de mariage avec Gaston. Yolande s'astreint, dès lors, à retrouver seule, les événements qui ont composé cette tranche de sa vie la renvoyant à son adolescence. Aussi, pour retrouver la mémoire, elle écrit. Or la psychanalyse a pour fondement le langage. Tout se passe dans les mots. Cependant, les mots tracés par Yolande ont souvent déjà été écrits par d'autres avant elle: des poètes et écrivains. Ce qui tend à donner une valeur quasi universelle à l'histoire contée, une histoire calquée sur le fameux complexe freudien d'Œdipe, mais un Œdipe féminin.

La démarche de Yolande consiste dorénavant à inscrire les mots sur son cahier noir tels qu'ils se présentent à l'esprit, à la manière de la « talking cure »¹⁴². Mais souvent ces mots sont restitués dans la forme apprise et que des poètes ont agencée :

« *Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami*

Qui souffre d'une douleur infinie... » (Saint-Denys Garneau)

Pour écrire, elle s'appuie sur la mémoire procédurale, celle qui lui permet de réciter les vers répétés au cours de ses études et de sa formation. La mémoire culturelle est plus prompte à être rétablie. Le principe adopté est le suivant : un mot appelle un vers, le vers est

142 Elle correspond à la fameuse cure par la parole, séance durant laquelle le malade donne libre cours à ses rêveries.

mis en relation plus ou moins explicite avec un événement de la vie de Yolande par elle-même...

Yolande applique de la sorte le principe de la libre-association, consistant à écrire les mots, comme ils viennent à l'esprit, pour tenter de retrouver la mémoire. Elle s'adonne alors à un exercice proche de l'écriture automatique des surréalistes. Elle écrit sans savoir où la conduiront les mots tracés, tentant de faire le lien, après-coup, entre les vers resurgis de la mémoire et les petits faits quotidiens ou encore les rêves et cauchemars de la nuit. Des relations fortuites mais tant espérées par elle, sont alors tissées avec un passé rendu improbable par l'amnésie.

L'enchaînement des associations complexes entre la poésie, les rêves et les émotions provoquées dans la journée figure le seul moyen de restitution de la mémoire. Ainsi un baiser forcé de Steve, le jeune handicapé qu'elle a adopté, la met dans une colère qui lui donne l'étrange sentiment d'avoir perdu un enfant. Lui viennent immédiatement à l'esprit les vers de Victor Hugo « *Demain dès l'aube...* ».

Dès lors, c'est le présent alourdi par le déni du passé – qui maintenant la dépêche d'aller à la recherche de ce temps perdu. Le récit s'écrit dans un mouvement dialectique entre présent difficile à construire et passé interdit jusque là de reconnaissance, puis désormais, récalcitrant à refaire surface.

2.2.2. Logique du rêve

Dans la veine psychanalytique, le récit se déroule également sous le signe du rêve :

« *Pourquoi ne parle-t-elle pas de ses rêves au psy? C'est son secret ; Sa vie souterraine, ses fantômes et ses hantises. Ses rêves sont sa poésie.* » (RDL p. 146).

Effectivement, la logique du récit, fondée sur les principes de la psychanalyse, obéit aux rêves et à l'association. Un mot tente d'éveiller un souvenir :

« *Espèce de dégénérée!* » Stupéfaite, elle se redresse: cette phrase, elle l'a dite ou on la lui a dite ? D'où ça vient? « *Espèce de dégénérée!* », ce n'est quand même pas anodin! » (RDL p. 480).

Un rêve tend à rappeler une scène vécue ou à réveiller de vieilles blessures. Le rêve se présente alors comme une énigme à décrypter pour saisir cette vie à retrouver. Un cauchemar, celui d'innombrables bras de poupées enterrés qui, au toucher, deviennent chair :

« *des bras humains empilés pour la terroriser. Des bras qui rampent pour reformer la masse épouvantable. On dirait un bûcher. Elle sait que l'horrible va se produire et elle recule, elle recule, pour se mettre en sécurité-jusque dans le réveil.* » (RDL p. 135)

Cette multitude de bras de poupées ne symbolise-t-elle pas la perte d'Ariane, son bébé, sa fille morte et enterrée dont elle ne se souviendra que beaucoup plus tard dans le

récit? Le récit prend forme, sous l'impulsion une logique répondant aux rêves, aux visions, aux sensations, aux sentiments qu'il adopte et adapte.

La douleur d'une brûlure à la main faite en renversant une tasse de café chaud provoque chez Yolande l'image d'un homme grand qui la regarde de haut. La douleur de la brûlure appelle une autre douleur passée celle-là. Cet homme évoque *la violence, le sang et l'excès*. Elle se demande si elle a été violée par cet homme. Elle retrouvera son prénom, après un exercice d'écriture. Elle écrit un mot sur son cahier :

« viol » sans y croire. Elle trouve facile de confondre sa propre violence avec celle de l'autre ... mais au fin fond de sa mémoire vide, elle sait que quelqu'un attend...quelqu'un qui est certainement autre chose qu'un tortionnaire ... quelqu'un qu'elle ne replace même pas, dont elle ignore s'il vient du passé ou s'il se projette dans l'avenir. » (RDL p.248)

Aussi, peu après cet incident, un prénom lui revient en mémoire : Francis l Elle pressent aussitôt que Francis, est l'homme de l'image surgie du passé. Ce prénom associé à l'impression de violence est, de suite, mis en rapport avec le sentiment d'avoir perdu un enfant. Elle en déduit alors que Francis a tué son enfant. Ce décès vérifié au service d'état civil, son pressentiment est alors conforté par un autre rêve, celui d'un homme grand poussant une fillette juchée sur une balançoire. Cela lui donne à penser que l'homme de ce rêve est encore Francis et qu'il a tué son enfant en poussant trop fort la balançoire de laquelle la fillette serait tombée.

Le récit, à ce stade, se fonde sur deux principes de la psychanalyse, la condensation et le déplacement. Francis, dans la vision, se trouve en position de hauteur. Même position que celle de l'homme du rêve poussant la fillette sur la balançoire.. Ce détail de la position de l'homme a pris de l'importance. Il permet à Yolande d'établir le lien entre Francis et la mort de son enfant, par l'image de la scène de la balançoire.

De fait, l'homme de la vision répond à une scène du passé, où Francis vient annoncer à Yolande la mort d'Ariane, leur fille. Mais elle ne retrouvera l'intégralité de la scène que beaucoup plus tard.

« Francis est devant elle (...) Les bras ballants le long du corps, les épaules larges sont courbées, la tête est...cette douleur, ce regard d'homme vaincu, écrasé. C'est la dernière fois qu'elle a vu Francis le jour où il est mort de la mort de leur fille. » (RDL p. 357)

En revanche, l'homme apparu dans le rêve de la balançoire provient d'une autre scène du passé. Il y a eu déplacement, car Francis n'a pas tué Ariane. Le déplacement est une représentation *« investie d'une intensité visuelle et d'une charge affective étonnantes. En fait elle est liée par une chaîne associative. L'affect s'est séparé de la représentation originelle...il glisse de représentation en représentation...Le déplacement est donc toujours*

présent dans les autres processus de formation de rêve et, notamment dans la condensation... »¹⁴³

C'est un élément surdéterminé, (la position de l'homme) qui marque la condensation pour laquelle « *un élément unique représente dans le rêve plusieurs chaînes associatives liées à un contenu latent. Ce peut-être une personne, une image, un mot. Cet élément est surdéterminé.* »¹⁴⁴

Francis n'a pas tué l'enfant et celle-ci n'était pas sur une balançoire. Mais la position a permis le déplacement. En effet, cet homme paru dans le rêve, que Yolande prend pour Francis, dans un premier temps, représente en vérité son propre père. La fillette sur la balançoire qu'elle a prise pour sa fille, c'était Yolande elle-même :

« Non, elle se trompe. C'est elle sur la balançoire, pas sa fille! C'est elle qui est tombée au bout d'un élan trop fort.» P. 358 « Et Francis ressemblait-il à son père, cet homme honteux, gêné, qui se faisait enguirlander par sa mère? Non, c'est une posture, une façon de porter leur corps...leurs bras...comme des rames inutiles...leurs longs bras d'homme impuissant, désolé...Et cette vue d'en bas- en contre-plongée. Pour son père, c'était normal, elle était si petite et lui si grand. Pour Francis... » (RDL p.359).

Sur ce déplacement est venu se greffer la condensation. Déplacement et condensation sont bien à la base de l'écriture de ces deux scènes. La condensation est un élément qui renvoie à deux ou plusieurs autres qui lui sont liés. La condensation est elle aussi établie à partir de la stature, de l'allure contrite de l'homme. L'élément surdéterminé est celui de la stature des deux personnages, Francis (l'homme de la vision) et le père de Yolande (l'homme du rêve) sont liés par la même stature et la même attitude contrite, la même relation à l'enfant respectif de chacun, Ariane et elle-même enfant.

Le rêve dont le contenu est latent renvoie à deux personnes différentes de son existence, son père et le père de sa fille. Ces principes permettent d'extraire du passé deux personnages oubliés, mais la surdétermination autour de l'attitude établit la confusion entre les deux personnages, Francis et son père. Ils permettent de souligner à nouveau l'inspiration oedipienne du récit, Yolande faisant la confusion entre son père et le père de sa fille. Condensation et déplacement fournissent le contenu latent du rêve, ils indiquent comment le récit suit la trame du triangle oedipien. Désormais, le plus douloureux reste encore à découvrir. Le livre une fois refermé, le lecteur comprend pourquoi Yolande, qui avait bien longtemps avant son accident effacé de sa mémoire ce passé lointain, si pénible à porter,

143 Daniel Bergez et alii *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, Bordas, 1990, p. 47

144 Ibidem

refusait inconsciemment, une fois revenue à la vie, de se souvenir de cette vie marquée par la rivalité avec sa mère.

2.2.3. Passé refoulé et triangle œdipien au féminin

De fait, les vingt six années passées avec Gaston n'étaient pas les plus malheureuses. Yolande par à-coups sort ses fantômes de l'oubli. Ce passé refoulé est celui d'une histoire compliquée avec une mère dépressive. Yolande la redécouvre progressivement et par étapes. Sa mère, abandonnée par son mari, rejette Yolande comme par réaction, alors qu'elle reste très complice avec son aînée, Viviane.

Lorsque sa mère se met en ménage avec Francis, Yolande, adolescente, amoureuse du compagnon de sa mère (substitut du père), s'éloigne de la maison familiale. Mais celui-ci la rejoint et ensemble, ils ont une enfant, Ariane, qui meurt à l'âge de deux ans. Elle meurt non pas tombée du haut d'une balançoire (comme le lui a laissé croire le rêve), mais étranglée par la mère de Yolande à qui Francis avait voulu présenter l'enfant. C'est sans conteste la scène la plus violente du roman, la plus significative du mal être féminin, celui de la mère comme celui de la fille. La grand-mère dans une crise de folie a tué sa petite fille, fruit d'un quasi-inceste. Fait pour lequel elle sera enfermée dans un asile psychiatrique jusqu'à sa mort. L'enfermement, situation extrême de la misère psychique a dû marquer Yolande au point qu'elle ait entièrement gommé de sa mémoire l'épisode de Francis, sa mère et Ariane. La rencontre de Yolande avec Francis, vers la fin du roman sera déterminante pour récupérer cette partie oubliée de sa vie... Car Yolande avait quitté Francis dès l'annonce de la mort de leur fille, Ariane.

En retrouvant Francis, Yolande peut recoudre les morceaux épars de son histoire et comprendre d'autres faits. Comme les raisons de son mariage avec Gaston afin de sauver la fille de ce dernier, Annie, pour la soustraire aux négligences et mauvais traitements de sa vraie mère, une alcoolique. Annie était une enfant délaissée comme Yolande l'avait été elle-même par sa mère. Elle comprend du même coup aussi pourquoi elle avait recueilli Steve chez elle, un Steve suicidaire et dont la mère s'était elle-même tuée:

«Dans son esprit, on ne sauve ou n'aide les autres que dans la mesure où l'on reconnaît une souffrance personnelle dans la leur.» (RDL p. 200)

Ces personnes (Annie, Steve) lui rappelaient sa propre condition d'enfant malheureuse, rejetée par une mère trop occupée par ses propres angoisses.

Et si la violence était associée à Francis, dans ses efforts pour retrouver la mémoire, c'est que l'amour vécu avec Francis était violent, frappé d'interdit, vécu sous le signe de la faute morale et sociale, la mettant en position de rivalité avec sa propre mère.

Néanmoins, la troisième tranche de vie de Yolande, la plus reculée dans le temps, a pu prendre forme, péniblement, rappelée grâce à l'écriture et au principe de l'association. Cette tranche, la plus dure à réintégrer la mémoire, est sans doute la plus douloureuse aussi. Les hésitations, les incertitudes, les doutes, les souvenirs improbables remplissent le contrat

sous l'inspiration psychanalytique pour le contenu. Ces souvenirs difficiles à remonter à la surface, ces événements douloureux fondent tout le malaise dans lequel baigne le roman.

Le récit s'écrit dans un mouvement dialectique entre présent difficile à se stabiliser et passé interdit jusque là de reconstitution. De fait, les doutes, les cases vides de la mémoire se sont mêlés aux images incongrues et aux rêves pour ralentir le temps de l'histoire présente, tandis que les principes de la psychanalyse ont permis la lente et difficile anamnèse par des associations qui ont débouché sur cette histoire douloureuse. Avant son accident, Yolande avait réussi à tout refouler, à les enfouir au plus profond de sa conscience. Mais cette histoire est remontée à la surface, « *revenue de loin* » parce que pour vivre sereinement son amour avec Sirbois, il lui fallait solder ses comptes avec ce passé. L'écriture de la fiction se fait bien copie des données scientifiques et psychanalytiques.

3. Le réalisme chez Laberge

D'emblée, en comparant la structure des romans de Marie Laberge à ceux de Suzanne Jacob, nous avons constaté que, contrairement à cette dernière, Marie Laberge se situait dans un mode d'écriture de type réaliste.

Le réalisme est un courant lié au naturalisme paru au XIX^{ème} siècle et qui a laissé de fortes marques sur la littérature occidentale. Son but déclaré est de dépeindre la société à un moment donné, sans artifice. Cependant, le texte réaliste ne fait que donner l'illusion du réel plus qu'il ne le reproduit comme cela a été démontré par les nombreux théoriciens représentés par Roland Barthes, notamment.

Aussi Morten Nojgaard donne une définition qui tient compte de cette conception :

« Le réalisme se définit comme l'art capable de transposer la réalité sensible en œuvre d'art, œuvre produisant chez le lecteur l'illusion d'assister au déroulement même de la vie. »¹⁴⁵

Finalement le discours réaliste, un discours de la persuasion, fait que l'écrivain ambitionne non pas de construire la réalité, mais de donner l'impression que le monde décrit est réel. Les notions de vraisemblable, d'illusion référentielle ou d'effet de réel sont étroitement liées dans la perspective de l'esthétique réaliste. Celle-ci exige le recours à des procédés formels créateurs de cet effet. Par ailleurs, il faut souligner que l'esthétique réaliste prétend non pas donner une vision banale du monde décrit, mais une vision saisissante. Donc les procédés formels visent un certain type d'effet. Aussi allons-nous considérer ce mode d'écriture en relation avec « l'impression de réel qu'engendre le texte à partir d'un certain nombre de procédés.

145 *Temps, réalisme et description. Essais de théorie littéraire*, Paris, Champion, 2004 p. 25

Dans ce sens, Tzvetan Todorov explique la relation entre le vraisemblable et le réalisme :

« le problème de relation entre littérature et faits extra-littéraires a souvent été confondu, sous le nom de «réalisme», avec un autre, qui est la conformité du texte particulier à une norme textuelle qui lui est extérieure; cette conformité produit l'illusion du réalisme et nous fait qualifier un tel texte de vraisemblable. »¹⁴⁶

En parlant de norme textuelle, l'auteur confirme qu'il s'agit bien de procédés. A ce propos, Antoine Compagnon rappelle que la *Poétique* d'Aristote accorde une grande place à la mimésis fondée sur le vraisemblable et souligne que la mimésis est justement « l'art de la construction de l'illusion référentielle. »¹⁴⁷

-Rappel : Effet de réel comme procédé formel et contenu

Cependant, la littérature au XXème siècle a pris ses distances avec la notion d'effet de réel. A. Compagnon attribue à la linguistique structurale et la sémiotique ce phénomène. L'idée que le texte est autoréférentiel et de autotélique (le fait pour le texte littéraire de n'être centré que sur lui-même, de n'avoir pour but que lui-même) ont mis à mal la notion de représentation du monde réel par la littérature. A. Compagnon à ce propos, reprenant Pavel, déclare:

« La poétique du récit, estime Thomas Pavel, a pris pour objet le discours littéraire dans sa formalité rhétorique au détriment de sa force référentielle »¹⁴⁸

Compagnon attribue à Roman Jakobson la contribution à l'exclusion de la référentialité du message par la primauté donnée à la fonction poétique sur la fonction référentielle. Comme il évoque la narratologie, pour l'annulation du référent, citant Roland Barthes pour qui « la fonction du récit n'est pas de « représenter » ». Il cite aussi Raymond Queneau et la littérature potentielle qui scelle la disparition de la réalité du monde dans la littérature. Seule, demeure, alors, la réalité du langage. Cependant le réalisme disparu comme « contenu » refait surface comme « procédé » théorisé par P. Hamon¹⁴⁹

Enfin et surtout, Compagnon rappelle que le retour de la représentation du monde réel, comme contenu, dans la théorie littéraire est amorcé par Bakhtine avec la notion de

146 *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme ?*2, Paris, Seuil, 1973, p.36

147 *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun.* Seuil, coll. Points, Paris, 1998,p. 120.

148 Idem p. 113

149 Dans *Littérature et réalité*, op. cit., 1982.

dialogisme qui considère la société dans le texte. Le roman dialogique représente le discours social dans la multiplicité des voix qu'il permet d'entendre, et en cela, il ouvre sur la réalité.

Pour terminer ce bref aperçu sur la fortune de la notion d'effet de réel, il convient de relever l'observation de Compagnon sur la notion de mondes possibles dont font partie les mondes fictionnels. Ainsi la réflexion sur la référence en littérature a été revue à la lumière de cette notion. La littérature en mêlant monde réel et monde possible, en s'intéressant aux personnages réels et aux faits événementiels, finit par créer « *une réalité mitoyenne de la réalité des mondes réels.* »¹⁵⁰

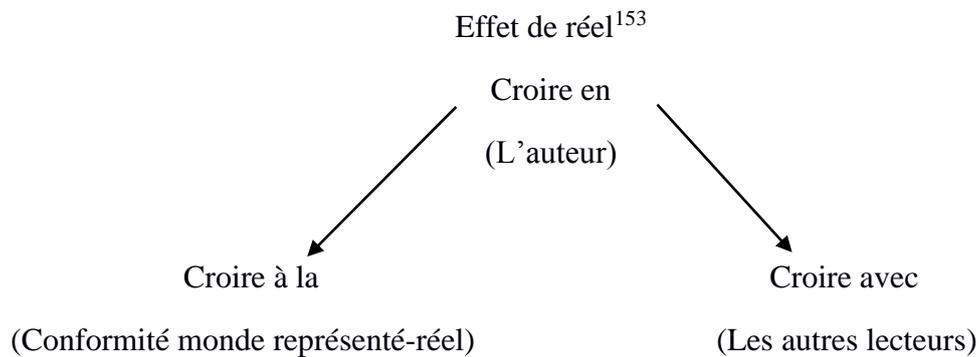
De fait, le roman est le genre qui a su avec bonheur s'adapter à la notion de réalisme. Quand Jean Paul Sartre explique que les romanciers du XIX^{ème} et même ceux du XX^{ème} siècle veulent que leurs écrits « *dévoilent le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent, en face de l'objet ainsi mis à nu, leur entière responsabilité* »¹⁵¹, il souligne à cet égard, la portée même d'effet de réel dans sa fonction testimoniale et idéologique, à partir des mondes possibles.¹⁵²

En fait, l'illusion réaliste dépend fortement de la conformité du monde décrit et représenté avec le monde réel, en s'appuyant notamment sur les structures spatiales et temporelles. Ceci permet au lecteur de croire à la sincérité de l'auteur. Pour croire à la réalité du monde décrit, il faut que le lecteur « s'inscrive dans une communauté » de lecteurs. Morten Nojgaard reprend dans son ouvrage *Temps, réalisme et description*, le schéma suivant proposé par P. Hamon dans une communication orale. Il détaille le principe qui fonde la fameuse la crédibilité dont il a été question dans l'introduction à ce chapitre:

150 Compagnon op. cit. p. 159

151 Cité par Mitterand Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*. PUF Ecriture, 1994, p.2

152 Guillemette L. et Cossette J. expliquent que la théorie des mondes possibles a été construite par S. Kripke « *pour démontrer les propriétés formelles des systèmes de logique modale* ». Pour illustrer ses principes, elles prennent l'exemple « le chat est vert » et affirment qu'une telle expression est vraie dans un monde possible, celui du fantastique, et fautive dans le monde réel. In Revue Signo Article *La coopération textuelle*. [http://www. Signosemio.com/eco/coopération_textuelle.asp](http://www.Signosemio.com/eco/coopération_textuelle.asp), visité le 22, Août 2013.



Il s'agit de croire à la conformité du monde représenté avec un réel perçu et de croire avec les autres lecteurs. Le lecteur pour croire à la réalité du monde représenté doit avoir l'impression que l'auteur est instruit de ce dont il parle, ce qui nécessite pour ce dernier précisément la documentation lui permettant de reproduire un certain savoir, fait sur lequel s'appuient les romanciers réalistes et illustré dans les paratextes du corpus de Marie Laberge. Il engage la crédibilité que nous avons évoquée dans le préambule de cette partie. En outre, comme le lecteur a besoin de croire avec les autres lecteurs, l'auteur doit recourir, entre autres éléments, aux images collectives, clichés et stéréotypes pour engager cette communauté de pensée.

Donc ces deux principes, la conformité du monde représenté avec une certaine réalité par le recours à la documentation et celui de la présence des stéréotypes dans le texte pour asseoir la crédibilité sont une caution pour que le lecteur croit à ce que narre l'auteur. Le premier critère a fait l'objet du contrat établi dans le discours paratextuel, le second est découvert au fil des analyses dans les procédés d'écriture (dates, personnages historiques, référentiels ou sociaux comme La Bolduc, actrice célèbre ou les Windsor, mais aussi, portraits stéréotypés, savoirs avérés, scènes-cultes).

« Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus) intégrés à un énoncé, ils serviront d'ancrage référentiel en renvoyant au grand texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture ; ils assureront ce que R. Barthes appelle ailleurs un effet de réel... »¹⁵⁴

153 op.cit. p. 218

154 Hamon Philippe, Pour un statut sémiologique du personnage in Littérature N°6 ,Mai 1972 repris dans Barthes Roland, *La poétique du récit*, Paris, Seuil, 1972.

Le contenu constitue un élément du « dedans » du texte nous conduisant vers son « dehors » selon les propos de Claude Duchet. Un espace de références présumé commun au lecteur et à l'auteur, est à la base de ce contenu social et culturel assurant l'effet-idéologie appréhendé dans les romans.

Dans cette perspective, la présence d'une famille est une manière privilégiée d'ancrage réaliste car elle ouvre à « *des scènes de conjonction familiale (repas, anniversaires, réunions diverses, conseils de famille...)* ou de disjonction (la brouille par exemple, qui permet à l'auteur d'avoir d'autres personnages disponibles pour d'autres rencontres, la description d'autres milieux).¹⁵⁵ Ces schémas conviennent tout-à-fait à l'analyse du corpus, les fêtes foisonnent dans la trilogie, tandis que la disjonction, s'applique à *Revenir de loin* puisque, à la suite de son coma, Yolande renie sa famille constituée de Gaston et Annie sa fille adoptive ce qui lui permet de reconstruire une nouvelle famille.

Les procédés réalistes concernent aussi l'acte de narrer, la source de cet acte restant constante : une voix narrative généralement extérieure et anonyme prenant en charge la narration (c'est bien cette narration à la troisième personne déjà évoquée qui domine), et si il y a changement de niveau narratif, il est marqué sans ambiguïté par les embrayeurs du discours rapporté. Et afin d'éviter la fragmentation des points de vue, le nombre de narrateurs secondaires est restreint. Le narrateur premier reste digne de confiance, toutefois il minimise son rôle donnant l'impression que l'histoire se construit d'elle-même. Conformément à cela nous relevons, dans le corpus une voix anonyme, hétérodiégétique (c'est-à-dire ne faisant pas partie de l'histoire narrée selon la terminologie de G. Genette) qui raconte un récit fondé sur l'omniscience, mais proche de la perception du personnage principal.

« *Gabrielle referme le livre de lecture d'Adélaïde. Sa fille n'a pas vraiment besoin de son aide, elle lit très bien toute seule, mais c'est un moment qu'elles aiment toutes deux... Gabrielle caresse les cheveux de sa fille.* (G.p.p.207-208).

Selon un principe mimétique et de cohérence, le discours réaliste prétend expliquer le monde qu'il représente. Il assure la cohérence sémantique par le flash-back (il s'agira par exemple de remonter jusqu'aux circonstances du mariage de Gabrielle qui tient tête à son père en brisant ses fiançailles avec le médecin Thivierge pour épouser Edward (p.p. 127 à 129). Cet épisode du passé illustre le caractère décidé de Gabrielle et la différence de ses sœurs. Le narrateur nous révèle donc les circonstances de ce mariage pourtant bien antérieur au début de l'histoire.

« Rien ne prédestinait Edward à rencontrer Gabrielle et encore moins à l'épouser. Issue d'un milieu assez bien nanti, sa famille faisait partie de bourgeoisie de Québec et « traitait avec beaucoup plus haut que lui », lui avait déclaré le père de Gabrielle » qui, de plus, le prenait pour « un fils d'immigrant ... Ce médecin de père en fils depuis plusieurs

155 Hamon Philippe, *Un discours contraint*, op.cit . p.136

générations souhaitait pour ses filles des alliances avec des hommes ayant la même profession que la sienne et avec des familles «autrement plus installées que celle de monsieur Miller » comme il l'appelait. » (G.p.125-126)

De plus, pour toute action qui ne serait pas claire, le narrateur fournit une explication. Gabrielle, cherchant un châle pour le confier à sa fille Adélaïde, tout l'historique du châle nous est livré: la mère de Gabrielle ayant perdu ses cinq premiers enfants, elle s'était servie de ce châle pour conserver en vie les suivants :

« *Sa mère avait enveloppé chacun de ses enfants dans ce châle pour conjurer le mauvais sort et les maladies...Le talisman avait eu un pouvoir bénéfique puisque enveloppés dès leur naissance, Cyril, Georgina, Germaine et elle-même n'avaient été menacés en aucune façon.* » (G.p. 65)

Gabrielle le donne à Adélaïde pour qu'à son tour, elle l'offre comme « talisman » à Florent. Ainsi toute action, même secondaire, fait l'objet d'une narration, ce qui dilate les récits.

L'organisation temporelle s'inscrivant dans un ordre chronologique de l'Histoire, on parle d'isochronie, c'est-à-dire selon Gérard Genette, la coïncidence entre la succession diégétique et la succession narrative. Elle représente la linéarité qui fait la différence entre récit brisé et récit linéaire mimétique du réel. Aussi le discours réaliste évite les ellipses ou la narration répétitive, procédés que nous retrouverons, en contrepartie, abondamment dans les récits de Suzanne Jacob. Fait capital donc, le temps suit un cours analogue à celui du temps de la vie.

Le romancier est à la recherche de la vérité et a l'ambition de faire du roman *la mémoire des gens qui n'ont pas d'histoire*.¹⁵⁶ En effet, le corpus de Marie Laberge constitue un ensemble de romans répondant largement au réalisme canonique. Un réalisme qui crée un monde possible « mitoyen » du monde réel et entend représenter un espace peu éloigné de la réalité de l'espace culturel et social québécois de l'époque. Dans cette perspective réaliste, l'écriture associe également l'imbrication des passions, des caractères aux réalités sociales, institutionnelles, économiques.

Mais le discours réaliste se reconnaît aussi et surtout par l'attention accordée à la description.

3.1. Incarner sous le signe de la description

Les procédés narratifs par lesquels les romans réalistes donnent cette façon d'incarner la vie que l'on nomme l'illusion réaliste se fondent sur le postulat suivant :

156 Dans ce sens, on peut percevoir la trilogie comme une autre réponse a posteriori au rapport Durham, expliquant la culture, les traditions des francophones.

« le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine, et est donc dans l'obligation de fournir à ses lecteurs des détails de l'histoire tels que l'individualité des personnages en cause, les particularités spatio-temporelles de leurs actions, détails qui sont présentés au moyen d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est d'usage dans les autres formes littéraires. »¹⁵⁷

La description est la clé de voûte de l'illusion réaliste. Pourtant, Roland Barthes rappelle que pendant longtemps la description avait une fonction esthétique et n'était « *assujettie à aucun réalisme* »¹⁵⁸. Néanmoins, pour les auteurs du XIX^{ème} siècle, la description avait pour fonction essentielle de situer l'action et de servir la mimésis (donner l'illusion de faire voir l'objet représenté). Le foisonnement de détails pour situer le cadre de l'action ou dresser le portrait, pour définir la psychologie d'un personnage a donné lieu à des constructions textuelles importantes pour lesquelles la description occupe une place de choix par sa distribution massive et par ses fonctions. La description remplit quatre fonctions essentielles : la fonction référentielle, en ce que la description place le cadre, pose les personnages; la fonction déterministe selon qu'elle explique les raisons des agissements des personnages et l'influence du cadre sur eux ; la fonction poétique qui crée une atmosphère affective, et enfin la fonction symbolique qui suggère un état psychique ou des forces cachées. L'une de ces fonctions peut dominer les autres. En passant de la première à la dernière l'on passe de l'effet d'objectivité au plus haut degré de subjectivité.

Le détail qui fonde la description devient donc une contrainte d'écriture référentielle. Le détail dénote. Philippe Hamon souligne « *On connaît la référence maniaque de très nombreux auteurs au « détail* »¹⁵⁹ Car dans l'esthétique réaliste le monde est accessible par l'exhaustivité, la richesse des détails dans une volonté de faire croire que la littérature copie le réel. Dans sa dimension informative, la description participe de la cohérence et de la lisibilité. Dans *Gabrielle et Adélaïde*, le récit se charge sans cesse de descriptions entièrement dédiées à un monde strictement féminin, dont l'indicateur repose sur les tenues vestimentaires. Est créée, de cette manière, une atmosphère socialement marquée par l'élément féminin qui remplit la fonction informative. Le savoir renvoie aux valeurs portant sur le luxe et la richesse du milieu féminin décrit.

De plus, les détails installent par la récurrence des clichés, à l'instar des scènes de bals décrites par les robes, l'éclat de soies précieuses, et l'évocation de bijoux, installent un autre genre narratif. Ces détails qui, tout en permettant d'asseoir la crédibilité par la mise en place de l'univers fortement féminin, tissent par leur récurrence des liens avec un tout

157 Watt I., Réalisme et forme romanesque in *Littérature et réalité* p.41-42 op.cit.

158 Barthes Roland, L'effet de réel in *Littérature et réalité* op. cit. p.84

159 *Littérature et réalité* op. cit. p. 162

autre genre narratif : le conte. Ces scènes et ces descriptions nous éloignent quelque peu du réalisme ambiant pour introduire un univers de rêve en stimulant l'imagination par le luxe décrit :

« Une soie brocart incrustée de perles et de brillants voisine avec une mousseline et une pièce de charmeuse dignes des plus beaux bals, comme il ne s'en donne plus » (G. p.179)

La représentation par le discours sur le luxe de l'habillement a pour conséquence une autre qualité générique attribuée à la trilogie qui va se prolonger sur les deux autres tomes.

En outre, il convient de relever que le milieu décrit, celui de la bourgeoisie d'affaires et tout le confort qu'il draine tranche avec la misère ambiante qui ne fait pas l'objet de descriptions particulières, et pourtant, est souvent évoquée comme arrière fond, du fait de la crise, des restrictions et de la misère qu'elle entraîne. Pourtant sans mettre au centre du récit la misère vécue par les familles telles que celle de Malvina et de toutes les femmes pauvres qui ont défilé pour décrocher la place de « *servante* » chez Gabrielle, Laberge n'efface pas totalement la pauvreté qui côtoie le monde merveilleux de *Gabrielle*. L'enquête sociologique a, ainsi que nous l'avons déjà signalé, ciblé un milieu différent de celui décrit par Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion* durant la période de la grande noirceur. La spécificité du réalisme chez Laberge consiste à raconter de belles histoires qui s'achèvent tragiquement sur fond de crise, de guerre, de suicides, de banqueroutes et de misère. L'identité textuelle prend alors tour à tour les qualités du récit historique, du conte, et du roman sentimental et populaire.

3.2. Lexique privilégié

La description des vêtements introduit le rêve et constitue un prélude à l'isotopie de la mode et de la haute couture contenue dans *Adélaïde* et surtout *Florent*. Ce dernier roman, à travers l'univers de la mode, dévoile l'accession du Québec à la modernité et montre comment les mœurs évoluent particulièrement dans ce milieu fermé. N'oublions pas que l'écriture réaliste tend à la description exhaustive.

L'abondance de détails dénote l'effort informatif de l'auteure sur les règles vestimentaires de l'époque concernée et par là même présentent un texte surcodé. Elles ne sont pas sans rappeler la fameuse description faite par Flaubert du public des courses hippiques à Paris dans *L'éducation sentimentale*. Ainsi la narratrice s'attarde sur les robes de Gabrielle avec force détails comme le narrateur de Flaubert s'attardait sur la mode masculine des années 1840. Voici un exemple où les expressions « au diapason » et « de la dernière façon » indiquent que Gabrielle est bel et bien habillée à la mode de l'époque:

« ...et Gabrielle totalement au diapason avec une robe de la dernière façon dont les plis translucides s'étagent en biais à partir des hanches. » (G. p.35)

La description des toilettes prend une telle envergure qu'elle semble être un compte rendu de reportage pour magazine de mode. La description de la robe de mariée de

Kitty, sœur de Nic et personnage secondaire dans le premier volet de la trilogie (mais capital dans le second puisqu'elle tue son frère Nic et sa nièce Anne) est ainsi faite avec force détails sur les effets de la coordination des couleurs et des formes, assortis d'allusion à une vedette de l'époque. Elle comporte aussi des évaluatifs tels « pudiquement, simple, affolante de légèreté... » qui ne trompent pas sur les intentions portées par cette description :

« Vêtue d'un chiffon vert clair d'une luxueuse transparence, les épaules pudiquement recouvertes d'une jaquette extrêmement ajustée et s'arrêtant net à la taille fine et soulignée, Kitty avance au bras d'un Jules-Albert intimidé. Elle porte un chapeau très simple, dans les mêmes tons que sa robe, mais agrémenté d'une voilette parsemée de points de velours blancs affolante de légèreté...et aussi blanche qu'un voile de mariée. Posée sur une opulente chevelure ondulée et rousse, l'effet n'est pas des plus discrets, ni des moins avantageux. Kitty semble sortir directement des studios de Hollywood, on la dirait arrachée à une scène avec Véronika Lake pour venir s'ennuyer à faire de la figuration dans un patelin perdu au bout du monde. » (G. p.471)

La caractéristique la plus importante de ce passage représentatif de bien d'autres consiste à additionner les précisions, dans la pure tradition du discours réaliste. Les informations accumulées donnent l'impression d'une toile que l'on exécute au fur et à mesure par touches successives pour un compte-rendu à travers la complexité de la texture (*transparence, voile, velours*) et la déclinaison des couleurs (*vert clair, blanc, mêmes tons, roux*). Le tableau est recomposé pièce par pièce, morcelant la description. Sur le plan syntaxique, la juxtaposition et l'apposition permettent d'accumuler les détails, et rendent effectif le morcellement et l'accumulation.

Il faut encore relever la petite remarque qui semble anodine mais annonce déjà la caractéristique de ce personnage. Il s'agit de la remarque « *l'effet n'est pas des plus discrets* » qui prépare aux excentricités de Kitty qui finira sa vie enfermée dans un hôpital psychiatrique. La fonction déterministe de la description est donc clairement manifestée à cet endroit. Cet extrait nous permet de confirmer que la description fonctionne comme explication des personnages, tout en informant sur les goûts et les modes d'une époque révolue. D'autre part, la mention d'un autre personnage, actrice américaine dans les années quarante, archétype de la femme fatale, Veronika Lake, renforce l'effet de réel, introduit un stéréotype, dénote la volonté de faire revivre à l'identique, pour le lecteur, une époque disparue.

L'effet reportage de mode sera encore plus fortement développé dans le deuxième volet ainsi que le dernier de la série puisque Florent embrasse la carrière de couturier de grande renommée, ce qui donne lieu à de nombreuses descriptions portant sur les croquis, les esquisses, le mariage des couleurs et le choix des tissus. L'introduction dans ce milieu artistique fermé, celui de la fabrication de la mode féminine, la description de ses mœurs,

aura sûrement demandé à l'auteure une nouvelle étude documentaire et confirme le cachet générique réaliste donné à cette trilogie. Elle marque aussi une écriture d'essence féminine.

Pour ce qui est des deux romans *Gabrielle et Adélaïde*, ces profusion, surcharge et minutie dans la description, dont l'effet escompté et obtenu est bien celui de l'illusion réaliste, s'allient à deux éléments : celui de la beauté extraordinaire de Gabrielle et d'Adélaïde, les héroïnes, et celui d'un univers de rêve ou de conte, créant une atmosphère stéréotypée, ancrant le texte dans des modèles d'écriture suffisamment codés pour provoquer l'engouement d'un public prêt à se laisser prendre dans une relation de séduction par l'auteure. Ces stratégies rappellent par certains aspects les procédés de la paralittérature ou littérature populaire ainsi que déjà relevé.

Les mêmes principes du réalisme gèrent l'écriture de *Revenir de loin*.

3.3 Principe de mimétisme dans *Revenir de loin*

Fidèle à l'esthétique réaliste, l'auteure, en cumulant les deux traumatismes (crânien et affectif) pour que le récit donne *une vision plus saisissante que la réalité*, attire le lecteur et frappe son imagination. Réaliste à coup sûr, également, est la tendance à utiliser les termes scientifiques appropriés tels que « physiothérapeute, neuropsychologue, orthophoniste » (RDL p.129).

D'autre part, l'évolution de Yolande dans les différentes tentatives de réappropriation des fonctions de son corps suivent le parcours tracé par des observations puisées dans la médecine, et s'expliquent de manière scientifique. Mais au-delà de cet aspect documentaire, ils sont destinés à happer le lecteur désireux de savoir comment Yolande arrivera à s'en sortir.

Un de ses premiers exploits que le personnage apprécie particulièrement est la motilité :

« *Ce qu'il y a de bien avec sa « reprise musculaire », c'est qu'elle peut maintenant dégager sa main de l'emprise de celle de Gaston.* »(RDL p. 130).

Car si les sensations, les stimuli par la répétition, l'association, l'intervention des affects facilitent la description de la mémoire, c'est que l'amnésie (thème central) constitue la perturbation d'une des fonctions de celle-ci, fonction qui consiste à encoder, stocker puis restituer toute information. Aussi pouvons-nous, en suivant le cheminement des efforts et des progrès de Yolande, voir dans quel ordre sont rétablies les différentes fonctions du corps et de l'esprit exactement comme dans la réalité. La reprise musculaire d'abord avec la physiothérapeute, puis l'orthophoniste avec lequel « *il faut tout reprendre à la base* » RDL p. 130.

« *C'est comme les premiers pas, une fois qu'ils sont faits, le reste suit très rapidement* » lui annonce le médecin en lui apprenant qu'elle va recommencer à s'alimenter.

Il n'est pas étonnant, non plus, de constater que la mémoire culturelle, acquise par la répétition, resurgisse plus rapidement que les autres formes de mémoire. Aussi, Yolande ne retrouvera-t-elle des bribes de son passé, souvent, que grâce à cette mémoire culturelle puisque son métier la mettait en contact avec des textes d'auteurs. On voit ainsi chez Yolande comment les mots d'une poésie apprise, d'une chanson fredonnée en boucle, réintègrent la mémoire. Ces mots constitués en réseaux jouent le rôle de stimuli, le stimulus permettant la récupération des éléments perdus par le cortex frontal selon J.Y. et M. Tadié. Ainsi, Le prénom Madeleine évoque pour Yolande « *Le tram 33, les frites chez Eugène, les lilas... Ce soir j'attends Madeleine... voilà ce qu'est pour moi Madeleine. Une chanson de Brel, Jacques Brel.* » (RDL P. 61).

L'auteure dans le roman fait appel à différents types de mémoire, on relève :

- la mémoire épisodique, aspect de la mémoire consistant dans le souvenir d'un fait particulier.

- la mémoire iconique, autre aspect stockant la perception sensorielle d'une scène comme la vision d'un homme qui la regarde intensément :

« Il est là. Il ne la regarde pas...les épaules carrées, les bras solides, longs et musclés... Fébrile, Yolande tâtonne, cherche l'interrupteur de la lampe. Un halo ambré nimbe la pièce. Personne, bien sûr, comme elle le redoutait. Il n'y a personne. Elle n'a pas rêvé, elle a vu quelqu'un. Elle l'a revu probablement. Un souvenir ? Elle le croit. Parce que sa peau est électrisée, parce que son souffle est court, elle connaît ce visage, cette peau, cette densité de désir. Un souvenir précis qui a traversé la brume de l'amnésie. » (RDL pp. 247-248)

- la mémoire implicite, forme de mémoire où les souvenirs ont été acquis par habitude ou sans que le sujet en prenne vraisemblablement conscience, elle est proche de la mémoire procédurale qui se manifeste par l'exécution de tâches apprises. Elle permet à Yolande de reprendre sans difficultés son travail de correctrice. Dès son premier travail de correction remis, le résultat est probant :

« *Lili feuillette rapidement le travail de Yolande... « Franchement, Yolande, je te retrouve intacte : précision, clarté, suggestions, tout est net, tout a l'air parfait! Welcome back !»*

Et, Yolande répond à Lili qui lui demande si cela a été dur de reprendre son travail :

« *Des pantoufles, Lili, je me suis glissée dans de bonnes vieilles pantoufles. Je n'en revenais pas moi-même de la facilité que je ressentais.* » (idem p.203)

Toute cette reconstitution permet de rendre vraisemblable le récit de la rémission et des réminiscences de Yolande.

3.4. Autres formes d'ancrage dans le référentiel

Les dates, encore dans ce roman, prennent la fonction d'ancrage dans le réel:

« *Au dos de la photo, d'une écriture qui est la sienne, elle lit : Août 1969, mariage de maman.* » (RDL p. 167)

Tout un ensemble de dates sert de repères pour reconstituer le passé de Yolande :

« *Elle va prendre son cahier noir et y inscrit l'année de sa naissance-1952- suivie de 1969, l'année de ce mariage. Beaucoup plus bas, elle écrit 1982-déc. 2007: Gaston. Le grand point d'interrogation se place entre 1969 et 1982, ces treize ans de vie adulte où elle est devenue une femme capable de vivre mariée à Gaston Belzile.* » (RDL p200)

Autre signe de la manifestation du référentiel, la mention de personnages qui assurent l'effet de réel, en renvoyant à une réalité extérieure à la fiction avec un sens « *plus ou moins stable et permanent.* »¹⁶⁰

« *Qui aimerait-elle voir entrer dans sa chambre et se tenir au pied du lit en la déshabillant du regard ? Qui Brad Pitt ? Clive Owen, C'est ridicule !* » (RDL p. 247).

Ces références lient à un contexte spécifique, soulignent la contemporanéité de la fiction, les deux noms cités étant ceux d'acteurs de cinéma actuel, symboles de la beauté au masculin.

Un autre élément important que nous n'évoquerons que rapidement ici est le traitement du temps. Le récit répond à un mouvement de va et vient entre le passé et le présent, cet élément nous a incitée à déterminer la structure comme dialectique et non linéaire.

La quête du passé imprime au traitement du temps une chronologie à rebours. Toujours fidèle à l'esthétique réaliste, Marie Laberge adopte cependant une nouvelle stratégie d'écriture du temps dans la mesure où si dans les autres romans le temps se déclinait selon la trajectoire suivante : passé, présent, futur, pour les besoins du sujet traité dans *Revenir de loin*, le récit procède par étapes à une remontée dans le passé qui conditionne le déroulement du présent et même du futur.

Et c'est là une des spécificités de la construction de ce récit qui s'ouvre sur l'histoire d'une femme d'une cinquantaine d'années dans les années 2007 pour reculer jusqu'à 1971, lorsque Yolande avait dix huit ans... L'effet de réel est ici le produit d'une organisation temporelle, justifiée par la quête du passé, le récit suit la logique analeptique. La thématique étant liée à la quête du souvenir la tension narrative à l'image de ce qui se passe dans le roman policier, se construit autour de cette quête. Le récit maintient le lecteur en haleine tant que la mémoire n'a pas restitué tout son contenu. Tout comme l'enquête policière ne peut être achevée tant que le coupable n'est pas démasqué. Le lecteur tributaire de la mémoire défaillante du personnage ne peut découvrir l'histoire narrée qu'en attendant le recouvrement

160 Hamon Philippe, Pour un statut sémiologique du personnage, in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.117.

du passé. Le temps narré, tributaire de la mémoire de Yolande, est ralenti par les défaillances du personnage.

-Réalisme, langue et culture littéraire

L'aspect linguistique, fait partie également de procédés visant à ancrer la fiction dans le réel : curieusement un autre domaine de démonstration du savoir, la langue dans ses aspects techniques portés par des remarques de spécialistes, ouvre le texte au réalisme. Pour exemple, Yolande parlant d'une mèche de cheveux de sa fille décédée pense à celui qui l'a coupée en ces termes :

« C'est indécent, non ? C'est ...déplacé, mesquin. J'espère que c'est pas moi. Prendre un morceau pour le tout, une partie pour la totalité...c'est une figure de style. » (RDL p. 372)

Ou encore, ne retrouvant pas l'auteur d'un vers, Yolande s'explique :

« Tout ce qu'elle peut rajouter, c'est qu'un alexandrin a des chances d'appartenir à beaucoup de poètes : « Les vers de douze pieds sont nés au XIIème siècle. Facile à se rappeler ! Et ils s'étendent jusqu'au XIXème siècle. » » (RDL p261)

Ces commentaires sur la langue, ses figures (la métonymie) ses règles (de poésie) motivés par la profession du personnage s'intègrent aux procédés du réalisme, déployant un autre domaine de la connaissance. Le personnage émet des appréciations métalinguistiques :

« L'aurore point. Quelle chose étrange ! Un début, un verbe qui dit le début, poindre, et qui se conjugue en point. » (RDL p. 291).

- Effet- joul

Un autre élément à rattacher à l'effet de réel est l'hétéroglossie à laquelle recourt l'auteure. Les langues utilisées langues, deux langues au moins, se partagent l'espace du texte: le français et le joul. La première langue est utilisée pour la narration. En revanche, Steve, le jeune handicapé adopté, s'exprime en joul, parler oral truffé d'ancien français, d'argot de la région, d'anglicismes et de jurons. Ce qui d'emblée pose des problèmes de lisibilité pour le lecteur non québécois, mais constitue bien un prisme intéressant à prendre en compte.

De plus, en ce qui concerne les autres personnages, ils ne parlent pas tous selon un même niveau de langue. Les parlars de Gaston et Annie sont populaires sans faire partie à proprement parler du joul, alors que Yolande, de par son métier, se situe souvent dans l'hypercorrection.

C'est ainsi que Annie dit: *« Je me suis chicanée avec Yvon. »*(p.159), tandis que Yolande note: *« quand je suis sortie du coma et que je ne pouvais rien dire, je notais les fautes de syntaxe des gens qui parlaient près de moi. »* (p.182)

Le mélange des langues et des registres fait penser à la carnavalisation évoquée par Bakhtine. En autorisant le mélange des codes, du populaire et du savant (le littéraire ici), qui loin de s'annuler, cohabitent, la carnavalisation a pour résultat la prise en charge du joul sans le recours à la traduction (procédé utilisé par Laberge dans la trilogie par un recours à un glossaire en fin de chaque roman). Le tissage des deux langues est alors une hybridation modulée toujours dans une visée réaliste. Il est, aussi et surtout, la marque d'une inscription du social dans le texte de fiction.

A cet égard, R. Barthes souligne que Balzac, Süe, Hugo « *se plurent à restituer quelques formes bien aberrantes de la prononciation et du vocabulaire* », et rajoute :

« *Queneau a voulu précisément montrer que la contamination parlée du discours écrit était possible dans toutes ses parties et, chez lui, la socialisation du langage littéraire saisit à la fois toutes les couches de l'écriture : la graphie, le lexique- et ce qui est plus important quoique moins spectaculaire-, le débit...* ».

Enfin il établit le constat suivant, « *la Littérature est ramenée ouvertement à une problématique du langage...* »¹⁶¹

Pour l'auteur, ce type d'écriture « *représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit.* »¹⁶² Aussi ce phénomène d'écriture « *à deux mains* » que nous notons chez Marie Laberge est-il un trait à mettre sur le compte de l'effet de réel dans un premier temps, dénotant de la sorte la condition sociale de chacun des personnages.

Souligner la problématique de la langue en écrivant une partie du roman en joul, au risque de limiter le lectorat en le décourageant, fait partie, entre autres motivations, d'une volonté de rendre compte d'une situation sociale dans toute sa complexité en se référant à l'extra-texte puisque selon R. Barthes « *le langage littéraire fondé sur la parole sociale ne se débarrasse jamais d'une vertu descriptive.* »¹⁶³

De fait, l'écriture du joul oblige à matérialiser par des procédés de transcription une langue orale. Ainsi, il faut pratiquer l'éliision comme dans l'expression suivante « à c't'heure ». Steve emploie de nombreux jurons dont le sens reste parfois crypté. Le passage de l'oral à l'écrit contraint l'auteure à faire une sélection qui exclut tout ce qui relève d'une langue standard chaque fois que le parler de Steve est convoqué, ce qui « *bouleverse la structure des fréquences* » selon le mot de Bourdieu. Ce qui revient à dire que l'auteure s'astreint à donner la parole à Steve presque autant qu'à son personnage principal, en tous cas plus souvent qu'aux autres personnages secondaires. Ce qui a pour effet cette écriture « à

161 Barthes Roland, *L'écriture et la parole in le degré zéro de l'écriture*, p.60

162 Ibidem

163 Ibidem

deux mains », laissant une profonde impression d'hétérogénéité, dont l'effet est celui d'un roman écrit dans deux langues. Ce qui vient renforcer l'effet de réel. En définitive, le réalisme dans ce roman trouve son expression dans le suivi d'une fiche descriptive neuroanatomique, la topologie des savoirs médicaux étant bien marquée, puis dans l'illustration de principes observés en psychanalyse, enfin dans la reproduction des langages utilisés dans la société de référence. La vraisemblance, la mimesis, l'illusion de réel ces composantes du réalisme participent à la mise en intrigue. Le sujet traité révèle le dessein de l'écrivaine de raconter une histoire avec la vision esthétique du réalisme, au nom du document.

Mais ce réalisme dominant établi par le pacte proposé dans les différents paratextes, semble devoir être revu à la lumière des qualités génériques autres repérées dans les romans de la trilogie. Le contrat de lecture doit-il être renégocié en conséquence?

4. La fête et le complexe de Cendrillon¹⁶⁴

Si la fête constitue une scène de conjonction pour le roman réaliste, la conjonction familiale (*repas, anniversaire, conseils de famille*) est d'une importance capitale dans le roman réaliste¹⁶⁵. Or Marie Laberge a été désignée comme « l'écrivaine de la fête ». La majorité de ses romans offrent des atmosphères propices aux réunions familiales. Massive Aït-Ouarab, cite les propos de Marie Naudin relevant que la fête chez Marie Laberge consiste à réunir une famille autour d'un événement à fêter et provoquer une crise.

« Par fête, on peut entendre la commémoration d'une naissance, un anniversaire (comme dans *Juillet ou Aurélie*), une réunion pour une raison grave de personnes qui ne se sont pas vues depuis longtemps, un retour de voyage (*Oublier, Aurélie*)... »¹⁶⁶

Ceci est indéniable pour les trois volets de la série. Dans *Gabrielle*, les fêtes très fréquentes resserrent les liens familiaux, mais cela diffère dans *Adélaïde* et *Florent* où les fêtes se terminent souvent sur fond de « règlements de comptes » notamment entre les deux sœurs Adélaïde et Béatrice, la seconde jalousant la première pour sa réussite. Ces fêtes étant destinées justement à la démonstration de la puissance de la famille Mac Nally. Elles dévoilent son rayonnement sur la société du roman.

Dans *Gabrielle*, les fêtes détournent l'attention des difficultés d'une société en crise et donnent une idée du « goût du bonheur. » Elles se déroulent dans le milieu bourgeois de la Grande Allée, milieu référentiel au Québec, synonyme d'aisance matérielle. Dans cet

164 Expression empruntée à Sylvie Thorel-Cailleteau, *Destinées féminines*, op. Cit. p. 51

165 n discours contraint, op. Cit. p. 136

166 M. Naudin, *Etudes Canadiennes (Canada Studies, 1994)* citée par M. Aït Ouarab in *Paroles de Femmes et Ecriture Formatrices*, Université d'Alger, Actes des journées d'études Juin 2007 et Mars 2008, Hibr Editions, 2008, p.18

esprit de réunion, Gabrielle, pour permettre à Reine de rencontrer des jeunes gens, propose d'organiser une fête, la fonction sociale est bien mise en valeur :

« *L'idée d'une fête enchante Edward. La liste des invités prend beaucoup de leur temps (...) mais très vite la réception prend l'allure de « bal chez le gouverneur... ».*p.214

Dans cet univers, Marie Laberge dispose une pléiade de jeunes filles et d'adolescentes, et développe, dans les marges de l'histoire de l'héroïne principale, celle du rêve d'un prince charmant qui viendrait par le mariage délivrer ces jeunes filles d'une condition existentielle rendue problématique par la crise économique. Le mariage semblant être la seule issue envisageable pour elles et la principale préoccupation.

C'est le cas de Reine qui « *est si préoccupée d'elle-même, de son apparence, de ses rendez-vous galants, ...* » (G. p. 123). Toutefois cette dernière finira par renoncer à ses rêves de prince charmant riche et beau. Béatrice pourtant bien jeune « *ne rêve que de bals, de poèmes, de longues lettres d'amour, elle ne verse de larmes qu'au récit de Cendrillon, quand la pantoufle de vair est passée au pied délicat.* » (G. p.133) L'atmosphère baigne, tout au long du roman, dans des préparatifs en vue de bals, de réceptions mondaines, d'entrées dans le monde des jeunes filles, de célébrations de fêtes de Noël et tout le cérémonial qui l'accompagne tel le « *traditionnel souper de l'An chez Germaine* » (p. 191), suivi de la remise des cadeaux. Durant plusieurs jours, la maisonnée devient fébrile par suite des fréquentes visites de la couturière, contrainte parfois de passer la nuit sur place pour achever ses travaux de couture et essayages. Elle représente ces travailleuses préférant le travail à domicile plutôt que celui à l'usine (fait noté dans l'Histoire du Québec). Ces scènes font aussi partie de la panoplie des caractéristiques du témoignage.

Ces atmosphères de fête mettent en exergue la joie et *le goût du bonheur* :

« *-Pourquoi tu souris, maman ?*

-Je pense que c'est un beau Noël, Adéla, qu'on est une belle famille, qu'on est chanceux d'être en santé et qu'il faut remercier le Ciel d'un tel bonheur. » (G. p.186)

Ainsi Marie Laberge décrit le quotidien d'une vie confortable, alors qu'autour des familles sont ruinées par la crise et des pères de famille se suicident. Un univers mitoyen, contradictoire vient se greffer sur le premier. La frontière entre les deux mondes n'est pas étanche. La description se conforme ainsi à la structure sociale du hors-texte en question, mais la mise en intrigue ne s'éloigne-t-elle pas du réalisme dominant en se prêtant au rêve ?

En définitive, si l'on tient compte du fait que la sociocritique s'intéresse tant aux formes qu'aux contenus, il faut en déduire que le portrait de Gabrielle n'est pas innocent, d'une part, il inscrit le personnage dans le droit fil du roman réaliste, d'autre part, il donne à voir une femme modèle telle que conçue par un certain imaginaire social. La femme idéale, beauté blonde, angélique, bonne épouse, bonne mère, ayant le cœur sur la main. Un idéal en cours dans la société des années précédant la révolution tranquille et qui remonterait à une image idyllique de la femme. Cette image renforcée par le souci du mariage des jeunes

filles, par les atmosphères de bals constitue un ensemble qui n'est pas loin d'emprunter au conte de fée ses thèmes et ses aspects.

5. Marques du roman psychologique et sentimental

Les fêtes permettent aux personnages d'échapper à l'atmosphère oppressante de la crise économique ou de la guerre, l'ouverture au rêve et aux principes du conte (notamment avec l'objet désiré) constitue la passerelle pour l'examen de la psychologie féminine ainsi que le montrent ces exemples :

« Béatrice n'en peut plus de joie de faire sa première communion avec le voile de la mariée... Béatrice est prête à pactiser avec Satan si sa mère lui achète les jolis souliers à brides qu'elle convoite depuis qu'elle les a vus dans la vitrine de chez Paquet. » G. p.449

« Ces pendants font entrer Béatrice dans le petit mal. Pour elle ces bijoux sont ceux d'une princesse ou d'une reine. Le jour où Gabrielle les lui a mis, elle s'est mise à pleurer tellement elle se trouvait belle. » (G. p. 669)

Ces mises en scènes destinées à dévoiler les sentiments et les désirs éprouvés par les protagonistes féminins donnent corps à une description psychologique. Le narrateur décrit les mouvements de l'âme humaine à travers ses personnages. Le récit se dote par cet aspect autant de motifs propres au conte (bal, rêve de prince charmant, objet désiré : les boucles d'oreilles héritées par Adélaïde et convoitées par Béatrice deviennent objet de litige entre les deux soeurs) que des traits du roman psychologique et sentimental (amour et rivalité). De fait, la tonalité psychologique du roman réaliste n'est pas négligeable ainsi que nous le fait remarquer H. Mitterand.

5.1. Des caractères et des passions

Les personnages sont dotés de caractères et l'auteure leur fait vivre des passions autour desquelles se nouent des épisodes qui confèrent la dimension humaine et sentimentale. Ce sont donc autant d'autres éléments qui renforcent le vraisemblable. La motivation psychologique est un élément de cohérence narrative qui justifie la trame du récit. Elle fait donc partie des procédés du discours réaliste. Les passions s'exacerbent autour des rivalités entre femmes à propos des sentiments des uns à l'égard des autres. Nous pouvons citer le cas de Paulette Séguin (amie de Gabrielle) qui aime Nic (l'associé et ami de Edward), alors que celui-ci ne pense qu'à Gabrielle. L'amour secret que nourrit Nic à l'égard de l'épouse de son ami maintient en haleine le lecteur qui s'interroge : Nic trahira-t-il son secret? Gabrielle finira-t-elle par s'apercevoir de l'amour de Nic? Comment réagira-t-elle? Edward devinera-t-il les sentiments de son ami? Tout au long du premier tome, ces questions restent posées d'autant que tout le reste de l'entourage du triangle formé par Gabrielle, Edward et Nic a deviné les sentiments de ce dernier.

De la même façon, l'auteure ménage un épisode où Reine (la nièce de Gabrielle) voit en Gabrielle une rivale à propos d'Armand (frère de son amie Paulette); et encore un

autre épisode où Kitty, sœur de Nic, tente de séduire Edward, le mari de Gabrielle, provoquant la jalousie de cette dernière.

L'auteure met en scène également la grave crise traversée par le couple de Gabrielle et Edward lorsque celle-ci l'informe de la cour que lui fait Armand. Ceci provoque une très forte réaction motivée par la jalousie d'Edward. La dimension que prend cette annonce qui aurait pu être anodine montre l'insistance de Laberge sur cette scène de l'aveu qui n'est pas sans rappeler la fameuse scène de l'aveu de *La princesse de Clèves*.¹⁶⁷ (voir annexes, dossier2) Edward s'effondre de peur de perdre Gabrielle. Puisque Gabrielle n'éprouve rien pour le jeune Armand, sa réaction démesurée, exagérée fait penser à une parodie. Gabrielle décide de quitter la ligue des droits des femmes et l'association dont elle faisait partie, et ce pour éviter d'y rencontrer Armand, à la suite de l'effondrement de Edward. Il semblerait que Marie Laberge à ce niveau de la narration ait bien recours à la parodie par la reprise d'une scène-phare de la littérature française et son grossissement.

Ces épisodes donnent lieu à des développements d'aspect sentimental dans lesquels la touche féminine reste prépondérante, ainsi que le montre la scène où Reine apprenant qu'Armand se trouve chez les Miller pour suivre des cours particuliers d'anglais vient le surprendre :

« - Armand ? »

Le prénom est modulé comme une chanson. Le regard mouillé par l'étonnement coule sur Armand, la tasse finement tenue par une main qui s'immobilise de surprise affectée, la bouche qui reste légèrement entrouverte : tout chez Reine est savamment sophistiqué, à croire qu'elle descend de la lignée des Windsor. » (G .p. 237)

Cette description, destinée à faire ressortir l'attitude empruntée débouche encore sur un stéréotype avec la mention de la lignée des Windsor. Elle donne un aperçu de la façon conventionnelle dont certains personnages se comportent. Au demeurant, l'on sait que le but de la manifestation des stéréotypes, en faisant passer un certain contenu familier, est de récupérer des schèmes par la récurrence de motifs (tels que la beauté, le prince charmant, les robes et les bijoux, le bal, les codes de comportement et attitudes) pour traduire une façon d'être au monde, et surtout établir une complicité avec le lecteur, en constituant un code qui programme la lecture. Une lecture conçue pour un public de large consommation qui peut aisément reconnaître ces codes.

167 Cet épisode a soulevé un débat des critiques sur la vraisemblance d'un tel acte et ses rapports avec la représentation. On a finalement expliqué la motivation de cet aveu par la fin du roman qui prévoit le retrait et l'isolement de Mme de Clèves. G.Genette parle de « *surdétermination fonctionnelle du personnage* ». J.P.Miroux, *Le personnage de roman*, Nathan, 1997, p.21

L'effet pragmatique est évident. En privilégiant les genres très codés, l'auteure propose une lecture au premier degré. Le recours aux clichés, à la psychologie et aux sentiments proposerait alors un autre pacte de lecture, celui du roman populaire.

L'aspect sentimental et psychologique prend, en effet, le relais de l'Histoire pour mener l'intrigue dans la trilogie. Du point de vue de l'aspect psychologique, ces romans provoquent un effet de complicité avec un lectorat féminin habitué aux romans qui font des « histoires de cœur » leurs sujets favoris, ils se situent bien dans la veine populaire. A ce titre, les images reproduites sur les trois couvertures des romans, représentant des silhouettes de féminines élégantes sont significatives. Elles sont un clin d'œil au lecteur/ à la lectrice friand(e) de ce genre romanesque, et se présentent plutôt comme une couverture de journal de mode. (annexes dossier1)Elles créent un effet de complicité avec ce type de lectorat.

5.2. L'oubli et le déni chez Yolande

L'aspect sentimental et psychologique dans *Revenir de loin* prend forme à partir de l'oubli et du déni. En effet, chez Yolande l'oubli involontaire s'accompagne également d'un oubli volontaire. Yolande déclare : « *Ma porte de sortie à moi, Steve, c'est pas le suicide, c'est l'oubli.* »RDL p. 497

Réapprendre à vivre, à sentir son corps, à bouger, à manger, à rire, à parler, tout est soumis à des efforts qui ouvrent le texte à l'exploration de la capacité d'endurance psychologique de l'être humain. L'aspect psychologique se perçoit à travers les relations humaines. Dès le retour à la conscience Yolande est dans une position de déni : elle ne supporte ni la voix ni la présence de Gaston, elle se fait violence pour subir, impuissante- parce que n'ayant retrouvé ni la motilité ni la voix- les longs monologues de sa fille, Annie. Ce déni du passé qui s'annonce très tôt est mis en exergue par l'incipit du roman :

« *Ouvrez les yeux !* »

Jamais de la vie ! Laissez-moi tranquille ! » (G.p. 15)

Le refus va longtemps accompagner la convalescence de Yolande. Le personnage se qualifiera elle-même, plus tard, d'*amnésique consentante*, refusant tout contact avec les personnes qu'elle rejette.

Même la visite de sa maison l'incommode. Sitôt entrée, elle demande à en repartir. C'est que l'oubli involontaire s'accompagne aussi d'une volonté d'oubli. C'est pourquoi Yolande prend un petit appartement et quitte son ancienne famille et sa maison : « *Parfois la maison de l'avenir est plus solide, plus claire, plus vaste que toutes les maisons du passé.* »¹⁶⁸ semble être la décision de Yolande.

168 Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1984, p. 68 1ère édition 1957

Le rejet inexplicable de tout ce qui avait constitué son passé apparaît comme une attitude de révolte contre la médiocrité pressentie, devinée qui se dégage des personnes qui avaient empli son existence précédente. Elle veut s'en libérer. « *Si on lui tendait aujourd'hui le roman de sa vie, elle ne l'ouvrirait pas.* » (RDLp.163).

D'emblée, elle refuse de décrypter les signes qui s'offrent à elle pour retrouver le passé. L'odeur du bois brûlé dans la cheminée veut éveiller en elle une réaction, mélancolie ou nostalgie? Elle se ferme à cette odeur. Ses rêves, elle refuse d'en parler à son psychologue. A cinquante-sept ans, elle préfère imaginer une vie nouvelle, libre de toute attache.

L'absence d'affects chez Yolande, au lendemain de son réveil, et ses difficultés d'adaptation semblent être le résultat d'une déception faisant suite à sa sortie de coma. En effet, elle découvre une famille, une amie, Madeleine, qu'elle n'est pas loin de mépriser: Gaston, son mari, pour sa médiocrité et son alcoolisme, Annie, sa fille adoptive, pour sa faiblesse de caractère, et son manque d'indépendance. Enfin Madeleine, pour sa trahison, sans doute. Tout ce qui composait sa vie est balayé, renié sur ces impressions.

Elle choisit de refaire sa vie et d'adopter Steve, le jeune handicapé suicidaire qui réveille sa fibre maternelle. Ses sentiments amoureux sont, eux, stimulés par Jean Louis Sirbois, le veuf, qui réussit à éveiller sa sensibilité. Elle se reconstruit donc une vie nouvelle sans regrets et sans un regard vers le passé. Pourtant, au fur et à mesure, le passé s'impose. Il s'avère moins terne et plus complexe que l'image qui l'attendait à sa sortie de coma et le déni s'estompe. Progressivement elle comprend que pour construire le présent, elle ne peut le faire sans une réappropriation du passé. « *Pour s'affranchir de son passé, il faut y faire face et non pas se contenter de l'é luder.* » (RDL p. 165) Pour *Revenir de loin*, l'aspect sentimental et psychologique est aussi fortement marqué.

6. Les indicateurs du roman d'apprentissage

Dans *Gabrielle*, nous avons relevé que l'héroïne était suivie dans la hiérarchie des personnages par sa fille Adélaïde pour laquelle, l'auteure amorce l'écriture d'un roman d'apprentissage. Effectivement, cette deuxième héroïne va franchir le cap de l'âge adulte par le passage d'épreuves, d'initiations de découvertes, bref d'expériences de la féminité. La première des épreuves sera celle d'assister sa mère lors de sa fausse couche et de s'occuper de tous ses petits frères et sœurs à la manière d'une vraie maman. Elle apprend à se conduire en personne adulte, responsable. Relevons aussi la façon dont elle adopte et protège son ami Florent délaissé par sa propre mère. Faisant preuve de perspicacité, elle est aussi l'une des premières à découvrir l'amour secret de Nic envers sa mère Gabrielle. Dans une crise vécue par le couple Gabrielle et Edward, l'enfant prend ouvertement position pour sa mère contre Kitty. Réceptive, elle s'initie à toutes les formes de sentiments et de conflits vécus par les adultes. Mais surtout, l'amitié qu'elle voue à Denise Turcotte, la petite camarade rejetée par les autres filles de l'école, la curiosité qui la pousse à vouloir comprendre les raisons de la différence de cette fillette, son expérience de la souffrance face à la mort de Denise

représentent la maturation en train de s'accomplir pour cet autre aspect du roman, celui de la formation.

Le même traitement sera administré à Léa, la fille d'Adélaïde dans le deuxième tome. L'expérience la plus marquante pour elle sera la découverte des cadavres entremêlés de son père, de sa jeune sœur Anne et du corps sa tante Kitty (couchée sur eux et qui vient de les tuer), qu'elle tente de dégager. Enfin, dans le troisième tome, c'est elle qui découvre et apprend à Adélaïde l'inceste qui liait Nic à Kitty.

Du point de vue de ces deux personnages, Adélaïde et Léa, Marie Laberge permet au lecteur de les suivre de l'enfance à la maturité dans leur transformation affective, morale et sociale, ce qui inscrit ces romans dans un autre sous-genre, le roman d'apprentissage.

7. La mémoire, palimpseste littéraire

Quoique Yolande refuse de fouiller dans le passé, dès sa sortie du coma, la mémoire est suscitée de manière incontrôlée par des associations en relation avec des références culturelles et surtout littéraires dans *Revenir de loin*. Alors qu'elle est toujours inconsciente, sa mémoire est déjà stimulée de façon inopinée par l'écoute d'un texte à laquelle l'équipe médicale la soumet. Yolande ressent une émotion extrême avant de retrouver le nom de l'auteur « *Pablo Neruda* ». Tout l'énoncé du roman est ponctué d'efforts de la convalescente pour retrouver des noms d'auteurs, des citations, des vers et des références marquant de la sorte la primauté et la force de cette forme de mémoire axée sur le culturel et le littéraire.

Cette différenciation de la mémoire est explicitée par la thèse de Bergson qui définit deux formes de mémoire. L'une, conçue plutôt comme un ensemble de mécanismes répondant à différentes sollicitations, réagissant aux différentes interpellations et qui serait comme une forme d'habitude. Bergson vise la mémoire procédurale que nous avons déjà citée et dans le cas de Yolande, elle correspondrait à cette mémoire culturelle. Il suffit parfois d'un mot pour attirer vers la mémoire un nom d'auteur, un vers... L'autre mémoire est selon Bergson, « *la mémoire vraie, elle marque chaque événement, le date, le range dans le passé. Elle est en relation avec la conscience.* »¹⁶⁹ Et c'est bien cette mémoire-là qui fait défaut au personnage, dont la conquête l'oblige à des efforts extrêmes la contraignant à s'appuyer sur l'écriture, selon le principe que « *La vertu de l'écriture est d'effacer l'effacement, de retrouver la trace de l'histoire.* »¹⁷⁰

7.1. Archive et dialogisme

Dès lors, un rapport spécifique s'établit dans le texte narratif par la réémergence de fragments littéraires puisés dans ce que Maingueneau détermine comme archive. Ainsi

169 Bergson Henri, *Matière et mémoire. Essais sur la relation du Corps à l'Esprit*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1929, p.163.

170 Piégay-Gros Nathalie, op.cit. p. 128.

ce phénomène intertextuel installe la fonction poétique du langage qui envahit la fiction, donnant l'impression d'influer sur le cours de son déroulement, puisque les souvenirs de Yolande sont désormais conditionnés par sa mémoire culturelle. L'intertexte s'inscrit dès lors dans une panoplie de stratégies intertextuelles allant de la citation signalée et « absorbée » par le texte de fiction à la réécriture des textes antérieurs, d'où la « transformation. »

Pour exemple, le poème de Victor Hugo *Demain dès l'aube* dans *Les contemplations* lui fait pressentir que sa propre fille est morte (pp.290 à 293). Lancinants les mots du poème ponctuent le texte de fiction, reviennent marteler les pensées du personnage en quête du souvenir de sa fille.

L'hypotexte (celui de Hugo) et l'hypertexte (celui de Laberge) sont tressés. Le procédé est systématisé de sorte que l'on ne discerne plus si c'est la fiction qui va chercher la citation adéquate ou si c'est la citation qui oriente le texte de fiction, et inspire la suite des événements. Ce procédé instaure un mouvement de va et vient entre le texte de fiction et les textes littéraires cités, instaurant la jonction entre mémoire individuelle et mémoire collective. La mémoire collective (parce que souvent les textes cités sont des textes d'auteurs faisant partie des programmes éducatifs : pièces du théâtre classique comme Phèdre, poètes de la culture officielle et institutionnalisée comme Hugo) traduit l'érudition du personnage en même temps qu'elle suscite, pour lui, le rappel de situations personnelles analogues. La mémoire collective amorce le mouvement vers la mémoire individuelle. Yolande, correctrice dans une maison d'édition, déjà encore inconsciente, se définit comme une femme « cultivée » (p.92). Son érudition lui permet de s'inspirer d'un héritage littéraire pour retrouver son histoire personnelle.

Un mot isolé dans le flot de paroles des monologues auxquels Annie se livre à son chevet dans l'hôpital, rappelle un vers d'Aragon.

Tout le roman est traversé de nombreuses citations et de noms d'auteurs. L'intertextualité est explicite et ne demande aucun effort de la part du lecteur. Cependant elle concrétise la mémoire culturelle, littéraire comme une mémoire vive pour Yolande contrairement à la mémoire vraie, singulière, personnelle, perdue, effacée...

Il faut rappeler que « la citation est une pierre de touche de l'écriture...elle représente un enjeu capital, un lieu stratégique et même politique dans toute pratique du langage, quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité ou au contraire les réfute. »¹⁷¹

Le mot « intertextualité » est un néologisme utilisé par Julia Kristeva en 1967. L'idée de départ est que tout texte littéraire n'existe pas seul mais qu'il fait partie d'un ensemble d'autres textes. Toutefois, à l'origine de cette notion se trouve Bakhtine qui « situe

171 Compagnon Antoine, La seconde main ou le travail de la citation, pp. 11-12.

le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme texte que l'écrivain lit et dans lesquelles il s'insère en écrivant.»

La notion d'intertextualité sera reprise dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* avec les précisions suivantes : «*Tout texte est absorption et transformation d'une multitude de textes.* »¹⁷²

G. Genette, dans sa célèbre typologie des différentes relations entre les textes, parle de transtextualité, et réserve le terme d'intertextualité à une relation de citation ou de d'allusion explicite d'un texte dans un autre texte, procédé observé dans *Revenir de loin*, ainsi que nous l'avons relevé.

Toutefois il existe une autre pratique, celle de la réécriture à laquelle certains passages de *Revenir de loin* semblent répondre. Dans *Initiation à l'intertextualité*, Anne Claire Gignoux définit la notion de réécriture en l'opposant à celle d'intertextualité. Pour elle, le rapport intertextuel est de l'ordre de la référence :

«*il se définit avant tout par le renvoi, de la part de l'auteur ou de la part du lecteur à d'autres textes, alors que le rapport de réécriture se définit par la répétition plus que par la référence.* »¹⁷³

En outre, elle établit d'autres critères destinés à différencier la réécriture de l'intertextualité, il s'agit de la variation, de l'intentionnalité de l'auteur et d'une certaine ampleur du texte récrit. Ces éléments sont vérifiables dans un passage du texte de Marie Laberge : lorsqu'à la vue de Steve blessé par des souvenirs douloureux (le suicide de sa mère), Yolande tente de le reconforter, ce sont les bribes d'un poème de Baudelaire qui lui viennent à l'esprit :

«*Regarde plutôt comme le soleil se couche dans la chambre. Regarde : c'est d'un rouge profond, incroyable !... Il est tellement beau dans le soleil couchant. Un animal aux abois. Fou éperdu de douleur, tout en tension musculaire et sans aucune larme. Rien que la violence foudroyante du regard qui fait écho à la violence de la morte...*

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...

Tu sais comment Baudelaire a intitulé ce poème ? «*Harmonie du soir* ». (RDL p.125)

Le tableau du soleil rougeoyant dans son coucher constitue l'image sur laquelle s'imprègne la vision de Steve enfermé dans sa fureur et sa douleur associées à l'évocation

172 Ducrot Oswald et Todorov Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972

173 Gignoux Anne-claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses Editions Marketing, 2005. p.105

de la mort de sa mère. Ceci appelle chez Yolande, le vers de Baudelaire. La mémoire culturelle procède alors par une analogie qui donne lieu à une réécriture par la répétition et la variation. « *Regarde comme le soleil se couche... c'est d'un rouge* » puis le texte de Marie Laberge répète le vers de Baudelaire « *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige* » qui a servi de trame à ce passage.

« *Harmonie du soir* », le titre ainsi que le vers évoqués par Yolande marquent bien l'intention de l'auteur de souligner ce fait de réécriture. Comme pour signaler et distinguer la copie de l'original.

La douleur éprouvée par Steve est opposée à l'harmonie des couleurs et du paysage et à la paix de l'âme que la beauté de ce spectacle est censée procurer.

Toutefois le mot « douleur » qui apparaît sous la plume de Marie Laberge (*Fou, éperdu de douleur*) et figure dans le premier vers de ce poème de Baudelaire, vers qui n'est pas cité, (« *Sois sage ô ma douleur et tiens toi plus tranquille* ») permet d'établir in absentia un lien par la similitude du contenu du poème et des sentiments éprouvés par Steve (douleur, violence). Selon un procédé complexe, l'auteure, dans ce passage, répète le vers en le faisant varier par la comparaison et marque bien son intention « intertextuelle » en citant le titre du poème, *Harmonie du soir* et le nom de l'auteur, Baudelaire. Marie Laberge souligne bien la réécriture comme principe d'écriture.

De fait, ce principe lui permet de se positionner à l'égard de ces discours collectifs littéraires dans lesquels elle s'insère en apportant ses propres marques ainsi que nous nous proposons de le voir.

Les auteurs cités sont en majorité français mais figurent également des poètes et écrivains québécois avec une mention particulière pour ces derniers. Les textes de Victor Hugo, Racine, Verlaine, Apollinaire... côtoient ceux de Nelligan, Saint-Denys Garneau, Langevin ou Hébert. Et ce phénomène devient une marque d'écriture, dans la mesure où l'auteure tisse son propre texte et ceux d'écrivains tant français que québécois, faisant de la poésie un stimulant de la mémoire de Yolande et de sa propre écriture. Dans le même temps, en citant seulement des poètes malheureux (Nelligan et Saint-denys Garneau) de la littérature québécoise, elle suggère l'homologie entre l'histoire malheureuse de Yolande, sa solitude et la solitude exprimée par ces poètes.

Yolande tient un « cahier noir » secret sur lequel pour chaque nouvelle tentative de souvenir d'un événement passé, elle note les vers et les extraits ayant provoqué ses impressions et les événements qui lui sont rattachés. Par ce procédé ainsi que le stipule Antoine Compagnon, dans *La seconde main ou le travail de la citation* « la citation travaille

le texte, le texte travaille la citation ». » Il s'agit de prélever dans un texte antérieur, et de greffer dans un texte second »¹⁷⁴

En effet, citations et narration vont se relayer pour faire progresser le récit des événements. Ces citations et références travaillent le texte dans la mesure où ce sont elles qui, souvent, déclenchent les réminiscences, provoquent des idées, appellent des commentaires en relations directes avec la fiction narrée. Par exemple, la photo de mariage éveille des vers de Verlaine et d'Apollinaire qui font prendre à Yolande conscience de sa fuite devant le passé.

Ou encore pour décrire la fureur de Steve et sa propre impassibilité, dans une scène où le jeune homme fait preuve de désespoir face à son handicap moteur, Yolande a recours à une image empruntée à Baudelaire. Le récit se développe baigné dans une tradition poétique dont les traces sont restées marquées dans la conscience du personnage. Et ce sont ces traces qui permettent de reconstruire le passé de Yolande. Ainsi pensant à Francis, l'homme du passé qu'elle avait aimé, Yolande évoque un mythe, celui d'Andromaque :

« Ils s'aimaient rageusement, haineusement. Elle le sait. Ils se sont haïs tous deux de s'aimer. Elle peut bien se souvenir d'une figure tragique grecque ! Andromaque- épouse et mère. » (RDL p. 289).

Le procédé rapproche la mémoire de Yolande d'un palimpseste, sur lequel les premières traces visibles (celles de l'hypotexte poétique) permettent de retrouver les couches les plus anciennes du vécu de Yolande permettent à l'hypertexte fictionnel, de se développer.

De plus, l'auteure établit un dialogisme entre plusieurs textes, l'un répondant, expliquant ou commentant l'autre, un forme de chassé-croisé qui entretient, par l'énonciation de Yolande, le dialogue entre deux écrivains, l'un québécois et l'autre autrichien, Langevin et Rilke, deux poètes de la solitude. Comme Nelligan ou Saint-Denys Garneau, ces écrivains sont tournés vers la vie intérieure, la méditation et parlent de la solitude de l'homme dans sa condition. Laberge entrecroise des extraits de ces deux écrivains avec son propre texte dans le passage suivant :

« Retrouver son passé, est-ce retrouver cet échafaudage complexe de mensonges ou retrouver les mobiles profonds qui ont provoqué sa fuite ?

On est si seuls contre la nuit

Langevin a d'autant raison que, souvent, on camoufle le moindre rayon de lune—pour être bien seuls contre la nuit bien noire.

Ce n'est pas tant que la vie soit hostile ;

174 Compagnon Antoine, La seconde main ou le travail de la citation, op. cit. p. 56

*Mais on lui ment*¹⁷⁵

Toute sa vie, elle est aussi certaine qu'elle est vivante, toute sa vie ces vers de Rilke ont incarné sa vérité.» (RDL p.201)

Aux mots de Langevin « *on est si seul contre la nuit* » auxquels Yolande adhère, dans un premier temps, sont opposés ceux de Rilke dans un second temps, « *Ce n'est pas tant que la vie soit hostile...* »

Et enfin l'énonciatrice commente le « on », « *on, Yolande c'est toi aussi* » clôturant ce dialogue par un argument de spécialiste de la langue « *quoique prétendent ceux qui n'ont pas ouvert le Grévisse, « on » n'exclut pas la personne qui parle.»* (RDL p. 201)

A l'achèvement de ce dialogue avec les écrivains, le texte finit par intégrer *le Bon usage* à la fiction en rajoutant ce nouveau commentaire sur le fonctionnement de la langue le passage se clôt sur une appréciation toute personnelle qui introduit des éléments nouveaux (l'humilité et la lune). « *Ce on inclusif qui ne s'entend qu'à mesure que l'humilité entre dans la vie. Comme la lune dans la nuit.* » (RDL p201)

Le dialogue établi confirme les capacités culturelles, professionnelles et ... somme toute, mémorielles de Yolande, introduisant dans la fiction le métatexte, ce commentaire du texte sur lui-même. Ainsi références intertextuelles, métatextuelles, et citations constituent des procédés d'écriture destinés à produire du texte et à produire du sens, permettre à la fiction d'évoluer dans la mesure où la mémoire collective culturelle est sollicitée chez Yolande par ces citations, l'évocation de personnages littéraires tels Andromaque qui travaillent et réveillent la mémoire singulière, personnelle par analogie, par association d'idées et correspondances d'images; de scènes ou d'impressions. Ce qui forcément devient dans l'écriture de Laberge le soulignement d'un sociolecte précis, celui des littéraires.

Mais pourquoi essentiellement la poésie ? La poésie selon Riffaterre « *exprime des idées et des choses de manière indirecte... elle se présente comme un objet esthétique aux connotations affectives* »¹⁷⁶

Il y aurait donc derrière la poésie une volonté de faire ressortir de façon saisissante, plus que le malaise dont il était question dans l'introduction à ce travail, la souffrance morale du personnage principal, ce qui explique ce recours à la poésie.

175 C'est nous qui soulignons pour différencier le texte cité du texte citant. Langevin, auteur de «*Poussière sur la ville, il marque l'histoire du roman québécois, mais ne publie plus rien à ce jour.*» Rilke, poète austro-hongrois, introverti, il écrit la *Lettre à un jeune poète* dans laquelle il lui dit que personne ne peut lui apporter de l'aide, *personne, nous sommes indéciblement seuls.*

176 in R. Barthes et alii *Littérature et réalité*, article intitulé *L'illusion référentielle*, Paris, Seuil coll. Points, 1982.

Aussi la signification est implicite, connotative et non dénotative. De plus, Michel Riffaterre a souligné le lien entre intertextualité et littérarité :

« *L'intertextualité est un mode de perception du texte, c'est le mécanisme propre de la lecture littéraire.* »¹⁷⁷ qui présente la réécriture comme un styleme de littérarité.

Le recours à l'intertextualité poétique est donc une marque de littérarité, chez Laberge.

Loin de bannir l'effet de réel, l'intertextualité reste cependant liée à l'écriture réaliste, dans la mesure où le discours réaliste est assimilé « *au discours pédagogique (transmettre un certain savoir en l'appuyant d'une autorité)* »¹⁷⁸. Et Marie Laberge ne manque jamais de citer ses sources. De plus, l'auteure par ce procédé lie son discours à, un fonds littéraire, une archive renvoyant à des expériences littéraires précédentes.

L'autorité dont se réclame l'auteure est bien sûr celle des écrivains et poètes cités que Marie Laberge nous invite à (re)lire dans l'index d'auteurs présenté à la fin du roman. Le discours pédagogique est souligné, mis en évidence par l'index des œuvres citées accompagné du commentaire de l'auteure qui suggère au lecteur qu'il peut aller plus loin dans la découverte ou la relecture de ces auteurs. (annexes, dossier2)

En comparant le palimpseste à la mémoire du cerveau humain, N. Piégay-Gros, souligne que le palimpseste est :

« une image privilégiée de l'intertextualité qui réalise elle aussi un travail cumulatif de sédimentation des textes et qui, bien, souvent, donne lieu à une lecture et une interprétation soucieuses de retrouver la trace dissimulée. Cette image n'est pas neutre : elle renvoie à un modèle textuel tout-à-fait particulier : celui d'un texte qui revendique une unité, qui postule que l'hétérogénéité n'est que le revers d'une profonde homogénéité. »¹⁷⁹

Aussi dans ce roman, homogénéité et hétérogénéité semblent cohabiter, entre le jocal de Steve et le français soutenu de Yolande, les citations d'auteurs et l'hypertexte produit par Laberge, le roman marqué par l'hétérogénéité exhibe le double héritage, linguistique et littéraire, français et québécois.

En inscrivant son propre texte dans la filiation d'une tradition littéraire, Laberge se réclame de ce double héritage, du point de vue de la scène énonciative

177 177 cité par Gignoux op.cit. p. 117

178 178 Hamon Philippe, op.cit. p. 142

179 Piégay-Gros Nathalie,, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 127

En effet le discours réaliste se fonde, selon P. Hamon, sur l'assimilation du réel à la connaissance, au savoir, et dans le cas qui nous intéresse à l'érudition, à la culture littéraire derrière laquelle se profile « *l'affleurement du fichier de l'auteur* », fichier technique préalable que se constitue tout auteur de roman réaliste.

Par l'intertextualité et la réécriture, Marie Laberge semble demeurer donc dans le registre réaliste, car l'on voit bien le processus selon lequel le discours réaliste installe « *une topologie des savoirs particulièrement dense, l'énoncé étant monopolisé au seul profit des scènes de transfert, d'acquisition, de transmission, de cette modalité...* »¹⁸⁰

A la transmission du savoir scientifique et médical, s'ajoute celle d'un savoir linguistique et littéraire.

Conclusion

En conclusion pour ce qui est de la trilogie, la romancière crée un univers où la société du roman intègre les valeurs de la société représentée et « *qui permet la connivence de l'auteure et de son lecteur réaliste* » selon l'expression de Cl. Duchet, par la référence à l'Histoire dont elle retient les points d'ancrage spatio-temporels, et des faits avérés que les historiens et témoins ont pu consigner. En ce sens, la frontière entre réalité et fiction est rendue malléable, et cela l'autorise à donner une vision exhaustive du monde représenté. L'enjeu, pour Marie Laberge, est de mettre en lumière les mutations sociales engendrées à la suite des moments décisifs traversés par l'Histoire, et au cœur de ces mutations elle place la condition féminine. On voit en effet comment les femmes évoluent de Georgina, complètement désemparée à la mort de son époux, à Adélaïde qui réagit en maîtresse-femme à la mort du sien, les changements sont considérables. Nous relevons que le féminisme est clairement manifesté avec le discours sur l'Église, le mouvement des suffragettes, les problèmes de contraception soulevés par Gabrielle, Edward et même Georgina (éléments qui seront détaillés dans la dernière partie de ce travail).

L'étude du prisme générique a montré une dominante balzacienne évoquant des décors, des milieux pour recréer une atmosphère du siècle dernier. Le souci du détail, la minutie des descriptions, le grossissement de l'intrigue principale par des événements secondaires, le détour par les complications psychologiques contribuent à la mise en place d'une fabula qui mène lentement vers un dénouement sûr. Tous ces éléments contribuent à renforcer la concrétisation du genre réaliste sur lesquels viennent, se greffer des éléments propres au récit historique englobant la période allant de la grande noirceur à la révolution tranquille. Cependant des traits marqueurs d'autres genres sont manifestés.

Ce sont des traits caractéristiques du conte ou y faisant allusion comme les éléments suivants, le bal (avec l'insistance sur le motif des chaussures qui subit un déplacement notable chez l'auteure, puisque qu'elles ne sont pas mises aux pieds d'une jeune fille à

180 P. Hamon, op. cit. p.145

marier, mais à celle d'un chausseur à enterrer ; alors que dans un autre épisode c'est Béatrice qui est subjuguée par une paire de chaussures exposées dans une vitrine de magasin), les boucles d'oreilles, objet de rivalités entre sœurs, le rêve d'un prince charmant, tous ces « objets » désirés font également penser aux thèmes privilégiés par ce genre narratif.

Enfin les intrigues secondaires donnent une forte tonalité de roman sentimental. Cette accentuation associée aux clichés et stéréotypes ajoute la coloration du roman populaire, tandis que la focalisation sur les fillettes et leur passage à l'âge adulte porte la marque du roman d'apprentissage.

Nous en concluons que, conformément au classement du deuxième éditeur (POCKET) dans la série « roman historique », et la qualité de « saveur historique » donnée à la série par l'auteure elle-même, un important dispositif marquant l'écriture inscrit ces romans dans des périodes circonscrites et décisives de l'Histoire du Québec à savoir, la grande noirceur et la révolution tranquille. En outre, le genre réaliste et historique subit un déplacement par l'intégration d'autres qualités génériques que le lecteur (partie prenante de l'appréciation générique) peut aisément reconnaître. Ce qui ne fait qu'enrichir le corpus. Ceci nous incite à conclure à un feuilleté générique fondé sur la prédominance de traits esthétiques du réalisme. Cela n'implique-t-il pas une dérive du réalisme ? Un jeu entre l'identité générique et l'identité textuelle ?

Enfin, une remarque féconde semble être le fait que Marie Laberge, qu'elle soit dans le réalisme, dans l'Histoire, dans le sentimental ou dans le conte, dans le documentaire (reportage de mode) ou dans le roman d'apprentissage prend soin de toujours recourir à une écriture en conformité avec des canons du genre de façon à ce que le lecteur puisse très aisément retrouver ses repères et se couler dans l'histoire narrée, faire une lecture confortable, facile. Dans une forme d'écriture conventionnelle, elle façonne son écriture dans des patrons, des modèles du genre et utilise des normes stéréotypées ; le jeu avec les traits de genres débouche sur ce feuilleté générique.

Dans *Revenir de loin*, la plongée dans un passé rendu mystérieux par les dérapages et les manques de la mémoire permet, à la lumière de détails difficilement récupérés, de reconstituer une histoire familiale désordonnée et violente, la chronologie, présentée comme linéaire, devient alors chaotique. Cette chronologie active le suspense et retient le lecteur désireux de découvrir en même temps que le personnage ce passé égaré. L'originalité signalée est l'écriture du roman dans deux langues, les deux personnages principaux ne parlent pas la même langue : Yolande utilise un français soutenu, le jeune Steve s'exprime en joual, ce qui indique une réelle prise en charge par l'énonciation auctoriale de la problématique linguistique du Québec. C'est là un point fort pour l'identité textuelle qui fait de *Revenir de loin* un roman hybride. Ce roman souligne le problème identitaire tant dans ses thèmes que par sa forme. Sans doute, l'expérience de l'écriture théâtrale explique-t-elle cette prédilection de M. Laberge pour la transcription de cette langue orale, fait que d'autres écrivains québécois ont expérimenté avant elle.

Il faut encore souligner une originalité, celle qui touche au prisme de l'intertextualité. Elle réside dans le souvenir de textes littéraires lus ou appris par l'héroïne et qui la lancent, et à sa suite le lecteur, dans un jeu de pistes sur les traces d'un itinéraire touchant à ce passé recherché, aux parties les plus sombres d'une vie en fragments. L'écriture de *Revenir de loin* diffère de celle de la série par des formes renouvelées, mais elle reste fidèle à la structure close, le cadre général reste bien l'écriture réaliste classique, mais l'aspect didactique (avec les citations et noms d'auteurs qui suivent) marque fortement ce roman de forme palimpseste. La forme palimpseste s'appuie sur un corpus de textes littéraires qui permettent au récit de prendre forme. Elle constitue donc un élément important de structuration.

Enfin, un autre trait de forme que, faute d'appellation répertoriée et fixée, nous avons nommé le récit analeptique s'ajoute aux formes hybrides et palimpseste comme éléments innovants d'écriture pour concurrencer l'identité générique réaliste. Ces éléments de structuration, de construction et d'écriture du texte, introduisent de nouvelles propriétés. Le récit analeptique opte pour une technique qui, joue sur le temps à l'instar de celle utilisée dans le genre du roman policier où la quête du suspect ralentit l'achèvement du récit. Dans notre roman, la quête et le mystère du passé ralentissent la vitesse du récit et éloignent le dénouement de l'histoire narrée. En outre, le recours aux rêves et aux procédés d'association, de déplacement et de condensation, une fabula calquée sur le roman familial (le fameux triangle œdipien) relèvent d'une écriture qui s'inspire des fondements de la théorie psychanalytique. Bref, dans ce roman, l'hétérogénéité générique est plus prononcée que dans la série du fait de l'emploi massif du joul, de la forme palimpseste, analeptique et de l'emprunt au schéma psychanalytique conjugué à un trait spécifique du roman policier.

Ainsi, l'auteure tout en se maintenant dans le registre global réaliste, dispose un éventail de procédés différents qui rendent effectif le feuilleté générique dans tout le corpus étudié. Ces éléments introduisent de manière souple l'hétérogénéité. Il est, dès lors, nécessaire de se pencher sur une lecture interprétative contextualisée, interroger les fondements contextuels qu'induit l'introduction de ces éléments génériques épars ajoutés au genre réaliste.

En définitive, Marie Laberge décline certains traits génériques à partir du roman réaliste, et ce, en entrecroisant des discours qui relèvent de protocoles génériques et de domaines du savoir différents. C'est pourquoi nous parlons de feuilleté générique. Elle a recours, à l'Histoire, au conte, aux données des sciences médicales, de la psychanalyse, de la langue et de ce que Maingueneau nomme « archive », les autres textes littéraires. Cette multiplication des discours ouvre la voie à l'hétérogénéité dans les romans de celle-ci. Le procédé ne touche toutefois pas à l'alliance du fictionnel au référentiel.

Du point de vue de la scénographie ou mise en scène de son énonciation, Marie Laberge se positionne dans le champ, d'une part, par un discours fictionnel fondé sur le savoir et des connaissances mises à la portée de tous en s'appuyant sur différents genres de discours : le discours de l'Histoire, celui des sciences médicales, celui de la psychanalyse, les témoignages réels, l'héritage littéraire dont elle reprend des modèles très répandus que

le lecteur peut identifier facilement. Ses romans sont l'expansion de noyaux documentaires. D'autre part, elle se positionne aussi par des modèles et des canons qui ne peuvent non plus échapper au principe émis dans le triangle élaboré par Hamon, celui de « croire avec les autres. », s'assurant l'intérêt manifeste du public.

Voyons à présent comment les romans de Suzanne Jacob s'inscrivent dans une autre forme d'écriture et un sous- genre narratif.

CHAPITRE 2

Modulations intergénériques

De la narration à la poésie en passant par la musique et la peinture

« Écrire c'est être entre deux mondes, là où rien n'est certain mais tout est possible, où circulent les fluides, les sensations. »

Marie Darrieussecq

« Mais une technique, surtout romanesque, n'est pas inventée par l'écrivain : elle est déduite par celui-ci du réel. »

Michel Zerrafa

Introduction

Suzanne Jacob, de la même génération que Marie Laberge, écrit différemment. Sensible aux nouvelles formes d'écriture, elle produit des romans dont les techniques s'éloignent de la veine réaliste classique. Elle se distingue par une esthétique la situant parmi les écrivaines qui surprennent un lecteur non avisé, tant par la violence des thèmes et situations décrites que par les procédés d'écriture qui s'inspirent de ceux modernes et dont l'une des principales caractéristiques est la disparition de la linéarité narrative et son remplacement par la fragmentation. Elle surprend également par un style vif, souvent décalé, un style trempé dans l'ironie et l'humour. La complexité des structures associées à la vivacité du style, la technique fondée massivement sur le discours de pensée et la multiplication des points de vue sont caractéristiques de son écriture.

Michel Zeraffa, cependant, attire l'attention sur ces nouvelles formes :

« En apparence seulement la plupart de ces grandes œuvres romanesques contemporaines sont isolées du monde réel par leur technicité, que l'écrivain rend à dessein visible. »

Elles seraient le constat de la rupture du discours social, idéologique, moral.

« Et c'est le constat de cette rupture que le romancier tient à faire percevoir au lecteur, faute de quoi son œuvre n'est pas réaliste. »¹⁸¹

Selon le point de vue de l'auteur, malgré un mode d'écriture aussi différent de celui de l'auteure précédente Suzanne Jacob reste en contact avec le référentiel. Son écriture fragmentée réfère à la rupture même du discours social. En nous penchant sur ce mode d'écriture nous tenterons de vérifier cette affirmation.

Le premier constat a porté sur la brièveté des romans de Suzanne Jacob. Ils se définissent par « *l'esthétique du moindre* » qui s'oppose « *au maximalisme (goût du détail agrandi), de la prolifération (emballement des intrigues), de la surcharge (surlignement précieux...)* »¹⁸² que nous avons noté chez Marie Laberge.

Ces romans auraient plutôt tendance à vouloir interroger le présent et raconter le monde contemporain. Cependant ils ont des points communs avec les romans de Marie Laberge, en traitant des relations familiales complexes ainsi que nous l'avons déjà

181 Zerrafa Michel , Roman et société, p. 143

182 Jérusalem Christine *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*. Prétexte éditeur, Paris, Avril 2004, p. 57.

mentionné, ils s'inscrivent dans le contexte de la filiation maternelle, ils sont marqués par la violence et le silence.

Au centre de ces relations, les mères occupent tout comme chez Marie Laberge une place essentielle. Cependant, dès la première lecture, il est possible de faire un constat : l'auteure place également entre les lignes, les silences et les non-dits qui donnent une coloration de contestation ou/et de dénonciation quand ce n'est pas de la dérision à son discours, n'hésitant pas à donner à lire, ainsi que déjà relevé dans le préambule de cette partie, des scènes parfois loufoques.

Mais qu'il soit de facture classique ou non chaque roman doit répondre à un type de combinaison, à un schéma dont il faut retrouver l'agencement et dont il convient de mettre l'articulation en relation avec les modèles de représentation sociale. La sociocritique s'appliquant donc tout autant aux romans réalistes qu'à ceux qui ne le sont prétendument pas. Aussi allons-nous tâcher, d'une part, de déterminer la structure interne de chacun des romans du corpus, d'autre part, de mettre en évidence l'interrelation qui nous permet de lire ces textes en transposant leur contenu vers les données socio-culturelles qui permettrait de dégager une certaine socialité de ces trois romans que sont *L'obéissance*, *Rouge, mère et fils* et *Fugueuses*. Cependant, nous relevons en ce qui concerne les procédés et formes deux constantes chez Jacob, il s'agit de la structure circulaire et de la répétition.

1. La structure circulaire

Les trois romans sont caractérisés par une structure complexe. Nous quittons donc avec Suzanne Jacob la linéarité narrative et diégétique pour plonger dans des récits déconcertants de prime abord. Déconcertants autant par l'écriture résolument moderne, que par les thèmes. Du point de vue de la structure, si chaque roman introduit une nouveauté formelle comparé au précédent, nous avons toutefois réussi à relever deux éléments de régularité. Il s'agit de la structure circulaire et de la répétition. La structure circulaire fonde les trois romans malgré l'apparence de dérèglement suscitée par la déroute de la chronologie narrative, notamment.

1.1. Circularité autour d'un infanticide

L'obéissance, ce roman du deuil et de la mort donne comme première impression, celle d'un récit décousu qui abandonne le lecteur sur un fort sentiment de malaise. Sentiment provoqué par la relation des circonstances d'un infanticide, celui d'Alice, commis sur elle par Florence, sa mère, puis par la mort de Marie, autre personnage majeur du roman, mort survenant au moment même de sa réussite professionnelle.

De fait, en apparence, le texte semble agencé selon une composition constituée de plusieurs récits dont deux sont principaux par leur étendue. Comment se présentent ces récits ?

Nous définissons, dans un premier temps, la structure générale du roman comme étant circulaire, ceci du fait de la superposition du début et de la fin ainsi que l'a spécifié

Jean Yves Tadié dans *Le récit poétique* : « Certains modèles sont construits selon un modèle circulaire : ceux dont la fin recouvre exactement le commencement. »¹⁸³

En effet, le roman s'ouvrant sur l'enterrement de Marie pour se refermer sur les derniers instants de vie du personnage, cette structure générale correspond bien à la définition donnée par Tadié :

« La foule qui me cachait le cercueil commença à se découdre. Je m'avançai vers le cercueil où reposait, comme on le dit, la dépouille mortelle de Marie, Marie Cholet. » (LO. p. 29.)

« Je n'ai pu parler à Marie que quelques minutes, la dernière fois. Après, elle est restée enfermée avec Jean jusqu'à la fin. Il n'y avait plus que ses yeux, deux braises avides qui me brûlaient le fond de l'âme. » (LO. p.250)

Ces deux citations, extraites l'une du premier chapitre et l'autre du dernier, montrent bien la superposition du début et de la fin. De plus, elles indiquent que le récit commence par la fin et, s'enroulant sur lui-même, amorce un mouvement à rebours.

La narration de l'enterrement de Marie est le fait d'une narratrice homodiégétique,¹⁸⁴ Julie, l'amie de Marie, cette narratrice s'éclipsera le temps de l'introduction par un narrateur anonyme d'une autre histoire, celle concernant une infanticide. Elle reprend la narration consacrée à Marie plus loin, au bout de deux chapitres. Deux voix narratives donc pour deux récits, en apparence, différents.

L'instance énonciatrice, Julie, entame le récit de vie de Marie par son enterrement, elle ne reprendra la narration qu'au milieu du roman. Par ailleurs, l'ouverture et la fin du roman comportent chacune un discours de Julie prenant des aspects de dénonciations contre le pouvoir des parents à l'égard de leurs enfants (en l'occurrence ceux de Marie qu'elle accuse d'être responsables de la mort de leur fille). Elle le compare à celui de dictateurs tels Marcos, Duvalier, Ceaucescu. Entre les deux parties (parents et enfants, puis dictateurs et peuple) il existerait une sorte de pacte tacite, non révélé, autorisant l'abus de pouvoir des uns sur les autres:

« La connaissance des mécanismes de reproduction de ce pacte qui autorise la pire cruauté à se nourrir de la soumission silencieuse demeure à l'heure actuelle une connaissance inerte et impuissante. Elle est inapte à générer, concrètement et quotidiennement des actes individuels, des actes personnels, qui rompent le pacte originel de consentement à la torture, à la manipulation, au chantage et à l'extorsion. » (LO. p. 12)

183 183 J.Y. Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF écriture, 1978, p. 117

184 Faisant partie de l'histoire narrée selon la terminologie de G ; Genette

Nous est donc proposé un récit qui commence par la fin et qui s'annonce sur le ton de la dénonciation, de la revendication. La linéarité narrative canonique (début, milieu et fin) est révoquée. Mais surtout la fin du roman incite à une relecture, car *L'obéissance*, récit qui se referme sur son début, ne délivre son message qu'à la lumière de ce que révèle la fin. Il se referme sur son début par le sujet abordé dans les deux parties liminaires centrées sur la mort et l'enterrement de Marie, et portant sur la responsabilité de ses parents, à cela s'ajoute la prise en charge du récit par la voix narrative de Julie qui sert de cadre, (ouverture et fin du roman). Ces deux éléments déterminent la structure comme circulaire.

Le deuxième texte de Suzanne Jacob, objet de notre corpus, *Rouge, mère et fils*, diffère de *L'obéissance* dans la mesure où l'histoire tourne autour du couple de la mère Delphine et de son fils Luc : le regard est déplacé de la relation mère-fille vers la relation mère-fils.

1.2. Circularité et toile dans *Rouge, mère et fils*

Si les différents personnages sont introduits successivement au gré des changements de chapitres, pratiquement tous ont un rapport complexe avec la mère de Luc : pour tous elle constitue une force d'attraction alors qu'elle-même semble vouloir s'éloigner de ces hommes. Ainsi le premier chapitre présente Simon, (que l'on ne retrouvera plus qu'une fois dans la suite de l'histoire), Delphine le repousse, sur le motif que sa présence la met dans un état d'angoisse.

Du point de vue de la présence effective des personnages dans l'histoire, s'il y a une discontinuité dans la tension narrative, le point focal étant sans cesse déplacé par rapport à la relation de Delphine avec l'un ou l'autre des personnages masculins, le fil d'Ariane réside bien dans la quête de Luc. La tension narrative est, en effet, alimentée par le personnage de Luc. Ce dernier devrait être en train de rédiger une thèse en sociologie, mais il n'arrive pas à la démarrer, pris dans une addiction au jeu du Solitaire sur son ordinateur et dans des questionnements sur ses rapports familiaux. Par ailleurs, chômeur, vivant d'expédients à vingt sept ans, il se sent dévalorisé face à Rose qu'il aime, et dont il voudrait un enfant. Enfant, que lui refuse Rose, du fait de la précarité sociale de Luc. Bref Luc vit mal dans sa peau, il n'arrive pas à démarrer sa vie d'adulte. Ceci l'empêche de vouloir s'accomplir en commençant par rédiger sa thèse.

La structure narrative dans ce texte ne semble pas, de prime abord, répondre à un schéma précis. Mais un élément, la clé du mal être de Delphine et qui influe sur celui de Luc également, n'est délivrée par celle-ci qu'à la fin du roman (encore une fois). Elle constitue le fondement de la structure circulaire.

En effet, dans le chapitre d'ouverture, nous est présentée Delphine qui rentre chez elle la nuit, seule au volant de sa voiture. Elle est inquiète. Elle évoque en partie une scène qui semble l'avoir marquée. Cette scène regroupe sur un canot rouge trois personnes : Delphine, son fils Luc et une amie, Catherine.

« Un jour, un petit garçon de trois ans et demi appelé Luc et sa maman Delphine faisaient un merveilleux voyage de rêve en compagnie de leur amie Catherine dans un canot rouge sur un lac très calme et bien glissant(...) il offrait une étroite plage de sable doré protégée par deux immenses rochers, des durs, des noirs, avec des mousses vert fenouil qui s'agrippaient à eux pour les tatouer... » (RMF p. 17)

L'histoire est alors interrompue par une pensée qui traverse l'esprit de Delphine. L'auteure ménage à cet endroit une paralipse¹⁸⁵ narrative de grande importance, la suite du récit nous l'apprend, ainsi que nous allons le montrer. Cette paralipse ne constitue pas un blanc narratif, mais elle est plutôt une incomplétude, une lacune patente¹⁸⁶ (Baroni, p.227) destinée à introduire la tension narrative.

Dans le même épisode, un peu plus loin sur la route, Delphine se fait arrêter pour excès de vitesse, elle déclare au policier qu'elle a peur des Hell's Angels :

«- *Qu'est-ce q... ? Vous avez bien dit des Hell's Angels ?*

L'homme semblait renversé.

-Exactement, les Hell's Angels, ceux qui font la loi, dit Delphine en détachant soigneusement les mots comme si ça lui coûtait. » (RMF p. 21.)

Elle fournit de la sorte une explication qui semble erronée sur les raisons de son excès de vitesse, car il n'y a personne sur la route. Le policier la prend pour une personne ayant une phobie et lui conseille d'aller consulter un psychologue. Cet épisode trouvera son explication à la fin du roman. En effet Ce n'est qu'à ce moment-là que la rencontre décisive entre Luc et sa mère permet de revenir, dans le dernier chapitre, sur ces éléments mystérieux délivrés par Delphine dans l'ouverture du roman. En présence d'un personnage nommé le Trickster, Delphine explique à Luc que tout de suite après un viol qu'elle venait de subir en présence de Catherine et de son petit enfant Luc, le jour de la promenade en canot, prise de panique à l'idée du risque d'un second viol, elle a été obligée d'écraser l'un des trois motards, des Hell's¹⁸⁷, qui voulaient les forcer à s'arrêter sur la route :

185 La paralipse est, selon Gérard Genette, « *la rétention d'une information logiquement entraînée par le point de vue adopté.*» *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p.44

186 Baroni Raphaël, *La tension narrative*, Paris, Editions du Seuil, 2007 p. 227. Il explique que les incomplétudes ne doivent pas être confondues avec les blancs textuels qui rendent le texte illisible. «*L'incertitude* » dans RMF est accompagnée « *d'une promesse de complétude* » puisque le récit porte une intrigue.

187 Les Hell's Angels sont un groupe de motards dont le fondateur est Sonny Barger qui sont reconnus pour la criminalité, le racisme, le néonazisme et la misogynie.

« Libérez-moi de ma dette envers ceux qui avaient besoin de l'homme que j'ai tué en m'ouvrant un passage sur la route du parc de le Vérendrye la nuit qui a suivi le viol. Libérez-moi de ma rancune envers la femme qui n'a pas défendu l'enfant contre le spectacle du viol de sa mère, même si le voile sacré qui lange les yeux de l'enfant à sa naissance était peut-être encore intact. » (RMF p. 279)

Ainsi le récit inachevé du premier chapitre regroupant les trois personnages sur un canot correspond à la scène éludée du viol. Cette révélation n'intervient qu'à la fin du roman. En outre, l'allusion aux Hell's Angels faite par Delphine au policier toujours dans le chapitre d'ouverture intervient à la suite de l'interruption du cours des pensées de Delphine par ce même policier. Delphine, par sa réponse au policier ne faisait que se remémorer la suite des événements de ce fameux jour de la promenade en canot, jour du viol et du meurtre du Hell's Angels. Meurtre qui est la conséquence et le contre coup du viol. Venant de subir une forte épreuve, Delphine en tentant d'échapper à une seconde agression écrase le Hell's Angels. Delphine, depuis ce double traumatisme vit dans un état de perpétuelle angoisse qu'elle semble communiquer à son fils.

Ce sont ces deux événements qui, précisément entachent la relation de la mère et du fils, car Delphine, manifestant elle-même un trouble, un malaise (par l'incapacité de se fixer sentimentalement avec l'un des hommes de son entourage) et dans sa relation à son fils Luc, pense que malgré son jeune âge Luc a dû être marqué par le premier événement ; le second, la mort du Hell's, lui ayant été soigneusement caché. Elle a fait croire à l'enfant réveillé par le choc qu'elle avait percuté un chevreuil.

Par la narration de ces deux faits liés : le viol suivi de l'accident mortel pour le Hell's Angels, la fin du récit vient se superposer au début, nous sommes bien encore une fois dans une structure générale circulaire. Comme pour *L'obéissance*, le début et la fin coïncident. L'incipit et l'excipit sont bâtis sur le viol de Delphine et le meurtre du Hell's Angels.

En finissant par extérioriser son malaise et en exprimer les causes et circonstances, Delphine permet à son fils de se décharger lui-même du poids de son mal être et rétablit une relation saine avec son fils se délivrant de ses propres angoisses et incertitudes. La structure circulaire est à nouveau vérifiée et l'intrigue achevée.

1.3. Couplage de fugues et fugues en boucle

Le dernier roman de notre corpus, *Fugueuses* présente une structure simple en apparence. Émilie, la mère de famille, malade, doit aller se soigner dans une clinique. En fait, elle prévoit de se rendre à un rendez-vous amoureux avec François Piano, rendez-vous qui sera annulé. Elle ira donc chez son frère Antoine, puis chez ses parents à Aiguebelle.

Le départ d'Émilie (sa fugue) a lieu dès le premier chapitre, celui d'Ulysse également :

« Un an après son premier évanouissement, ma mère ne sait plus comment elle s'appelle... Elle part aujourd'hui pour un séjour dans une clinique privée de Borigine. Elle est assise sur un des sièges de gare moulés, conçus pour des géants. » (F. p. 14)

De même que la première fugue d'Ulysse, un adolescent, ami de Nathe, fille de Delphine, est réalisée grâce à Nathe, sa camarade, qui raconte:

« On a déguerpi. Je me suis inquiétée pour Ulysse. Est-ce qu'il avait assez d'argent pour se rendre ailleurs ? Il n'avait rien. Je lui ai donné mon argent de poche du mois. On n'a plus échangé un mot. Ulysse a disparu... Ses parents ont fait afficher sa photo à travers la ville et dans le journal. » (F. p. 31)

Puis le dernier chapitre, intitulé *La dernière fugue*, rend compte de la réalisation du vœu de l'aïeule Blanche qui désire mourir en compagnie de son amie inuit Aanaq. Elle fugue de l'hôpital où toutes deux se trouvaient, et ce pour remonter en canot vers le nord. La fugue de la grand-mère aveugle vient faire écho à cette fugue d'ouverture d'Émilie, sa petite-fille.

« Je voyais le canot glisser silencieusement sous le pont de Louvicourt, je voyais le vent pousser dans le dos d' Aanaq, pousser comme on se fait pousser par la main de son père ou de sa mère, dans les balançoires, quand on est petit, pousser de plus en plus vite, de plus en plus haut vers le nord puisque c'était vers le nord qu'elles allaient les deux vieilles femmes qui s'étaient adoptées mutuellement pour remonter ensemble vers le nord, vers les aurores boréales, quand leur temps serait venu. » (F.p.317)

Entre le début et la fin du roman, Ulysse a été retrouvé par ses parents. Mais il refait une seconde fugue dans ce dernier chapitre, pour aller vivre sur l'île à partir de laquelle sont allées mourir Blanche et Aanaq en canot.

Ainsi le récit, ouvert sur le départ d'Émilie en clinique (mais qui s'avère par la suite être une fugue) et la fugue d'Ulysse (camarade des filles d'Émilie) au premier chapitre, se clôt sur une deuxième fugue d'Ulysse doublée de celle de l'aïeule, Blanche, au dernier chapitre.

Le début et la fin se superposent par le couplage de fugues, celle d'Émilie et d'Ulysse sont reprises en écho par celle de l'aïeule Blanche, et la deuxième fugue d'Ulysse. La structure générale circulaire est réalisée et rendue effective dans *Fugueuses* comme dans les romans précédents. Elle est représentée par les doubles fugues du premier et du dernier chapitre.

Si les trois romans répondent à ce premier élément de structuration, pouvons-nous dès lors en déduire que le choix générique s'oriente vers le récit poétique ? Il est sûr que de nombreux phénomènes de poésie dont l'organisation textuelle rythmique telle que la

répétition et le couplage que nous venons de déceler sont mêlés au discours narratif. De plus, l'étude des personnages a révélé leur rime.

Jean Yves Tadié souligne bien la différence structurelle entre les deux formes génériques que sont le roman réaliste et le récit poétique:

*« Ce qu'il faut bien voir ici, c'est que la structure essentiellement discontinue du récit, ce modèle à variations et à trous, s'oppose absolument au discours continu du roman réaliste, ou à la progression claire et ordonnée du roman d'analyse. »*¹⁸⁸

Il est dès lors indispensable de s'interroger sur les autres aspects formels de ce modèle en nous penchant sur les caractéristiques du récit poétique. Mise à part la structure circulaire, il s'agira de rechercher maintenant les éléments de « *variation* », de « *discontinuité* », la présence de « *trous* » destinés à confirmer que nous nous trouvons bien en présence de récits poétiques ou de récits inspirés par l'écriture poétique.

Auparavant, il nous faut définir le genre nommé récit poétique. Le récit poétique selon l'auteur est une forme de transition entre le roman et le poème.

*« Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et celles du poème: le récit poétique est une forme de transition entre le roman et le poème. »*¹⁸⁹

L'auteur compare aussi le mouvement, qui en littérature a fait passer de l'agencement ordonné et clair du roman réaliste à la discontinuité et la fragmentation du récit poétique, à ce qui s'est passé en peinture à partir de Picasso, quand « *les formes éclatées ont brisé la belle ordonnance du tableau...* »¹⁹⁰

2. Principe musical, la répétition

L'analyse des textes révèle que la structure des romans s'appuie sur d'autres constantes dont la répétition. Les trois textes du corpus voient en effet s'ajouter à la composition circulaire des formes d'écriture dont nous allons essayer de retrouver les principes organisationnels

Rappelons que Jean Yves Tadié place au premier plan de la structure du récit poétique l'effet d'écho par la répétition comme élément déterminant :

188 Tadié Jean Yves, Le récit poétique, op. cit. p. 133

189 J. Y. Tadié, op. Cit. p. 7

190 Tadié Jean Yves, op.cit. p. 133

« La structure de l'œuvre littéraire est déterminée par les mêmes principes fondamentaux que celle de l'œuvre musicale : la tendance à la répétition d'une part, la tension suivie de détente de l'autre. »¹⁹¹

Pour retrouver cette structure, l'auteur préconise de s'atteler à une lecture linéaire et superposante, ce que nous allons tenter de faire, pour découvrir dans les trois romans du corpus l'effet d'écho par la répétition.

2.1. Fragmentation, répétition, entrelacement

Le premier texte du corpus, *L'obéissance*, semble construit selon un principe de fragmentation ou rupture du récit qui multiplie les personnages-narrateurs et développe des récits miniaturisés destinés à la répétition formant écho.

Dès l'ouverture du premier chapitre, Julie raconte comment ayant aperçu une enfant jouant dans un bac à sable et portant des traces de coups, elle téléphone aux services de la protection de l'enfance pour signaler la présence de cette enfant. Il ne sera plus jamais question de cet épisode qui semble être détaché du reste de l'histoire, à priori. De fait il s'agit d'une mise en abyme anticipatrice, donc d'une forme de répétition.

Précisons que les deux récits parallèles, celui de la vie de Florence, la mère coupable d'infanticide, et celui de Marie, sont, eux, les deux récits essentiels qui finiront par se croiser seulement au milieu du roman puisque le lecteur à ce niveau de la lecture apprend que Marie est l'avocate qui a défendu Florence lors de son procès. Il y a eu donc un « trou » concernant cette information importante, ce qui marque la discontinuité, mais qui marque aussi la répétition : l'histoire de Marie répétant celle d'Alice et vice versa.

Ces deux récits majeurs menés parallèlement et alternativement avec cette paralipse initiale sur la relation qui unit les deux personnages, Florence et Marie, sont doublés par les récits miniaturisés (dont celui de la fillette jouant dans le bac à sable) qui leur font écho.

- Tension et détente

Le passage d'un récit à l'autre se fait par le biais de la rupture de récit qui introduit la tension sur la compréhension de l'intrigue. Dans le premier chapitre, le passage brusque, à la suite de l'épisode de la fillette du bac à sable, à l'enterrement de Marie constitue la

191 Fonagy, A propos de la transparence verlainienne : forme du contenu et contenu de la forme, Langages N°31 sept. 75, p.98 in Tadié J.Y. op. cit. p. 116

première rupture. « *J'en étais là de mes pensées lorsqu'une main se posa sur mon épaule, glissa sur mon bras, entoura doucement mon poignet gauche.*

-Viens, ils vont fermer le cercueil, on doit sortir, me souffla Jean, Jean Cholet. » (LO. p. 29)

De quel cercueil s'agit-il, s'interroge le lecteur.

Dans les chapitres qui suivent cette première partie, Julie en tant que voix narrative disparaît car il va être question désormais de l'histoire d'Alice et de Florence et non plus de Marie. Ce qui crée la seconde rupture. A nouveau narrateur, nouveau récit, pense-t-on.

Il y a un changement de voix narrative et changement d'histoire narrée. Le narrateur se fait alors anonyme, il raconte une nouvelle histoire, apparemment sans lien avec ce qui a précédé. C'est l'histoire de Florence et de sa fille Alice. Il adopte un point de vue tantôt proche de celui de Florence, tantôt proche de celui d'Alice. Cette histoire s'étend sur une partie intitulée *Un fait divers*, formée de trois chapitres de longueur plus importante. Elle retrace la vie de Florence qui s'ouvre sur la scène de mariage de cette dernière avec Hubert ; « *Hubert dut forcer l'anneau à aller rejoindre la bague de fiançailles hérissée d'un zircon étincelant.* » (LO p. 37)

Elle comporte également des analepses portant sur l'enfance et l'adolescence de Florence et inclut sa vie de famille en tant qu'épouse et mère. Enfin le récit débouche sur la scène de la noyade de la fillette, Alice.

Une troisième fragmentation intervient lorsque ce même narrateur anonyme hétérodiégétique et omniscient raconte dans une partie intitulée *Les aveux* constituée de sept chapitres, l'histoire de Marie, en rapportant une discussion entre Marie et de Jean Cholet sur les difficultés de Marie:

« *Il existe des femmes, j'en ai connues, j'en connais, je pense à plusieurs d'entre elles en ce moment, qui ne rencontrent sur leur route aucune des difficultés insurmontables qui se dressent entre toi et la vie et qui semblent te barrer la route.* » (LO p. 11).

Marie est l'amie décédée de Julie, personnage introduit dès le premier chapitre du roman par la séquence narrative consacrée à la scène de son enterrement, mais dont le lecteur a oublié quasiment la brève mention dans le récit, tout absorbé qu'il était par le long récit des relations de Florence avec sa famille et sa fille Alice, morte mystérieusement noyée.

Enfin, la quatrième interruption est le fait de Marie qui, à son tour, prend la parole pour raconter à Julie son mal être en même temps que les aveux de Florence. « *L'idée que le temps n'avance plus me terrifie. Je cherche en vain à puiser du secours à même ma peau.* » (LO. p.171)

Ce n'est qu'alors que le lien entre les deux récits de vie, celui de Marie, une femme angoissée, mal dans sa peau, et celui de Florence, cette femme névrosée dont la fille est morte noyée, prend forme en même temps que l'intrication dans la diégèse des événements regroupant ces deux personnages, Florence et Marie.

Ces ruptures de récit, accompagnées du changement de narrateurs, entretiennent la tension, tandis que la révélation du lien entre les deux récits majeurs (celui de Florence et celui de Marie) assure la détente. Rupture de récit et révélations tardives assurent les deux opérations signalées par J.Y. Tadié, tension et détente. Nous retrouvons donc tous les éléments cités pour le récit poétique trous, répétition, tension et détente dans *L'obéissance*.

En vérité, un rapport étroit relie les trois personnages. Si Marie s'avère être l'avocate de Florence qui a été accusée d'avoir tué sa fille Alice ; en outre, Marie comme Florence et comme Alice a souffert d'une enfance difficile. Répétitions, échos s'imbriquent dans des récits enchâssés. Le récit de vie de Marie englobant donc celui consacré à Florence et sa fille.

De plus, le narrateur du récit sur Florence avait caché/ tu l'implication de celle-ci dans la mort de sa fille Alice ; la noyade est d'abord présentée de façon neutre, presque comme un événement anodin par le narrateur anonyme, et ce n'est que beaucoup plus loin dans le roman, grâce au récit consacré à Marie et par la voix de cette dernière que la révélation de l'infanticide est faite. Marie raconte à Julie :

«Il est quatre heures, on est en novembre. Elle conduit Alice à la rivière. Ne regarde pas Alice. Regarde Florence, seulement Florence. Elle dit à Alice d'entrer dans l'eau. Alice entre dans l'eau. Florence lui ordonne d'avancer dans l'eau. Alice avance et dit que l'eau est très froide. Florence se demande alors jusqu'où va aller l'obéissance d'Alice. Florence est tourmentée par l'obéissance d'Alice, et fascinée. D'un côté, elle déteste la perfection d'Alice et elle croit qu'Alice se moque d'elle en obéissant. De l'autre, elle se demande jusqu'où sa fille peut aller sans se révolter.» (LO. p. 217)

La narration ménage donc des silences, *des trous*, le narrateur anonyme a retenu cette information capitale, celle de l'implication de Florence dans la mort d'Alice de façon à créer la surprise en dévoilant tardivement les deux faits formant le lien entre les deux récits :

-l'implication de Florence dans la mort de sa fille et le rôle d'avocate de Marie dans l'histoire de Florence. Le lecteur ne découvre qu'à la fin du récit qui lui semblait décousu, que la structure est le fruit d'une narration circulaire et enchâssante.

2.1.1. Récits miniaturisés mis en abyme

Après la configuration de la structure circulaire donc, se dessine une autre forme de composition, celle de l'effet-écho qui ne s'arrête pas à ces deux récits principaux (le récit de vie de Marie enchâssant celui de Florence), mais qui va s'étendre à d'autres personnages et d'autres récits de moindre envergure racontés par certains personnages qui deviennent à leur tour énonciateurs, marquant ainsi une polyphonie de voix narratives. Cette polyphonie assure la tendance à la répétition signalée par J.Y. Tadié dans le sens où plusieurs voix énoncent sur un même sujet, celui de la relation violente parents-enfants.

Relevons l'inconnu du train qui raconte la mort de son enfant par suite des négligences des parents :

«Nous avons tué notre enfant, dit-il d'une voix monocorde, quand il avait cinq ans. Nous étions jeunes, beaux et innocents. Nous étions irresponsables. (...) alors nous avons fait un enfant à attacher dans un siège d'enfant sur la banquette arrière de notre bolide lancé sur les routes. » (LO. p.144)

Aglaé, autre personnage rencontrée dans le train, explique comment elle a été en quelque sorte infantilisée par ses parents, ce qui expliquerait la forme de sadisme qu'elle exerce sur son compagnon, Piero :

« Je m'appelle Aglaé. C'est un prénom contre nature, de toute évidence. Il fallait qu'elle me déteste déjà beaucoup pour me coller ce prénom. » «Quand on a passé trente ans à répondre au prénom d'Aglaé, à aller et venir, à tout apprendre en répondant à ce son qui évoque le cloaque et le chaos visqueux.. » (LO p. 136)

Muriel, l'amante de Jean dans un autre épisode de l'histoire consacrée Marie, raconte à son tour comment elle a été contrainte à abandonner son enfant: *«un enfant que je voulais garder avec moi. J'avais seize ans. Ma mère m'a forcée à cacher la grossesse et à donner l'enfant. J'ai obéi.»* (LO p.166). Muriel explique sa vie amoureuse débridée par ce traumatisme de l'adolescence.

Jean, l'époux de Marie, apprend par la voix de sa mère comment sa propre grand-mère, Adriana, a été sacrifiée lors de son quatorzième accouchement par son mari, son fils, prêtre de son état, et le médecin. Le fils ayant autorisé la décision de sauver l'enfant plutôt que la mère. Cette version prend à rebours la relation parents-enfants, du moment que c'est le fils qui condamne sa mère, comme elle implique la responsabilité de l'église. Tous ces récits miniaturisés sont des mises en abyme rétrospectives de l'histoire d'Alice, elles en constituent la répétition. Bien que cette série de petits récits semblent n'avoir pas de lien évident avec l'intrigue principale, et se présentent comme des digressions, elle constitue des mises en abyme destinées à reproduire un même motif, celui de la responsabilité familiale vis à vis des enfants surtout des fillettes. L'histoire de la fille découverte par Julie jouant dans un bac à sable et portant des traces de sévices est, rappelons-le une mise en abyme anticipatrice, puisqu'elle intervient avant même le récit consacré à Alice. Ce sont ces mises en abyme qui assurent la répétition, l'effet-écho et nous autorisent à penser au genre récit poétique.

L'auteure souligne bien cette répétition: *«c'était son histoire, cette histoire!»* finit par se dire Marie en pensant à Alice (LO. p. 245). L'impression de dispersion créée par les récits miniaturisés (auxquels le lecteur n'accorde que peu d'importance dans sa hâte de suivre l'histoire de Florence d'abord, celle de Marie ensuite) a pour conséquence la déclinaison d'un même motif et crée la polyphonie énonciative puisque chaque personnages raconte à son tour une histoire proche de la principale et crée un effet d'écho.

Ces récits miniaturisés et eux-mêmes enchâssés font écho dans un effet de miroir à la fiction principale. L'écho est donc repris à l'infini tel des poupées russes pour aboutir du point de vue de la lecture interprétative, en superposant les modèles les uns aux autres, à cette plus petite unité de thème, en somme le motif des formalistes. Ce motif se situe au cœur du mystérieux silence qui entoure les personnages principaux : Alice, Marie, Florence. Il permet de dépasser les silences portés par le roman, d'aller au-delà des fragments et de délivrer cette lisibilité retenue prisonnière par les ruptures et fragmentations ; le motif apparaît alors comme modulé par plusieurs voix, ce qui relève de la polyphonie.

La structure du roman est donc conçue sous la forme de mises en abyme, chaque histoire reproduit, résume et reflète l'histoire principale. En outre, tout en la reflétant, elle reproduit la structure du cercle comme à l'infini: le récit de vie de Marie contient celui de Florence, qui contient celui d'Alice, puis viennent se nicher celui de la fille du bac à sable et celui de l'enfant de l'homme du train, ensuite celui de la grand-mère de Jean, et encore celui d'Aglaé, enfin celui de Muriel, la conquête de Jean. Tous ces récits, éléments épars exercent cependant une pression sur la constitution du sens. Car c'est dans le mouvement de répétition en boucle, que se construit le sens à travers les brisures du texte. Il existe donc un récit majeur et d'autres qui le reprennent, le font varier et créent, par-delà les silences des personnages, le sens qui semblait inaccessible.

*« Choisir le cercle c'est choisir l'ordre du récit ou du poème... dont la dernière phrase est semblable à la première »*¹⁹²

Le roman est également encadré par des phrases-refrains référant, en outre, au procès d'Imelda Marcos :

« ... cet instant survenant simultanément à l'ouverture à New York du procès de la veuve Marcos, Imelda Marcos... » (LO. p. 10)

« Le procès d'Imelda Marcos a pris fin. Imelda Marcos ne doit rien à ses enfants philippins. Le tribunal lui a donné son congé. » (LO p. 241.)

L'évocation du procès Marcos symbolise l'impunité des parents pour les sévices qu'ils font subir aux enfants. Elles sont là pour porter la position de la narratrice-personnage, Julie, dont le rôle d'écrivaine la situe comme porte parole de Jacob.

2.1.2. Écriture du silence

Ces micro-récits sont autant d'éléments sur lesquels se fonde l'éclatement de la structure. Ils exercent une fragmentation sur le texte, or l'on sait que la fragmentation de l'écriture est une écriture du silence. Le silence est manifesté, rendu perceptible, par ces ruptures conçues avant comme après le fragment de récit. Le blanc que constitue la rupture devient alors aussi important que le texte objet du fragment. Il fait sens. Il dit que quelque

192 Tadié Jean Yves, op.cit. p.12

chose échappe à la narration, d'où l'effet ressenti de dispersion, de digression et de manque. Dispersion de voix narratives, dispersion des récits et dispersion de la lisibilité qui a du mal à se constituer à travers les ruptures qui deviennent synonymes de non-dits et des silences qui entourent Florence et sa solitude, les circonstances de la mort d'Alice, les marques du passé de Marie qui resurgissent brusquement suite au procès de Florence remporté par Marie mais causant sa mort.

Assurément, Florence s'isole, fait le vide autour d'elle, repousse sa famille, ne dit pas ce qui la tourmente, ne confie à personne les difficultés de son enfance, son passé de femme de ménage et de danseuse dans un bar qui l'accable, le malaise éprouvé dans sa vie conjugale. Hubert lui reproche : « *Laisse Alice mener sa vie sacrement ! Tu es toujours après elle. Tu n'as pas d'amies, personne ne viens te voir, vous êtes toujours enfermées ensemble ! Tu ne sais pas t'amuser. Prends l'air !...* » (LO. p. 72) Florence est une femme seule.

Marie, quant à elle, ne confie qu'à Julie les souvenirs de son enfance malheureuse, dans un moment de faiblesse et sous le sceau du secret, ce que Julie nomme « le pacte du silence ». Marie ne voudra plus jamais en reparler. Lorsque Marie évoque le cas d'Alice en disant « *laisser faire ses parents, ses parents bien-aimés, et les regarder s'acharner sur leurs enfants, leurs enfants bien-aimés.* » Julie commente « *Nous y sommes enfin* » Marie menace alors : « *Je te préviens, Julie, je te préviens de te taire et de ne pas toucher à ce qui ne te concerne pas.* » (LO. p. 214). Après une allusion à sa propre enfance, elle signifie ainsi à son amie qu'il est hors de question de parler de ses propres stigmates de l'enfance .

Il semblerait que la langue soit inapte à traduire le ressenti de cette douleur inénarrable. La langue est défaillante, quand il s'agit de mettre des mots sur les souffrances éprouvées suite aux sévices subis l'entourage immédiat des enfants. Alice remplace alors les mots par le regard :

« *Quand vint le moment de border Alice, ce soir-là, Florence crut apercevoir des larmes perler au bord des longs et doux cils de sa fille qui la regardait intensément.* » (LO . p.76)

La lecture interprétative doit se focaliser donc tant sur les récits majeurs brisés, que sur les récits miniaturisés, le tout formant une chaîne dont chaque maillon représente une histoire de famille soigneusement cachée. Le silence des narrateurs représente celui des personnages, les non-dits de Florence, de Marie et d'Alice sont le signe d'une perte, perte de mots, perte de sens, absence de questions et de réponses.

Le choix d'une telle forme d'écriture fragmentée et elliptique serait « *imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion.* » selon Françoise

Susini- Anastopoulos qui affirme que le mot fragment «renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte.»¹⁹³

Le fragment désigne la rupture, la coupure qui fait de ce fragment un élément de signalisation. Ainsi la structure même du texte nous renvoie à la mise en exergue d'un discours social qui ne dit pas son nom. Un discours social oblique, qui suggère en voilant. L'écriture fragmentaire touche alors, effectivement, à une nouvelle forme de réalisme.

En effet dans ce roman, la dénonciation est effective, mais elle se fait discrète : les souffrances vécues par Florence dès son jeune âge sont livrées au lecteur avec beaucoup d'économie par de petites remarques que le lecteur ne relève pas dans une première lecture de surface:

«*Le cauchemar de l'enfance finissait.*» est –il dit notamment à l'occasion de son mariage. (LO. p. 42)

Un autre indice portant sur la maltraitance de Florence est délivré par les pensées de celle-ci à l'égard de sa mère :

« *Il était plus facile de gifler sa fille pour n'importe quelle raison que de s'en prendre à son mari ou à ses fils.* » (LO. p. 48.)

De la même manière, Marie a du mal à confier les événements douloureux de son enfance à son amie Julie. La rupture et le silence de la narration offrent un récit en fragments entouré de blancs significatifs du malaise, du mal être et de la violence manifestés dans le texte.

Marie regrette même le court moment de confession auprès de son amie Julie. Elle se rétracte :

« *-Je ne sais pas pourquoi je t'ai dit ça, a dit Marie.*

- *Qu'elle te noyait ?*

- *Tu vas jurer que tu vas l'oublier, a dit Marie, jure-le-moi immédiatement.* » (L O) p. 247

Cependant, les situations sensiblement identiques insistent sur la violence des parents, et la difficulté de la relation enfants- parents :

« *Alice est morte parce qu'elle grandissait ! Alice est morte parce que grandir, c'est désobéir, c'est rire du monde ! Il aurait fallu qu'Alice cesse de grandir.* » (L O. p.213)

193 Susini-Anastopoulos Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris PUF, 1997, PP.1-2.

L'absurdité apparente de ces arguments énoncés par Marie montre l'absence. Ceux qui sont censés protéger les enfants sont ceux-là mêmes qui les agressent. Quelles raisons invoquer, sinon des raisons absurdes telles qu'il faudrait que les enfants cessent de grandir.

Le roman se referme alors sur lui-même, sur la violence et la mort se détachant du silence du secret de Marie sur les traumatismes de son enfance, du silence de Florence sur son mal être passé et présent, du silence d'Alice sur son amour filial étouffé, meurtri. Pourtant, des mots chuchotés par Alice dans ses jeux d'enfant laissent comprendre la gravité de ce silence. Ce silence qui tue et que Julie veut briser en révélant le secret de Marie. Les non dits, les mots absents, les silences rendus perceptibles seulement par la répétition, ceux, finalement sans lesquels le récit resterait inachevé, sont dévoilés par Julie dans ses accusations.

Enfin le roman se referme sur cette mort qui emporte Marie comme elle a emporté Alice, et l'autre mort, celle de l'enfermement de Florence dans son mutisme, sa souffrance et sa folie. Mais surtout, il se referme aussi sur les failles de toute une société anesthésiée par la vie moderne, dont la faculté de discernement est affaiblie par un mode de vie accéléré et automatisé par les progrès techniques. Là se situe également la portée d'un discours social qui ne se dévoile qu'une fois le livre refermé.

2.2.. Structure arachnéenne

Ainsi que nous l'avons signalé, la structure prend également une autre forme dans *Rouge, mère et fils*, celle d'une toile d'araignée dont les fils (terme que l'on peut lire dans le titre, par homographie de « fils ») sont nettement dessinés par les hommes qui gravitent autour de Delphine et semblent emprisonner Luc dans un enchevêtrement de relations complexes avec Delphine, sa mère. Ces relations sont fondées sur des interrogations qui pèsent sur les relations de sa mère aux hommes qui l'entourent. Ces interrogations empêchent Luc d'entamer sérieusement la rédaction de sa thèse et le précipitent dans une addiction au jeu du Solitaire.

« *Il ne peut plus quitter le Solitaire qu'il a crée sur son écran...La passion, quand sa mère a laissé entrer, clique, nouvelle donne, un étranger. Ni valet, ni roi : un mister Lorne, « appelle-moi Lorne ».* (RMF p. 32)

« *Louka chéri ne va jamais faire avancer sa thèse. Qui veut de cette thèse ? Le Solitaire lui glisse à travers le paravent : « Personne. »* ». (RMF p. 33)

« *Luc est tiré du néant où il baigne, tiré de l'imprécision, de l'indétermination, du flou, tiré du poids qui le leste.* » (RMFp.97)

2.2.1. « L », fil de la toile

Pour figurer cette toile dont les fils emprisonnent Delphine comme Luc, Suzanne Jacob opte donc pour un fil conducteur spécifique, il s'agit de la lettre « l ». Effectivement tous ces hommes sont présentés alternativement. (D'où encore là une forme de rupture marquée par la juxtaposition de chapitres centrés sur chaque personnage gravitant autour de

Delphine). Et hormis Simon (qui disparaît rapidement de l'histoire narrée), tous les hommes de la vie de Delphine portent un prénom ou un nom qui répète la lettre « l » à l'initiale. Ce sont Luc, Lenny, Lorne, Félix Laurier, Jacques Langevin. Le « l », étant la lettre qui représente par excellence le fil de par sa forme graphique et son tracé, figure bien le fil de la toile d'araignée dans laquelle semblent être emprisonnés Luc et Delphine.

Ce fil est aussi un fil d'Ariane que Luc suivra dans le cheminement de sa quête, interrogeant Simon, Lenny, Lorne, Félix Laurier et également Catherine, cherchant confusément ce qui lui échappe, sentant vaguement que son apathie a un rapport avec sa mère, Delphine, ou avec son père, Félix. Cette mère est prise elle aussi dans un enchevêtrement de relations complexes. De fait, l'initiale « l » figure une suite ou une série (d'hommes de Delphine) et en même temps elle renvoie, par homophonie au pronom féminin « elle », à Delphine. Cette suite d'hommes entrave la relation mère-fils.

Lenny, présenté à Luc comme son frère adoptif, mais en vérité, amant de Delphine, est parti en Afrique. Malade du sida, il est ramené par Delphine pour mourir et être enterré auprès de sa famille en Floride; et ce, à la demande de Lorne, autre amant de Delphine. Lenny avant de mourir revoit Luc pour la dernière fois.. Mais il ne lui révèle rien sur ses véritables liens avec Delphine. Ce sera Simon qui, plus tard, fera découvrir à Luc la véritable relation de Lenny et Delphine soigneusement cachée par ceux-ci, expliquant aussi à Luc que Lenny était parti en Afrique car il n'avait pas supporté la rivalité de Simon :

« Lorsque je suis entré en scène, Lenny a craqué. Il est reparti chez lui et, de chez lui, il est allé s'exiler en Afrique. » (RMF p. 218)

Mais Delphine repousse Simon. Le chapitre trois introduit un troisième homme de la vie de Delphine, Félix Laurier, ex-époux de Delphine et père de Luc. Delphine lui accorde une place particulière dans son cœur, on ne saura pourtant jamais pourquoi ils se sont séparés. Lors de la fête d'anniversaire de Félix, sont exposées les relations complexes entre Félix, le père, son fils Luc, et Delphine. Félix souffre de la distance qui le sépare de son fils et du mal-être qui ronge ce dernier. Quant à Luc, il interroge son père sur les raisons qui l'ont poussé à le garder auprès de lui à la suite de son divorce avec Delphine. N'obtenant pas de réponse satisfaisante, il se replie sur lui-même. Félix, lui, croit à une complicité de Luc et Delphine qui l'écarterait de son fils et s'inquiète pour lui :

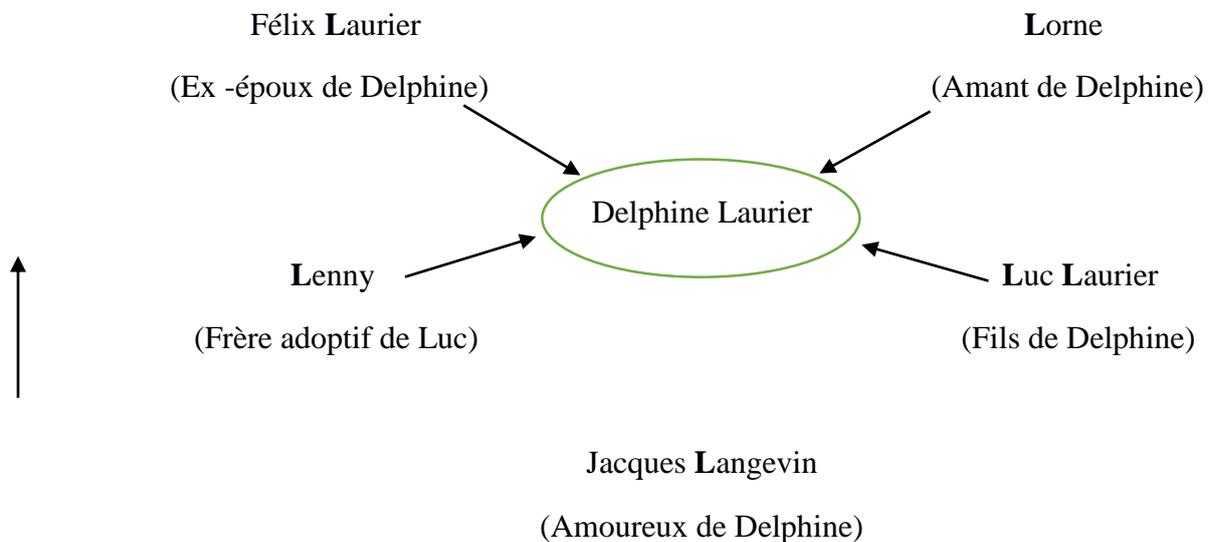
« Trop tard. Luc n'était plus là, il s'était renfoncé dans son mutisme, dans sa défense de larve, oui, de larve. Tout lui était indifférent, perdre gagner, égal ; mourir vivre, être tué, égal. Plus Félix y pensait, plus Luc semblait devenir un poids amorphe et sourd. » (RMF p. 128).

Au chapitre cinq, apparaît Lorne, riche homme d'affaires, anglophone. Luc a une grande affection pour Lorne, mais entre lui et Lorne « *flotte un pavillon qui s'appelle Delphine. Enfin, on verra. C'est précisément pour en savoir un peu plus le long sur le sens de ce pavillon que Luc a demandé à voir Lorne...* » (RMF p. 97)

Delphine a donné des cours de français à Lorne. Elle lui reproche son aisance matérielle et le repousse apparemment pour ces raisons. Lorne lui offre une escapade afin qu'elle fasse son deuil de Lenny. Cette escapade se prolonge sur trois chapitres jusqu'à la rencontre, fortuite mais décisive, qui regroupe Delphine, Lorne, le Trickster et Luc.

La présence de Lorne est manifestée dans de nombreux chapitres contrairement aux autres hommes de Delphine ce qui marque son importance hiérarchique (selon la grille établie par Ph. Hamon), de même que la place privilégiée qu'il occupe dans le cœur de Delphine.

Jacques Langevin, un invité de la fête d'anniversaire de Félix, est amoureux de Delphine, sans doute, sans le lui avoir déclaré. Il clôture la série des hommes de Delphine. Il faut encore préciser que Delphine malgré son divorce a tenu à garder le patronyme de Laurier. Ceci marque l'importance de l'initiale « L » et souligne aussi l'attachement de Delphine au père de Luc. Ainsi Luc et Delphine sont comme emprisonnés dans une toile d'araignée que tissent les hommes gravitant autour de Delphine dont seul Simon (l'amoureux éconduit) échappe à la loi du « L ». Cette fameuse lettre constitue donc le principe de répétition auquel doit répondre le récit poétique ainsi que l'énonce Jean-Yves Tadié.



Suzanne Jacob met bien l'accent sur cette lettre initiale que l'on rencontre partout et surtout dans ce patronyme souvent répété. Ce patronyme « Laurier » devient même toponyme quand il est question de la rue Laurier (en page 248), et du château Laurier (en page 238). Ces lieux ne jouent pas un rôle particulier dans l'intrigue. Et ces toponymes sont là uniquement pour souligner la répétition, mettre en évidence suite « L ».

La disposition du schéma précédent fait également penser à une organisation stellaire regroupant des étoiles autour de l'étoile nommée Delphine. Cette organisation est

suggérée par l'auteure elle-même, lorsqu' elle évoque les Perséides, cette pluie d'étoiles sur laquelle nous reviendrons plus tard.

2.2.2. Couleur et toile

La couleur rouge remplit une fonction particulière dans ce roman. Deuxième facteur de répétition, elle organise le développement du texte. En effet, la toile est inscrite implicitement et doublement dans le texte ; après la toile d'araignée formée autour de Delphine par les hommes de la série « l » vient la toile de peintre évoquée par la vocation artistique de Delphine, qui à ses heures perdues s'adonne à la peinture. C'est ainsi qu'elle peint une série de tableaux qu'elle nomme la suite H, car chaque tableau comporte dans son titre la lettre H. Cette lettre est contenue dans le prénom du grand-père de Delphine qui s'appelle Mathieu tout comme la lettre « L » figure dans le patronyme et le prénom de son fils. La similitude est une indication de lecture évidente. La suite « H » renvoyant à la suite « L », et les toiles peintes par Delphine à la toile qui l'emprisonne avec son fils. D'autre part, la vocation de Delphine donne lieu à des développements sur les couleurs et les nuances: nous relevons à titre d'exemple le bleu de Prusse, l'ocre, et le vert fenouil et bien d'autres couleurs très présentes dans le roman, mais, surtout le rouge constitue une constante et un facteur de répétition dans le roman.

C'est ainsi que Delphine tombe en extase devant une toile qu'elle tente d'acquérir. Mais ne le pouvant pas, elle entre dans un état d'extrême tristesse jusqu'à ce que Lorne la lui procure. Cette toile nommée *Les souliers rouges* réveille en Delphine les douleurs du passé. La toile et le rouge (le rouge reprenant le titre du roman) sont ainsi mis en exergue par cette scène. Ce rouge des souliers est également la couleur des chaussures que portait Catherine le jour où elle a révélé à demi-mot à Luc l'événement qui a marqué Delphine. Cette couleur des chaussures avait attiré l'attention de Luc lui donnant l'impression diffuse que ce rouge lui rappelait vaguement quelque chose. Ce qui a failli lui être rappelé, était, sans doute, la couleur du canot qui transportait Delphine, Catherine et Luc le jour de l'accident : rouge

Ainsi la peinture (la suite H, le tableau *Les chaussures rouges*, la mention insistante de la couleur rouge), tous ces éléments participent à l'écriture du roman, donnant une idée sur son mode de « fabrication », d'écriture par la répétition dans le développement de son contenu. Ils ont une fonction d'unification du sens, mais ils ne révèlent leur valeur et fonction qu'une fois le livre relu méthodiquement. L'auteure oblige ainsi le lecteur à retourner sur ses pas, pour suivre les indices semés par elle pour une lecture interprétative. Chez Jacob, si l'écriture s'inspire de la poésie et de la musique, la peinture n'est donc pas en reste, dans ce roman.

2.2.3. Narration autoréflexive

De plus, parmi les modes d'organisation, le système arachnéen est encore désigné dans la fiction par un discours autoréflexif (c'est-à-dire qui renvoie à la structure même du récit) dont Catherine se fait l'énonciatrice lorsque s'adressant à Luc, elle lui dit :

« Tu te demandes en tout cas ce que je fais dans le décor. Tu essaies, j'ignore dans quel but, de débrouiller tous les fils que tu trouves. » (RMF. p.222)

Il y est encore fait allusion par l'attention que Delphine accorde à la main du Trickster au moment où il l'aide à descendre de cheval :

« Le guide aida Delphine à descendre de Véga. Delphine le remercia et lui donna un pourboire. La paume de la main du guide était sillonnée d'un réseau en toile d'araignée dont les fils étaient nets et bien tirés. » (RMF p.259)

Toutes ces phrases constituent des indices de lecture métatextuels pour mettre le lecteur sur la piste de la structure arachnéenne.

En résumé, à travers cette structure fragmentée, il faut considérer la répétition de la lettre « L » et de la couleur « rouge » comme éléments d'unité du récit.

En outre, la quête de Luc avance difficilement, mais progressivement à travers les signes, les ellipses et les leurres que le récit de fiction ménage. Cette quête est clairement signifiée par le narrateur hétérodiégétique qui s'adresse à Delphine, commentant :

« Delphine, regarde, c'est Luc qui se jette vivant dans la mer à ta poursuite. » (RMF p. 201).

Cette quête est mise en exergue de façon symbolique, dans une scène où Luc, habitué à faire la manche dans les portes d'entrée de métros, improvise une quête lors de l'enterrement de la mère d'Armelle, étonnant certains, provoquant la colère de son père et les remerciements du fils de la défunte. L'auteure joue sur les significations diverses du mot « quête » et en exploite un sens différent dans cet épisode secondaire qui ne trouve sa raison d'être justement dans ce jeu sur le sens.

Enfin, la quête existentielle de Luc est encore désignée de façon autoréflexive par l'intitulé de l'ouvrage sur lequel se fonde la future thèse de ce dernier. Il s'agit de *La société n'est pas une famille* de Pierre Mendel (RMF p.47), Luc étant réellement en quête de ses liens familiaux, le titre se trouve être une métaphore représentant la cause du mal être de Luc.

Le mal de Luc prend une tournure existentielle, mais appuyée par des accents loufoques lorsqu'il s'interroge :

«...Où est l'homme, objectivement et statistiquement parlant et du point de vue de son emploi du temps, est-ce quand l'homme baise qu'il est l'homme ou quand il regarde le base ball, quand l'homme se coupe en se rasant, ou quand il essaie un nouveau pantalon dans une salle d'essayage, où est l'homme ?, quand il pitonne, quand il zappe, quand il bouffe, quand il coche les cases de son billet de loterie, en train de regarder les tulipes pousser, en train d'ouvrir les mâchoires chez le dentiste, où est-il ?... » (RMF p. 178)

La quête de Delphine, quant-à-elle, est diffuse. Tant que le lecteur n'a pas atteint la fin du roman, il lui est plus difficile de cerner le mal être qui lui fait repousser tous les hommes qui l'entourent, dressant autour d'elle une muraille infranchissable même pour Luc. Le personnage est décrit comme hypersensible, ayant tous les sens en alerte, en attente d'un événement énigmatique, prête à éprouver des émotions autour de petits faits insignifiants :

« Il y a un lieu en elle où ça gémit et appelle : « maman ». Elle mange encore des algues, et elle appelle : « Lorne » Elle sourit parce qu'en elle ça appelle aussi Luc, et ça appelle Félix, Simon, maman. » (RMF p. 239).

Ce mal être comme dans *L'obéissance* s'entoure de silence. Ce silence remonte à plusieurs générations ainsi que le signifie Luc : *« Luc répondit calmement au Trickster : « Ma mère nous a déjà dit que la langue avait été enterrée vive dans la bouche des morts. C'est la raison pour laquelle elle ne connaît pas le nom de sa propre tribu. » (RMF p. 281)*

Nous relevons encore cette phrase significative: *«Encore du silence en masse. Des contractions de masse de silence.»(ibidem)*

Le mal être de Luc et celui de Delphine sont pourtant liés et se font écho, ce qui encore une fois répond à la structure répétitive du récit poétique. Suite « L », rouge, mal être sont les éléments de la répétition.

2.2.4. Tension et détente, mystère et révélation

La tension est fondée sur le malaise de Luc et celui de Delphine. Luc cherche à comprendre les raisons de son mal être, mais le lecteur, lui-même parfois, devance Luc, découvre plus vite les faits que le personnage en quête. Ainsi, au retour de la fête d'anniversaire de Félix, Catherine raconte à une amie, Nancy, qu'un soir elle-même, Delphine, Luc son enfant, roulant sur la route, ont été agressés par des Hell's et que Delphine a été contrainte d'écraser l'un d'entre eux. Luc était endormi, le choc l'ayant réveillé, Delphine lui avait fait croire qu'il s'agissait d'un chevreuil:

« ...à ce moment précis, elle a foncé, elle a percuté la moto comme si c'était un chevreuil qu'elle prenait de côté, et elle a écrasé. » (RMF p.153)

Il s'agit de la première révélation sur l'accident avec les Hell's dont le lecteur prend connaissance avant même Luc. Cela permet au lecteur de comprendre, en partie, le récit entamé par Delphine puis interrompu dans le chapitre d'ouverture. En partie seulement, car à ce niveau du récit, le lecteur relie les deux scènes (celle du canot et celle des Hell's) à ce seul événement du meurtre, ignorant celui du viol.

Plus tard, Luc, dans sa quête sur les raisons des difficultés à travailler sa thèse, interroge Catherine sur son degré de familiarité avec Delphine, Félix et lui-même. Celle-ci face aux questionnements de Luc fait alors allusion à cet accident:

«Un jour Delphine a tué quelqu'un. Tu étais là et j'étais là. Un de nous trois, je l'imagine, aura un jour à répondre de ce meurtre.»(RMF p. 190)

Cette révélation intrigue Luc, qui s'interroge sur sa vérité, alors que le lecteur, lui, en est déjà informé. Aussi dès sa rencontre avec Delphine, qui intervient à la fin du roman, ce sera la première question qu'il lui posera :

«-Ma mère, murmura-t-il

-Je suis contente de te revoir, dit Delphine avec douceur, ce n'était rien, il n'y a rien.

-Dis-moi que nous n'avons pas commis de meurtre, dit Luc. » (RMF p. 277)

Si le suspense et la tension qu'il entraîne sont stoppés par la révélation du « meurtre », l'ordre du récit crée la surprise par les « aveux » faits par Delphine, qui parle d'un viol précédant le « meurtre ».

Les séquences alternées, tout en liant le mal être de Luc à celui de Delphine, font de la mère et du fils un double. De fait, la mère dans sa perpétuelle inquiétude a les sens toujours en alerte. Dès l'incipit, elle est présentée comme une femme dont la sensibilité est à fleur de peau. Sensible au fait que Luc ne se tourne plus vers elle dans ses moments difficiles, elle ne laisse pas indifférent cet être singulier, le Trickster, son guide, qui remarque « *les nœuds de Delphine* »:

« ...vous avez trop peur de choses qui ne sont pas présentes. Elles sont anciennes ou elles sont futures, mais elles ne sont pas présentes. Les chevaux les sentent, ils se mettent à trembler pour vous. Voyez Véga, vous voyez qu'elle tremble ? » (RMF p.260)

« Combien de nœuds, que de nœuds dans cette femme, et pourtant Véga avait tremblé et frémi en la sentant s'éloigner. » (RMF p. 268)

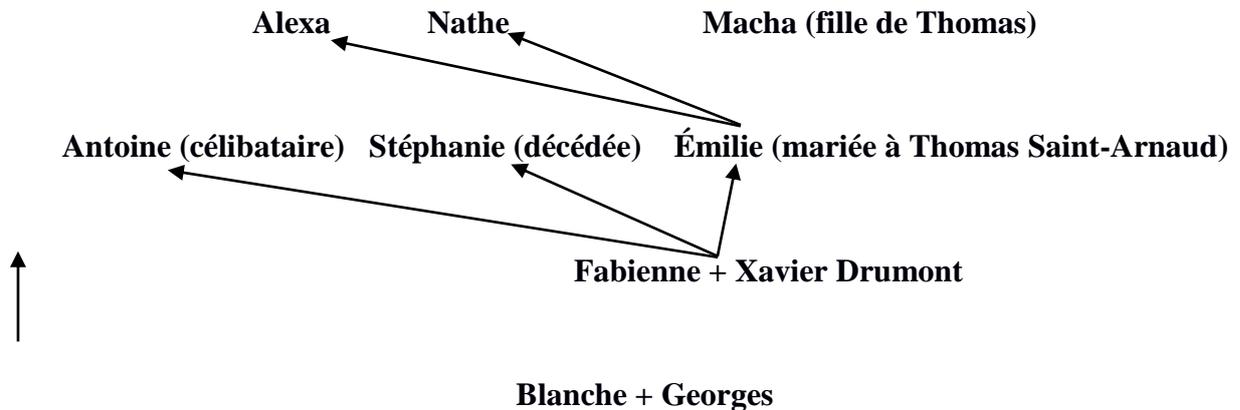
Les appréhensions de Delphine, ses angoisses sont-elles apaisées après l'explication finale avec Luc et Lorne en présence du Trickster? Le récit, dans ce roman est construit encore une fois sur la tension et la détente ce qui le caractérise comme récit poétique. La répétition, quant à elle prend forme, aussi, dans la réduplication du mal être vécu par Luc comme par Delphine.

2.3. La polyphonie dans tous ses états

Dans *Fugueuses* la narration répond ainsi que déjà relevé à une technique de récit qui s'enroule à l'instar de celle des deux romans précédents. Mais le deuxième indice de structuration est porté les fugues à répétition, à l'origine de la polyphonie. La polyphonie est alors créée par une narration plurielle, fondée sur la technique du récit de pensée.

Nous avons dressé un arbre généalogique liant les principaux personnages de la même famille.

Arbre généalogique de la famille de Blanche et Georges



Si dans ce roman les faits sont narrés sous le mode de la narration ultérieure, la successivité relative ménage comme dans les autres romans des surprises tant aux personnages qu'aux lecteurs. Parmi les autres personnages, il faut retenir principalement Ulysse, camarade de Nathe, fugueur, puis Catherine et François Piano, couple pédophiles, essentiellement.

2.3.1. D'une fugue à l'autre, la répétition

-Fugues d'Ulysse et d'Émilie

Comme dans *L'obéissance* et *Rouge, mère et fils*, la narration tout en s'enroulant est structurée par la répétition. La fugue d'Ulysse, est réalisée avec l'aide de Nathe qui lui facilite sa fuite de l'hôpital en lui donnant l'adresse de son oncle, Antoine, qu'elle n'a jamais vu, et chez lequel Ulysse séjournera jusqu'à ce qu'il soit retrouvé par ses parents adoptifs. Sa deuxième fugue intervient dans le dernier chapitre.

Émilie, mère de Nathe et Alexa est sujette à des évanouissements inexplicables depuis la destruction des tours jumelles du World Trade Center le onze Septembre 2011. C'est la raison pour laquelle elle prend le train pour se rendre dans une clinique à Borigine pour des examens approfondis, une année après ce fameux événement. C'est la version qu'elle donne à sa famille. En fait, Émilie agacée par la conduite de son mari a envisagé de rencontrer François Piano. Elle a l'intention de nouer une relation amoureuse avec François Piano. Une voisine ayant révélé à Émilie, deux jours après l'effondrement des tours que son mari, Thomas, la trompait avec une jeune fille de l'âge de leur fille aînée, Alexa. Mais François Piano, pris d'un malaise cardiaque ne se rend pas au rendez-vous, et Émilie se dirige alors à chez ses parents qu'elle n'a plus revu depuis très longtemps pour en savoir un peu plus sur les circonstances de la mort de Stéphanie, sa sœur.

-Deuxième fugue d'Ulysse et fugue de Blanche et Aanaq

Au retour d'Émilie, Alexa finit enfin par obtenir la permission d'aller à Aiguebelle faire la connaissance de ses grands-parents, Fabienne et Xavier Drumont. Elle entraîne avec elle Nathe et Ulysse. Ulysse dont ce sera la deuxième fugue se rendra, cette fois, dans la maison de l'île. Mais Nathe, qui devait accompagner Ulysse sur l'île se ravise en cours de route et préfère accompagner sa sœur à Aiguebelle.

Alexa et Nathe font connaissance avec leurs grands-parents, puis rendent visite à leur arrière-grand-mère, Blanche, à l'hôpital. Celle-ci, prenant Nathe pour Stéphanie, lui rappelle sa promesse de l'aider à mourir. Le lendemain, jour de l'halloween, Nathe, avec l'aide de Catherine Musse, infirmière, favorise la fuite de Blanche et son inséparable amie Aanaq de l'hôpital. Elles se rendent toutes trois sur l'île où elles retrouvent Ulysse et Antoine (alerté par Catherine Musse) qui attendent. Aanaq et Blanche, le soir venu, s'embarquent pour mourir sur le fleuve et disparaissent comme elles le voulaient. Fabienne, Xavier et Alexa accourent en hydravion, mais trop tard dans la nuit. Blanche est sans doute déjà morte, Aanaq a disparu aussi, la barque est retrouvée vide. C'était l'ultime fugue.

2.3.2. De la musique à la littérature: l'art de la fugue

Suzanne Jacob inscrit la musique partout dans ses romans. *Fugueuses* porte les marques de cet art dans la structure et dans l'expression. Le couple que fréquente les filles d'Émilie s'appelle Piano « *François Pi-a-no, en trois temps: pi-a-no. Comme dans les partitions. Il tient un commerce...* » (F. p.134)

L'univers musical est présent à différents niveaux du texte. Émilie apprenant que Carole Monty croyait Stéphanie encore vivante exprime son étonnement dans une comparaison liée au monde musical « *On dirait du Schubert quelque temps avant sa mort. J'adore Schubert quelques heures avant sa mort. Il entend cette musique et la transcrit.* »

Pour ce qui est de la forme, c'est Roland Barthes qui dans *S/Z* compare l'écriture du texte littéraire à une partition musicale :

« L'espace du texte (lisible) est en tout point comparable à une partition musicale (classique). Le découpage du syntagme (dans son mouvement progressif) correspond au découpage du flot sonore en mesures (l'un est à peine plus arbitraire que l'autre)... le développement d'une énigme est bien celui d'une fugue ; l'une et l'autre contiennent un sujet soumis à une exposition, un divertissement (occupé par les retards, ambiguïtés et leurres par quoi le discours prolonge le mystère), une strette (partie serrée où les bribes de réponse se précipitent) et une conclusion. En fin ce qui soutient, ce qui enchaîne régulièrement, ce qui

harmonise le tout, comme le font les cordes, ce sont les séquences proairétiques, la marche des comportements... »¹⁹⁴

En comparant le texte présent à cette forme d'écriture musicale contrapunctique qu'est la fugue où le thème fuit d'une voix à l'autre, ainsi que le décrit Barthes selon trois étapes principales : l'exposition, le développement, et la conclusion. Nous observons que le sujet (qui n'est autre que le thème) et les contre-sujets (correspondant aux thèmes secondaires) sont présentés alternativement par différentes voix d'où la polyphonie musicale.

Or globalement dans *Fugueuses* les événements sont rapportés par un narrateur hétérodiégétique¹⁹⁵ et anonyme, mais du fait qu'il adopte la perspective du personnage concerné et que sont ménagées de larges plages au discours de pensée de chacun des personnages, la polyphonie énonciative appelle à la similitude entre deux formes esthétiques (musicale et narrative). Il s'agit là d'un cas d'intersémiotique définie par Jakobson comme « *l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques.* »¹⁹⁶

En musique, une fois que trois ou quatre voix ont repris le sujet, on passe au développement. Mais différents procédés peuvent aider à modifier la reprise du sujet ou du contre-sujet, ceci soit par la fragmentation, soit par les variations ou par les mutations ou encore par les ornements, les minorisations ou enfin les majorations.

- Variations

Reprenant le principe de variation, nous nous référons encore à J. Y. Tadié qui détermine une forme de récit poétique à variations libres. Le récit à variations libres se fait à partir d'un élément central qui sera complété ou rejeté par l'introduction d'autres éléments.

Ainsi que nous l'avons montré, la structure générale du texte laisse effectivement apparaître des chapitres qui juxtaposent les fugues, celle d'Ulysse, celle d'Émilie, dans le chapitre intitulé Borigine. Le suivant en continuité avec le précédent narre le séjour d'Émilie chez Antoine, puis chez ses parents. Le quatrième chapitre révèle la fausse fugue de Stéphanie (Stéphanie atteinte d'un cancer a laissé croire à son amie Carole Monty qu'elle a fui en emportant son argent). Le chapitre suivant intitulé, *Fabienne le 27 octobre*, évoque la « *longue fuite en apnée de Fabienne* » à Saint- Irénée (p. 236). La deuxième fugue d'Ulysse intervient au dernier chapitre intitulé « la dernière fugue » alors que cette fugue

194 Barthes R., *S/Z*, op. cit. p. 37. en note le terme proairétique est emprunté à la rhétorique établie par Aristote et signifie les actions narratives telles qu'elles se présentent dans les séquences.

195 Hétérodiégétique : qui ne fait pas partie de l'histoire narrée dans la terminologie de Genette.

196 Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963 p. 79

se double de celle de Blanche ainsi que nous l'avons déjà signalé. Seul l'avant-dernier chapitre ne mentionne pas de fugue.

Autre cas de fugue : Carole Monty et Stéphanie, alors qu'elles étaient au pensionnat fuguèrent, la nuit, pour aller rencontrer des hommes. Ce cas de fugue est révélé au cours de l'épisode portant sur la disparition de Stéphanie

En définitive, le texte comporte quatre fugues essentielles (celles du début et de la fin, deux fugues d'Ulysse, celle d'Émilie et celle de Blanche) qui se font écho, mais le sujet est repris soit par la fausse fugue d'Émilie, soit par l'épisode secondaire des fugues de Stéphanie et de Carole Monty, le thème est donc repris en mode mineur.

Nous relevons également que ce thème de la fugue est lié à un séjour en hôpital. Ulysse pour sa première fugue s'enfuit d'un hôpital, Blanche fuira aussi à partir d'un hôpital et Émilie prétextera un séjour en clinique avant de prendre le train qui l'emportera ailleurs, chez Antoine. L'hôpital est un élément qui vient accompagner ce thème de la fugue. Ce que l'on peut considérer comme ornement. De fait, cette conjonction, fugue-hôpital, est surtout significative du mal être des personnages.

-Le contrepoint

D'autre part, en contrepoint des fugues, formant une sorte d'antithèse, le texte mentionne des personnages qui ne veulent/ ne peuvent pas fuguer. Ainsi en est-il pour Vanessa, adolescente rencontrée à la piscine et qui se confie à Alexa : fille de parents divorcés, elle en a assez d'être ballottée de l'un à l'autre :

« Alexa avait évoqué la disparition d'Ulysse...Elle (Vanessa) se souvenait d'Ulysse, l'ami de Nathe, mais elle n'était pas un garçon pour pouvoir dormir dans les fossés en été, dans les wagons en hiver, les filles n'avaient pas de chance. Alexa n'avait pas insisté. Si Vanessa pensait que fuguer n'était pas un moyen de s'en sortir parce qu'elle était une fille, il était trop tard. » (F. pp.164-165)

Ce contrepoint est le prétexte pour faire passer un message féministe. Celui d'une différence entre filles et garçons inculquée dès le jeune âge, qui entrave définitivement les actes des filles. Alexa renonçant à convaincre son amie de fuguer, l'expression « *il était trop tard* » résume la pensée de l'effet dévastateur de l'éducation donnée aux filles, selon l'idéologie féministe.

De la même manière, Antoine en présentant Ulysse à son amie Amina déclare :

« *Amina, voici Ulysse, c'est un fugueur. Il ne veut pas rentrer chez ses parents. Tout le contraire de toi.* » F. p. 140

En effet Amina, marocaine d'origine, a décidé de retourner dans son pays alors qu'Antoine aurait aimé la garder auprès de lui. Amina (tout comme Vanessa) figure le contrepoint du fugueur. Ulysse insiste pour rester auprès d'Antoine, bien que celui-ci ait des

réticences à le garder « *il ne tenait pas un refuge pour animaux sauvages accidentés, et encore moins pour enfants en quête d'adoption.* »(F. p. 139). Il prévient encore : « *Tu n'as aucune idée de ce que représente la vie d'un enfant traqué.* »(ibidem)

Le contrepoint, dans ce cas précis, constitue ainsi que dans l'écriture musicale un accompagnement du sujet.

-Variation en mode mineur

De même, il convient de relever que d'autres variations se font en « mode mineur » sur le thème de la fugue c'est-à-dire qu'il s'agit soit de velléité de fugues, soit de fugues non déclarées comme telles. Antoine, malgré ses réticences, enviait le courage de l'enfant en se disant que « *s'il n'avait pas fait de fugue à l'âge de quinze ans, c'était parce qu'il savait que ni son père ni sa mère ne lèverait le petit doigt pour le chercher.* » (F. p.141)

C'est également sur ce mode que sont rapportés les déplacements réguliers de Fabienne, seule, à destination de Saint-Irénée, pendant cinq étés consécutifs à partir de 1998, déplacements qu'elle reprend depuis qu'elle a la charge des visites rendues à Blanche à l'hôpital, et qui sont autant de ruptures avec le quotidien – voyages, copies de fugues.

Ainsi à la juxtaposition les fugues sont juxtaposées, opposées à des contraires, reprises par d'autres fugues de moindre envergure. Ces variations portant sur les fugues ne sont autres que des répétitions.

Pour ce qui est de la fausse fugue de Stéphanie, Antoine a laissé croire à Carole Monty, amie et associée de Stéphanie que cette dernière aurait fui quelque part pour éviter de rembourser l'argent qu'elle devait à son associée. Nul ne saurait où elle se trouve. Carole Monty, dans l'espoir de retrouver Stéphanie, se rend chez les parents de la présumée fugueuse. Mais Émilie, lors de son séjour à Borigine, rencontre l'associée de sa sœur, et lui révèle la vérité : Stéphanie est bel et bien morte. Ce qui crée la détente après la tension portée sur la mystérieuse disparition de Stéphanie.

- Secrets de famille

De plus, le thème de la fugue se double d'un autre thème, qui vient comme en surimpression se greffer sur le précédent, il s'agit du viol et de la pédophilie, thème déjà évoqué dans l'étude des personnages. Dans ce récit, les personnages adolescents font l'objet d'abus et de violence de la part d'adultes. Il s'agit de Nathe et Alexa, victimes de Catherine et François Piano, et l'on apprend qu'Ulysse, Antoine et Fabienne ont aussi été victimes de viol dans leur passé, quant à Stéphanie pour éviter le viol, elle s'est adonnée à la prostitution entraînée dans cette voie par Carole Monty. Encore une fois la répétition est à l'œuvre dans ce roman, elle ne concerne plus la fugue mais le viol. Voici comment Nathe raconte la scène du viol :

« *...Il a fallu que les yeux de François se reculent très loin de lui, comme ceux d'un fauve, comme ceux d'un loup qui va bondir. Il a fallu que François bondisse et s'empare de moi.*

J'ai laissé les glaces m'emporter et me rejeter sur la rive de ma vie. « Va-t-en. » ». (F. p. 63)

Pour ce qui est de Fabienne, des années plus tard, la lecture faite par Christine Musse d'une lettre de Blanche envoyée à Stéphanie éveille progressivement en elle des souvenirs douloureux de l'enfance. Elle avait treize ans :

« ...le film d'une immense colère qui s'était déchaînée au pensionnat s'est rembobiné dans ma tête...assise sur le banc du piano une naine blonde...je suis parvenue à isoler le son « lifopép » qui rentrait dans la bouche comme un crachat. « Lifodép ? »...Le coup est parti. Au visage je l'ai frappée. » (F. p. 235)

Après avoir revu cette scène de son enfance au pensionnat, Fabienne gifle Christine Musse s'enfuit au volant de sa voiture, mais le mot revient lancinant :

« Le mot que la naine martelait et ravalait s'est allumé dans ma tête. Il clignotait. « Lifodép ». Je n'y arrivais pas. Et enfin, « pédofil » s'est inscrit. La naine ravalait le mot « pédophile ». J'ai fait demi-tour. Je suis rentrée à la maison dans une rage folle. » (F. ibidem)

Les variations à partir du thème du secret gardé sur les viols et les abus sexuels imposés aux adolescents peuvent-elles être considérées comme le contrepoint de la fugue ? Où serait le thème essentiel, mais caché, parce que porté secret en chacun des protagonistes, clé de leur mal être ?

Considérant la fugue comme thème principal, il faut rappeler qu'en titrologie, on distingue les titres thématiques des titres rhématiques : le titre thématique évoque ainsi que son nom l'indique le thème traité dans le texte, le titre rhématique désigne la façon dont le sujet est traité. Dans la perspective d'un titre rhématique la fugue serait le schéma musical (la variation polyphonique) sur lequel le texte est construit. De fait, l'auteure a intitulé son *texte Fugueuses* (nom d'agent) et non fugues (nom d'action, terme musical), jouant ainsi à la fois sur la désignation de son texte à la fois par le thème «*Fugueuses* », et par le rhème, la fugue, la manière dont le texte est écrit, sur le mot « fugue » étant tout de même contenu dans le mot « fugueuses ».

Enfin, nous devons donc considérer que le secret de ces viols et de ces relations socialement hors normes qui ont marqué de façon indélébile les protagonistes, depuis les arrière-grands-parents en passant par toutes les générations suivantes, et qui ont biaisé les relations familiales doublent le thème de la fugue et constituent un autre élément thématique répétitif de la structuration du texte.

Dans ces récits superposés laissant entendre des voix alternées, ce qui fonde la polyphonie du texte, c'est la perspective de chacun des protagonistes qui garde par devers soi la marque d'un événement particulièrement traumatisant (viol, scandale survenu à la suite de relations non admises par les valeurs de la société.) et ouvre au développement de la répétition. La polyphonie, la répétition décentre le titre par rapport au texte de fiction dans

la mesure où le lecteur doit recoudre les morceaux épars de chaque histoire personnelle et reconstruire plutôt que les histoires de fugues, celles des relations déviantes, coupables ou inavouables complexes, ce qui constitue un autre thème fondamental.

Ainsi, au premier chapitre, Nathe garde pour elle sa relation trouble avec Catherine Piano et le viol commis sur elle par François Piano. Au second, Émilie révèle comment sa sœur Stéphanie se prostituait avec l'aide de Carole Monty durant ses années d'études. Au troisième chapitre, Antoine évoque le scandale ayant terni la réputation de son père, Xavier Dumont. Médecin, il est accusé d'avoir tenté d'abuser d'une cliente. Il sera blanchi par la suite. Mais il ne sera plus jamais le même homme. Antoine révèle également le secret de la naissance de Nathe. Elle est la fille, non d'Émilie, mais celle de Stéphanie et de Thomas, le mari d'Émilie. Enceinte de Thomas, Stéphanie condamnée par un cancer, demande à sa sœur Émilie d'élever son enfant à sa naissance. Nathe ignore cette vérité. Au quatrième chapitre, Thomas Saint-Arnaud présente à Alexa son autre sœur, Macha, née d'une relation hors mariage. Il s'agit de la personne qu'il rencontrait secrètement et dont la rumeur avait fait sa maîtresse poussant ainsi Émilie à vouloir se venger. C'est au chapitre cinq que l'on découvre le pacte secret entre Stéphanie et Antoine à propos de la mort de celle-ci : sa mort devait rester cachée à Carole Monty. On a laissé croire à celle-ci que Stéphanie avait fugué pour éviter de rendre à Carole son argent.

Fabienne, au chapitre suivant, émet l'idée que le scandale autour de Xavier est la cause de la cassure familiale. Le scandale étalé par les journaux aurait éloigné de Xavier et de Fabienne leurs enfants.

Blanche, l'arrière-grand-mère, au chapitre sept, apprend à Émilie coup sur coup qu'elle a aimé une femme et que son époux Georges a abusé d'un enfant. Elle pense que c'est la raison pour laquelle Xavier et Fabienne refusaient de les laisser en contact avec leurs propres enfants, Antoine, Stéphanie et Émilie.

Enfin, le dernier chapitre livre une avalanche de confidences : Alexa dit à Nathe qu'elle a été la maîtresse de François Piano, Nathe parle de son viol à Ulysse, qui lui apprend que lui-même a été violé, et Alexa divulgue à Nathe l'existence de Macha. Cette avalanche de secrets de révélations, et de viols déclarés si elle subvertit la vraisemblance, inscrit le roman dans le genre du récit poétique, par la répétition et la variation qu'elle fonde.

A mesure que les fugues se suivent et se répètent, les secrets et les révélations redoublent.

Le deuxième thème capital se concentre alors sur ces vérités les secrets gardés puis finalement révélés par certains personnages, secrets qui entravent la sérénité des relations au sein des familles Drumont et Saint-Arnaud. L'auteure, en intitulant son roman *Fugueuses* se réfère bien à la fugue musicale car, que l'on prenne en considération le thème de la fugue ou celui des secrets, la variation, cette reprise par trois ou quatre voix du même motif en le modifiant, reste toujours active. Nous sommes donc devant un modèle de récit à variations et où la répétition par plusieurs voix prend la part la plus importante.

La lecture linéaire et superposée a permis de juguler les effets perturbateurs de la fragmentation sur le sens. Une telle lecture (considérant les textes comme récits poétiques) confère à l'ensemble du corpus une composition fondée sur la fragmentation, la répétition et la variation. La répétition se trouve au cœur de la fragmentation. La fragmentation est un procédé qui, en définitive, en atomisant les textes permet de mieux souligner le sujet, favorisant la constitution du sens sans la nécessité d'explicitations formulées par le narrateur, sans non plus, le souci de l'ordre des événements et de la crédibilité portant sur l'acte narratif. La fragmentation, en produisant une multiplicité éclatée, crée un effet particulier sur l'économie du récit, instaure aussi un exercice de liberté et d'ouverture, liberté de disposition des fragments, ouverture de l'ordre interne. La technique du récit de pensée ou du monologue intérieur autorise cette économie du récit. Le glissement de la voix narrative à l'énonciation du personnage et vice versa s'opère en souplesse en se délestant des marques d'un discours rapporté au style direct ou indirect. Nous sommes de cette manière dans une poétique de récit « du peu » qui permet de passer en souplesse d'une énonciation à une autre. Elle facilite la suggestion, car il s'agit d'exprimer en peu de mots ce qui signifie beaucoup plus.

En définitive, la forme de l'écriture, chez Jacob, en se fondant sur la fragmentation et la répétition répond à un type d'écriture répandu à partir des années soixante. Ses procédés tiennent à la fois de l'écriture circulaire et du morcellement. La romancière systématise le morcellement tout comme la violence morcelle les personnages. En ce sens, on peut, en effet, parler de réalisme dans la mesure où la dimension réaliste, réside donc justement dans cette rupture avec les formes classiques pour une représentation par l'architecture du texte du morcellement même de la société de référence. En tout état de cause, ces procédés portant sur la forme et sur la structure, rappellent ceux du récit poétique : la répétition, la variation, la polyphonie, la mise en abyme rattachent l'écriture de Suzanne Jacob à l'aspect du récit poétique par la structure. D'autres éléments dont le style viennent corroborer la parenté avec le récit poétique.

3. Marqueurs de poésie : images, rythme et musicalité

Le récit poétique, tout en gardant l'objectif du roman qui est de raconter, se dote d'éléments appartenant à la poésie et au rythme. Il s'agit de la « *puissance imageante* » et de la « *densité sonore* ». Couplage, refrains, anaphores, rimes entraînent l'intrusion de la poésie dans la sphère de la narration. A cela s'ajoute l'interruption du flux narratif par des descriptions ayant la tonalité de pures évocations poétiques que nous avons relevées dans la partie consacrée à l'étude de l'espace chez Jacob). Le récit poétique allie de la sorte les contraintes du roman et celles du poème. Le style de Suzanne Jacob est, de fait, composé d'images fondées sur des alliances lexicales qui frappent l'imagination du lecteur, nous pouvons relever bon nombre de phrases marquées par des images empreintes de poésie :

« *Quand Nathe a eu treize ans, le bleu-noir de ses pupilles s'est mis à déborder de ses yeux et à étirer l'amande de ses paupières.* » (*Fugueuses* p. 150)

« *Nathe et ma mère, se disait Alexa, tiennent mordicus à l'illusion que je ressens mes capacités intellectuelles comme un gisement de pétrole enfoui dans les replis de mon cerveau.* »(idem p. 152)

La musicalité est perceptible dans le rapprochement de mots qui sont assortis par similarité, analogie, homonymie, paronymie, ou paronomase, selon des sonorités voisines. La poésie s'allie souvent à l'humour chez Suzanne Jacob.

« *Il a ri pour la première fois depuis la mutilation et le mutisme.* » *Fugueuses* p. 30

Le récit poétique ne se limite donc pas à ce type de structure particulière que sont la circularité, la répétition, la variation ; la musicalité, le rythme et les images donnent la dimension qui permet au récit d'être marqué poétiquement comme un long poème. Le texte est alors écrit dans un style rapprochant la narration de la fonction expressive du poème par ces divers procédés.

Ainsi la répétition d'une même construction syntaxique (la négation en début de phrase) renforcée par les allitérations en « p » suivies de la consonne « q » créent le rythme par le parallélisme. Cette forme de construction fondée sur ces procédés stylistiques est expressive d'émotions, ici, la colère qui anime Florence, quand elle pense aux dangers encourus par ses enfants. La colère est exprimée par le martèlement des mots introduits par ces deux consonnes qui jaillissent de la bouche de Suzanne illustrant bien l'explosion de sa colère :

« *Pas question que ces femmes en manque d'enfants mettent un pied dans sa maison. Elles lui prendraient Alice. Pas question non plus d'ouvrir la porte à une gardienne avec les histoires qui courent, les histoires de drogue. Personne ne pouvait comprendre qu'il fallait résister à Alice...* » LO. p.72

La répétition crée une forme de rime intérieure dans l'énoncé des personnages en proie à de forts mouvements de la pensée. L'expression « *personne* », précédée de la mise en garde « ne te laisse pas » revient comme un leitmotiv dans la bouche de Marie. Celle-ci prévient Julie :

« *Attention ne te laisse pas avoir, ne te laisse pas faire, ne te laisse pas émouvoir. Il n'y a personne. Il n'y aura personne. C'est un fait divers.* » (LO p. 211)

Nous retrouvons l'expression « *personne* » beaucoup plus loin, qui vient de la sorte scander, souligner et rythmer le texte.

« *Qui peut dire si elle n'a pas l'intention d'en noyer un, qui peut le dire ? Qui peut l'arrêter, si c'est son intention ? Personne. Personne ne peut l'arrêter.* » (LO.p.199)

« *Or je ne veux pas d'aide. Je ne veux personne.* » (LO. p. 216)

Et Julie reprendra l'expression en écho :

« *Personne n'est n'importe qui pour lui-même et chacun prend le bain d'algues qu'il veut.* » (LO p. 241)

Le narrateur anonyme également use de l'expression qui par son « ressassement », tout en s'affirmant comme un véritable marqueur de poéticité, suggère l'obsession de l'idée d'absence et de solitude : « *Personne jamais n'accuse l'air.* » (idem p. 62)

Des expressions telles « personne » répétées de multiples fois scandent le récit lui assurant son rythme, ainsi que le fait ce groupe nominal « *le petit couple* » désignant dans le premier chapitre d'abord, les couples Marcos, Duvalier et Ceaucescu, puis le couple Hitler et Gitta, cette expression est accompagnée du groupe verbal « *saigner à mort les enfants* ». Ces deux expressions tantôt reliées, tantôt détachées sont répétées plus d'une douzaine de fois sur les pages dix à seize, imprégnant le texte d'un véritable ton incantatoire. La formule sera reprise à propos des parents de Marie :

« *Ils recevaient les condoléances de la même exacte manière qu'ils avaient reçu les félicitations, à la manière du petit couple qu'ils formaient.* » (LO. p. 30)

« *Tu as passé ta vie à plaider pour eux, les criminels, le cher couple de criminels qu'étaient tes parents.* » (LO. p. 244)

La répétition de l'expression *le petit couple* ou *le cher couple*, reprise comme un refrain, établit le parallèle entre les dictateurs et les parents de Marie délivrant ainsi, par la comparaison, l'explication de l'implicite contenu dans le récit : celui de la responsabilité de la famille patriarcale comparée à des dictateurs.

En créant des structures rythmiques à partir des phrases prononcées par Julie ou Marie, Suzanne Jacob dans son écriture prolonge le système d'échos de la composition générale du texte, et le dote de musicalité.

Le style métaphorique, signe de la fonction poétique du récit prévaut dans une scène majeure, celle de la rivière qui emporte Alice. La rivière et la lune sont dotées de qualités de l'animé ce qui donne au texte une forte teneur poétique par la personnification :

« *La lune de novembre gonfle l'eau de cette artère ouverte, l'agite, l'endolorit, la tourmente, la menace... Ce jour-là, comme si elle avait lu un malheur dans l'œil brillant de la lune, comme si elle était harcelée de folles prémonitions, si elle pouvait elle renoncerait à ce coude d'eau, elle n'irait pas.* » (LO.) p. 104

La mort d'Alice est décrite dans ce même style baignant la scène dans une atmosphère de douceur insidieuse, insolite et paradoxale, le procédé singularise cette scène en la poétisant, Jacob met en avant la candeur enfantine face à l'horreur du geste accompli par la mère :

« Il est quatre heures quand l'eau de la rivière vient comme un chat qui a faim se glisser et s'enrouler autour des jambes d'une petite fille. Elle pénètre dans les deux petites bottes blanches... » (LO. p. 104)

L'image du chat venant langoureusement caresser de sa fourrure les jambes de la petite fille en masquant l'infanticide renforce la dramatisation. Cette image réussit à doter d'une forte charge poétique une scène cruelle, puisque Alice est forcée, en fait, par sa mère à pénétrer de plus en plus profondément dans la rivière. Elle le fait par obéissance tandis que Florence semble vouloir tester jusqu'où peut aller cette même obéissance.

Nous avons pris *L'obéissance* comme texte témoin, cependant les mêmes procédés sont repérables dans les autres textes du corpus. A titre d'autre exemple, nous relevons l'expression *chère maman* qui vient ponctuer tout un ensemble de paragraphes de façon anaphorique dans *Fugueuses*:

« Chère maman, commença Nathe en remorquant derrière elle son sac à dos...

Chère maman poursuivit Nathe, je vois un revolver invisible pointé sur la nuque de papa...

Chère maman, es-tu bien étonnée ? Alexa est prête à mourir plutôt que de voir une autre femme prendre ta place...

Chère maman, se dit Nathe, j'ai remercié Marceline d'avoir tout préparé et de nous avoir attendus...

Chère maman persista Nathe dans sa tête, Alexa a prévenu papa que le potage était brûlant... » F.pp. 33-34.

Cette répétition destinée à traduire l'inquiétude envahissant l'adolescente provoquée par l'absence de sa mère, donne du rythme au texte narratif. Le procédé du parallélisme déjà relevé dans *L'obéissance* semble être un trait de style que nous pouvons signaler dans *Fugueuses*, il permet, dans cet extrait, de porter un regard critique sur la société :

« C'était horrible. Horrible d'entrevoir qu'elle, leur mère, avait pu contaminer Alexa et Nathe, horrible d'imaginer ses filles, à quarante ans, partant à la recherche de ce qui leur dérobait la pleine possession de leurs désirs. Horrible de les imaginer à la dérive, isolées dans un bungalow de la banlieue, ou dans un loft blindé du centre-ville, on dans un sous-sol crasseux, avachies devant un feuilleton télévisé dans l'attente d'une réponse à leur inertie. » (F. p.190).

Dans *Fugueuses* encore, l'auteure attribue à un personnage, Fabienne, l'écriture de poèmes que cette dernière inscrit sur un carnet dans ses moments d'épanchement. Ces vers mis en italiques sont alternés avec les paroles prononcées ou pensées (mais non rédigées par Fabienne qui sont eux en caractères romains):

« Le ciel me clôt en lui, me brûle comme son encens, je veux.
N'espérer rien. Aucun signe, même venant de moi.
Le ciel tombe du ciel, le fleuve tourne en ton linceul,
J'avance vers le pardon accordé par l'aube,
les pieds liés à la laisse piquée de tessons et de raisins.
Je me vouais mordre le rail brûlant entre la falaise et le fleuve.
Mains ouvertes à la fureur du lierre qui ligote les églantiers, je
me rends. » (F.pp.236-237)

Le lyrisme contenu dans ce passage permet d'exprimer ce que le mode narratif ne peut représenter, l'extrême détresse du personnage en quête d'apaisement.

4. Rêves, mythes et symboles

« *La parenté du récit poétique et du récit mythique montre que le premier est une machine à reproduire des sens cachés.* »¹⁹⁷

4.1. Le rêve et sa fonction symbolique

Dans *L'obéissance*, un long épisode dans le chapitre intitulé *Un voyage de rêve*, raconte le rêve fait par Marie en l'absence de Jean, rêve au terme duquel le personnage se sentira dans un tel état de désarroi qu'elle fera appel à son amie Julie. Le rêve de Marie évoque une femme dont le comportement confus et l'attitude égarée rappellent ceux de Florence. Ce rêve introduit par ailleurs un inconnu qui avoue que son couple a tué son enfant par négligence. Ces deux éléments du rêve, dont l'effet premier est celui de la perturbation de la linéarité de l'intrigue, répondent aux exigences de la répétition du discours poétique. Symboliquement, y sont repris les motifs de la privation de responsabilité pour les femmes et de l'infanticide.

4.2. Mythe et récit en creux

Un mythe est une histoire sacrée qui se déroule dans un temps immémorial, pour raconter comment une réalité est venue au monde, selon Mircéa Eliade. Mode de connaissance du monde dans les sociétés archaïques, le mythe raconte une histoire porteuse de vérité qui a valeur d'exemple. Il a recours, souvent à des êtres surnaturels, créatures mythiques, pour traduire une tentative de compréhension des phénomènes que l'homme ne pouvait expliquer. De nos jours, il continue de porter une valeur symbolique. Le recours au

197 Tadié J. Y. op.cit. p.160

mythe, au récit primordial, dans le récit poétique, selon Jean-Yves Tadié, indique qu'il existe « *un récit en creux, en négatif, qu'il faut reconstruire de toutes pièces.* »¹⁹⁸

Dans *Rouge, mère et fils*, Jean... alias le Trickster est un jeune homme marginal, vivant un peu à la manière de Luc au jour le jour, mais de façon malhonnête. Il dépouille les automobilistes sur la route. Le jour de l'anniversaire de Félix, il arrête Armelle sur la route dans l'intention de la voler, mais non seulement elle lui donne l'argent qu'il réclame, de plus, c'est elle qui lui demande un enfant puisque Félix refuse d'accéder à son désir de maternité. Depuis le Trickster se sentant dépossédé, se met à la recherche d'Armelle.

Puisé dans le contexte culturel québécois, le Trickster est un personnage mythique. Il est introduit dans cette séquence narrative pour la première fois. Mythe d'origine amérindienne, (le Trickster est un héros civilisateur des Algonquins) ce mythe fait du personnage un être ambivalent et contradictoire. Ce mythe regroupe l'expression de nombreuses représentations dont la contradiction renvoie à une réalité sociale déterminée, pouvant être interprétée comme la contradiction de la société face à l'individu. Le Trickster est aussi un personnage intercesseur. Il remplit justement cette fonction dans le roman de Jacob.

Dans *Rouge, mère et fils*, Jean le Trickster, sorte de bandit des grands chemins, victime de celle qu'il voulait voler, Armelle, va donc à sa recherche pour retrouver l'enfant qu'elle lui aurait en quelque sorte extorqué. La lecture de cet épisode, si elle n'est pas informée des valeurs portées par le personnage du Trickster dans le mythe apparaît comme étant complètement absurde. Mais dans sa quête d'Armelle, le Trickster croise Luc et Delphine et c'est lui qui favorise l'explication finale entre la mère et le fils, il remplit bien son rôle d'intercesseur.

En effet, la légende fait du Trickster un personnage doté d'un pouvoir magique. Ce pouvoir permet au Trickster, lors de la promenade équestre, de sentir le mal être qui mine Delphine (ses « *nœuds* »). Puis, devinant le lien de parenté entre Luc et Delphine. Il permet leur confrontation, en acculant Delphine par ses questions il lui fait extérioriser le mal qui la ronge.

Dans le mythe, le Trickster possède également l'art de la médecine traditionnelle. Son rôle magique et bénéfique dans le roman est évident, car il confie la pierre de fée à Delphine et permet à celle-ci de se délivrer de son secret. C'est le personnage qui permet de dénouer les nœuds de Delphine et par la même la situation. Il a le don de délivrer Delphine de son mal. Il participe du mythe parce qu'il établit les relations entre les objets vraisemblables et ceux qui le sont moins (la pierre de fée est censée avoir des propriétés curatives). La présence de ce personnage donne au texte une coloration particulière.

198 Tadié J.Y., op.cit . p. 146

Rappelons que le mythe a une fonction sociale importante, il est un discours qui suscite l'adhésion.

De naissance impure (par l'inceste), personnage contradictoire dans le mythe, transgresseur de tabous, violeur d'interdits, il représente les contradictions de la société face à l'individu. Dans le texte de Suzanne Jacob, le Trickster est en relation directe avec les contradictions portées par les personnages. Armelle veut un enfant que Félix lui refuse se sentant trop âgé pour redevenir père, elle s'adresse au Trickster. Le Trickster n'hésite pas à transgresser l'interdit, le tabou social du sang. Enfin et surtout, il lève les contradictions de Delphine, qui, en voulant protéger son fils, le détruit. Ce personnage-intercesseur qui comprend le langage de la nature et des animaux (il sent que le cheval est nerveux au contact de Delphine), aide Delphine à se délivrer de son secret. Mais de plus, il la délivre d'une autre obsession. Son mal provoqué par le lourd secret qu'elle porte se double d'un autre mal, une quête des origines dont le Trickster parvient également à percer le secret :

«Toi et ton fils, vous avez fait semblant de ne pas vous connaître ce matin. Vous utilisez une langue que vous êtes seuls à entendre. Qu'est-ce que tu veux donc épargner à ton fils ? Face à l'étranger que je suis ?

Delphine se ramassa sur elle-même et elle défia le Trickster :

-Q 'aurais-tu fait de mieux si tu avais voulu que ton fils juif soit épargné par les nazis ? Tu aurais appris à ton fils à ne rien reconnaître. Ni père, ni mère, ni les tombes.

-Tu crois vraiment que cette cruelle transmission peut se faire sans haine ? Demanda le Trickster de la même voix attentive et prenante, et pourquoi me parles-tu des juifs au lieu de nommer le nom de ta tribu ?

Le visage de Delphine parut se pétrifier avant d'être envahi par une onde de douleur qui la défigura en la rendant muette! Ses mains se déchirèrent à l'écorce du pin.» (RMF p. 280)

Le Trickster a également compris les interrogations de Delphine sur ses origines amérindiennes (portait-elle du sang amérindien?), bref, sur sa quête identitaire. Cette quête avait vaguement été évoquée par Luc lorsqu'il affirmait que sa mère ne connaissait pas la langue de ses ancêtres. Le récit en creux est donc bien celui d'une quête des origines. Le mythe fournit une pluralité de significations puisque le Trickster symbolise aussi par sa naissance impure (il porte lui-même deux prénoms: Jean, prénom chrétien et le Trickster, prénom des Algonquins) la quête identitaire qui anime secrètement Delphine.

4.3. Les Perséides, la pierre de fée

L'image du sang, que celui-ci ait un pouvoir positif ou négatif, est reprise par l'isotopie de la couleur rouge qui court tout au long du récit. Mise en écho avec la récurrence

des références aux Perséides, appelées également larmes de Saint-Laurent (pluies d'étoiles filantes visibles dans l'hémisphère Nord du 20 Juillet au 13 Août), la couleur rouge délivre un nouveau sens. Le mot « Perséides » identifie la descendance de Persée, c'est Delphine qui évoque les Perséides suggérant la quête de ses ancêtres, mais aussi sans doute sa descendance perdue par l'avortement intervenu à la suite du viol, qu'elle avoue le jour de la rencontre avec le Trickster.

Au Québec, cette appellation les Perséides, suggère également le deuil, (une association nommée Perséides s'occupe justement du deuil périnatal). La mise en référence avec cette mention des Perséides dans le récit conduit à relever l'importance de l'information concernant l'avortement à la suite du viol que Delphine a subi. L'évocation des Perséides représente aussi le deuil de cet enfant perdu, enfant qui aurait été de naissance impure tout comme le Trickster.

La pierre de fée est cet autre élément puisé dans la culture québécoise. La pierre de fée (pierre naturelle provenant d'Abitibi est considérée comme talisman de fécondité, de santé et de prospérité) est offerte par le Trickster à Luc, puis à Delphine en reconnaissant qu'entre Luc et Delphine il y a ce lien du sang.

Le mythe du Trickster fournit une pluralité de significations. Après la réception de la pierre de fée, Delphine peut enfin extérioriser ce qu'elle avait enfoui au plus profond d'elle-même et qui entravait ses relations avec Luc. La pierre de fée fournie par le Trickster soulage Delphine de ses souffrances et l'engage dans une phase d'apaisement. Le Trickster, octroie la faculté d'ouvrir de nouvelles perspectives au récit, en défaisant les nœuds de Delphine, il dénoue aussi les fils de la toile. Le mythe du Trickster renferme donc différents symboles car « *le mythe est à la fois mémoire et création, en définissant un passé qui a un avenir* »¹⁹⁹ Mais le mythe fait ressortir le caractère archétypal et universel de la situation décrite.

Si Suzanne Jacob fait appel à un personnage mythique pour incarner un marginal des temps modernes, si elle accorde à ce personnage les pouvoirs magiques du Trickster, (celui de sonder l'âme de Luc et de Delphine, de comprendre le langage des animaux, des minéraux...) sans doute alors faut-il s'interroger sur la force de ce mythe. Le mythe du Trickster revêt une force particulière, celle d'attirer les différents éléments obscurs du récit pour établir par des échanges entre ces éléments, les sens symboliques qui échappent à la lecture linéaire.

« Le mythe renvoie au monde extra-linguistique, par ce creux en lui que n'ouvrent pas les autres mots, par l'impossibilité de disparaître dans la compréhension immédiate ; et, en

199 Idem p. 149

même temps, ce vide ne peut être rempli, partiellement peut-être, que par le reste du récit »²⁰⁰

Ainsi avec *Rouge, mère et fils*, nous sommes bien dans l'écriture du récit poétique. Et par conséquent, on peut dire qu'il emprunte « à l'ésotérisme ses moyens, et surtout le dynamisme du symbole. » Ce récit est bien celui d'une quête, or, Tadié affirme que si :

« le récit poétique est celui d'une quête, si son temps est immobile ; sa structure circulaire ...son espace, valorisé, manichéen ; alors la lecture des symboles nous confirme que cette quête, ce temps, cet espace sont ceux d'un paradis perdu. »²⁰¹

Rouge, mère et fils, ce roman est-il l'expression d'une nostalgie de l'harmonie sociale perdue, détruite par les excès de la modernité ?

5. Convergences de récurrences et jeux de pistes

Dans *Rouge, mère et fils*, le système arachnéen figure également une sorte de jeu de pistes sur lequel l'auteur lance son lecteur avec des indices portés par la couleur rouge. La couleur rouge dont nous avons relevé la forte présence, nous nous en souvenons, devient par sa récurrence un signe, une sorte d'indice portant sur les traces de l'énigme du mal dont souffre Delphine. Reprenons les diverses occurrences. La scène éludée par Delphine, dans l'incipit, a pour cadre un canot rouge. Puis le récit signale que la maison de Félix est peinte en rouge. Lorsque Luc interroge Catherine, il remarque le rouge de ses chaussures. Enfin, Delphine s'extasie devant un tableau représentant un groupe de communiantes, parmi celles-ci, une fillette portant des chaussures rouges tranche sur le groupe. Delphine veut à tout prix acquérir le tableau que Lorne réussit à avoir en expliquant que l'acquéreur est en deuil.

Le signe « rouge » semble, en fait, être pris dans un réseau. Cette couleur, en effet, de par la persistance de sa présence est porteuse de significations symbolisées. Elle indique au moins deux voies possibles de réseaux de sens. Par le symbole du sang elle conduit vers l'énigme des rapports entre la mère Delphine et son fils, elle représente aussi la quête identitaire de Delphine qui s'interroge sur ses origines, ses liens de sang. Car en regard de l'histoire mouvementée de son pays et de son peuple, Delphine s'interroge sur ses véritables origines, elle ne sait pas où sont ses morts, quels secrets ils ont emporté avec eux, si du sang mêlé coule dans ses veines, le sang d'amérindiens auquel renverrait la couleur rouge.

La couleur rouge est aussi liée au jeu, par ailleurs. Celui-ci est effectivement très présent de façon thématique dans le texte. Si Luc joue au Solitaire, c'est également dans une partie de cartes avec Simon et deux amis que se présente à nous Delphine pour la première fois. D'autre part le titre *Rouge, mère et fils* fait allusion à de célèbres formules de jeu de hasard sur lesquelles nous reviendrons dans l'étude des titres. C'est dans le jeu à la roulette,

200 Idem p. 162

201 Idem p. 165

que le croupier annonce des formules telles que: « Rouge pair et manque » ou « Noir pair et gagne » pour prendre des exemples ; formules sur lesquelles est calqué le titre par la structure ternaire, l'annonce d'une couleur en première place ainsi que le mot de liaison pour introduire le troisième élément. L'allusion à ces formules renvoie sans conteste au hasard qui hypothèque l'histoire personnelle de Delphine en quête de ses ancêtres, de son identité et de ses repères, quête qui se lit en filigrane dans le texte, mais aussi au hasard de la rencontre avec son violeur et le groupe des Hell's qui a perturbé Delphine jusque dans sa relation à Luc.

Enfin, le jeu est encore présent, non plus par l'occurrence du rouge, mais dans des phrases hermétiques que prononce Luc, des formules qui seraient des codes, mais des codes souvent vides de sens comme l'expression « *culs voiles et mouches* », sorte de juron préféré de Luc. Le jeu de langage est à nouveau présent dans cet échange de réparties entre Luc et son père Félix :

« Félix récita :

« La perdrix cacabe, le cheval hennit, l'éléphant barrit...

-...et mon père maudit les banques », compléta Luc. »

C'était un autre code entre le père et le fils, mais l'un comme l'autre aurait été bien en peine d'expliquer ce à quoi ce code donnait accès ou de qui ils en auraient hérité. » (RMF p. 115)

A nouveau la transmission perdue est évoquée à propos de ce jeu de mots entre le père et le fils. Ces jeux linguistiques sont autant d'autres formes d'indices pour marquer une complicité sans toutefois permettre de dépasser le stade superficiel de la relation de Luc à son père. Car leur discours est creux, vide. La relation bloquée. Au contraire, par leur non sens, ces formules soulignent l'incommunicabilité. L'absence de véritable échange qui permettrait la transmission de la mémoire dans la famille est ainsi soulignée par ce genre de formules. De fait, Luc se plaint qu'on ne lui dise jamais rien, et Delphine se mure dans le silence, la quête de l'un doublant le silence de l'autre.

L'étude de la composition, dans ce roman, montre comment la forme et le sens s'imbriquent forcément, pour traiter de l'aspect social. Car le mal être des personnages prend forme et consistance dans les rapports de famille d'abord avant de s'étendre aux maux du reste de la société. Ce mal être est développé à travers une architecture complexe dans une fiction où le silence traduit l'incommunicabilité des personnages.

6. Les rapports de l'humour et de la dimension poétique

L'humour est un autre trait de style caractéristique de l'écriture de Suzanne Jacob, il est très présent dans le corpus et peut prendre différents formes parmi lesquelles les jeux de mots dont nous avons donné un aperçu dans ce qui précède, cet humour fondé sur les jeux de mots reste très proche de la poésie.

Le passage suivant rapportant un échange entre Émilie et sa mère, Fabienne qui élude une question embarrassante de sa fille, en est un exemple :

« Émilie voulait savoir si j'avais trompé son père, si son père m'avait trompé. J'ai soupiré. Elle a dit : « Tu vides ton accordéon. » Je lui ai dit : « Ce n'est pourtant pas un instrument familier à notre famille, l'accordéon. » Elle a dit : « Je connais un Français. » Elle a éclaté de rire. Son rire m'a fait du bien. J'ai ri avec elle. Elle a dit : « Alors? ». J'ai levé les yeux au plafond. Elle a dit : « Tu refermes ton éventail. » J'ai dit : « Tu connais un Japonais? » Nous avons ri entre nous avec personne pour demander la raison. » (p. 240)

Ce passage plein d'humour (l'humour indiquant une attitude énonciative établissant un décalage entre sens littéral et sens figuré) constitue un rare moment de complicité entre la mère et la fille. Dans cet extrait, « l'accordéon » et « l'éventail » renvoient par leur fonction à deux objets à mettre en relation avec l'air (remplir d'air/ vider de l'air, et chasser l'air), le jeu de mots se fait par la correspondance entre la fonction des objets et le symbole de nationalité représentée par chacun de ces objets. Le terme « Japonais » intervient par une double association à l'image de l' « éventail » et à celui de « Français » qui lui-même est lié à l'instrument-roi des bals populaires français. L'humour propose un message double, derrière le sens porté par les références à l'éventail et l'accordéon, au Japonais et au Français on doit lire le sens caché de la communication impossible entre la fille et sa mère (qui préfère éluder les questions de sa fille par des jeux de mots). La fonction de l'humour est de permettre la dédramatisation de la scène en perturbant la portée significative du message, le message en creux.

Bien que certains grands poètes réfutent l'ironie « *Le poète aime à prendre au sérieux toutes les choses qui l'entourent* », ²⁰² P. Hamon attire l'attention sur le lien qui existe entre l'humour et le discours poétique qui partagent trois traits constitutifs :

« *La rime (ou, plus généralement toute forme de répétition formelle), l'image (l'image dans sa dimension analogique : métaphores et comparaisons), et le parallélisme (le fait de mettre dans des positions syntaxiques ou métriques équivalentes des unités équivalentes).* » ²⁰³

L'auteur rappelle que la rime est proche du calembour ou de la paronomase. Ces figures du discours rapprochent des termes à partir de signifiants proches alors que les signifiés sont différents : la matérialité des mots est explorée pour constituer des images et servir les jeux de langages. C'est par ce jeu sur la matérialité du mot « atroce » que Nathe

202 Claudel Paul cité par Hamon Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p.52.

203 Hamon Philippe, *L'ironie littéraire*, op. cit. p.48.

considère avec ironie la réaction de sa sœur à propos du fait que Nathe soit née fille alors qu'elle était désirée garçon :

« *Alexa m'a raconté mille fois en long et en large l'atroce déception qu'elle a vécue lorsqu'elle a appris que son frère allait être sa sœur, et il faut qu'elle morde dans le mot « atroce », j'entends pourquoi, c'est l'os de « atroce » qui la rend carnivore.* » (F. p. 32)

Dans une forme de polyphonie, le jeu consiste à considérer le lexème « atroce » dans la bouche d'Alexa, mais rapporté par Nathe, comme un mot valise contenant le mot « os ». Ce qui permet de créer l'image du carnivore, le verbe « mordre » renforçant l'isotopie de la dévoration.

7. Le prisme de l'intertextualité chez Jacob

Selon Gérard Genette, la transtextualité est la « *transcendance textuelle du texte, tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes.* »²⁰⁴ L'auteur distingue différentes formes de transtextualité dont l'intertextualité.

Pour le poéticien, l'intertextualité ne concerne que les citations, telles que nous les avons rencontrées dans les textes de Laberge, ou l'allusion. Cependant parmi les contributions des théoriciens qui ont traité de l'intertextualité, nous nous conformons à Riffaterre²⁰⁵ pour qui l'intertextualité comprend aussi bien la citation que la référence ou l'allusion. Ces procédés sont à l'œuvre dans les romans de Suzanne Jacob dans la mesure où des fragments de textes jacobins rappellent de manière explicite ou implicite ceux d'autres auteurs.

Dans *L'obéissance*, Suzanne Jacob emprunte à l'héroïne de Lewis Carroll son prénom, Alice. Par la mention de ce prénom porté par la fille de Florence, Jacob suggère la fuite du réel par l'imaginaire, et introduit le motif de l'absurde par le renversement du monde et des valeurs. Comme l'héroïne de Lewis Carroll pénètre dans un monde où tout est à l'envers, Alice, fille de Florence Chaillé découvre un monde adulte où tout est renversé, où celle qui est censée la protéger, sa mère, devient son agresseur. Alice a alors recours au dédoublement. Alice, accusée par sa mère d'avoir été à l'origine de la mort de son petit frère Rémi, se dédouble en Alice et Alice. Malaise et frustration ont pour conséquence ce dédoublement. Pour faire face à la violence maternelle, l'enfant a recours à la scission. De cette manière, Suzanne Jacob décrit par la figure du double l'expérience d'un sujet qui se dédouble et se voit lui-même avec ses peurs et ses angoisses comme dans un miroir, d'où l'allusion à Lewis Carroll dans son appréhension du monde de l'enfance. L'emprunt du prénom cible aussi bien l'absurde du monde adulte décrit que l'effet-miroir.

204 Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, p.7.

205 Riffaterre, Michel, *La trace de l'intertexte, La Pensée, n°215, 1980, pp.4-18*

D'un autre point de vue, le dédoublement d'Alice figure l'incarnation de la fragmentation. Pour faire face à la violence de la mère, l'enfant a recours à une forme de fuite de la réalité. Face à sa mère dépressive qui la punit sans cesse, Alice, par ce dédoublement tente de s'extraire d'un monde qu'elle ne comprend plus. La relation intertextuelle est manifestée par le choix du prénom, 'allusion qui consiste

« à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas »²⁰⁶

Par ailleurs, dans son roman *Rouge, mère et fils*, Suzanne Jacob présente une scène surprenante, celle de l'annonce de la mort de sa mère. Rentrée chez elle, Armelle, entend sur son répondeur la voix de son frère:

« C'était son frère qui lui demandait, de sa voix calme et posée, de le rappeler d'urgence chez leur mère, quelle que soit l'heure. Armelle fit couler l'eau du bain. Urgence, urgence, non il fallait résister. » (RMF p.135)

Quand Armelle se décide à rappeler son frère, il lui annonce la mort de leur mère, nouvelle qui la contrarie, sans vraiment l'attrister :

« Yves l'avait trouvée morte dans son lit. C'était comme si elle dormait tout simplement. « Elle a bien choisi son jour », commenta Armelle « Tu arrives quand? demanda Yves. Armelle ne pouvait absolument pas, à moins d'être morte elle-même, ne pas aller à Pointe-au-Chêne. Elle ne le rejoindrait pas là-bas avant le lendemain midi au mieux. Yves comprit tout-à-fait que l'anniversaire de Félix était la priorité des priorités. » (RMF p. 136-137).

Armelle sereinement ira effectivement organiser la fête d'anniversaire de Félix, en omettant soigneusement de divulguer autour d'elle la nouvelle de la mort de sa mère. Cette absence d'émotion devant la mort de sa propre mère fait penser à l'indifférence tant reprochée à Meursault dans *L'Étranger* de Camus, à propos de la mort de la mère de ce même personnage. L'enterrement aura lieu après la fête d'anniversaire, au cours d'une cérémonie regroupant les amis d'Armelle mais tout sentiment de tristesse ou de deuil sont également exclus de cette scène.

Sans reprendre le texte de Camus, cet épisode semble lui faire écho, il procède aussi de l'allusion. L'allusion est ainsi définie par Gérard Genette :

« un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions autrement non recevable. »²⁰⁷

206 Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, 1977.

207 Genette G., *Figures 1*, Seuil, 1966, p. 267

L'allusion est une forme discrète et non explicite d'intertextualité. Elle suppose que le lecteur va comprendre qu'il est transporté dans un univers analogue à celui auquel réfère l'allusion. L'univers de l'absurde, encore une fois dans cet autre roman de Suzanne Jacob.

«L'allusion littéraire suppose en effet que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement.»²⁰⁸.

Le motif de l'indifférence à l'annonce de la mort d'un proche parent est encore repris dans *Fugueuses*. Fabienne évoque la mort de sa fille :

«Quand Stéphanie est morte, je n'ai rien ressenti. Du tout. Est-ce que je peux décemment dire une chose pareille à Émilie qui souhaite tellement me connaître ? A quelqu'un ? A qui ? Xavier avait étalé le journal sur la table comme il le fait chaque midi(...) Xavier a dit : « Regarde. » Je me suis penchée sur la page et j'ai vu la photo. J'ai regardé la photo et le nom. Le nom et la photo. Stéphanie Drumont. Xavier a tourné la page(...) J'ai servi les poireaux. C'étaient des poireaux au gratin. Xavier les a mangés (...) J'ai fait remarquer à Xavier que l'avis ne disait pas de quoi. « De quoi, quoi ? a dit Xavier. -- De quoi Stéphanie est morte. » (F. pp. 268-269)

L'emploi du passé composé présente les gestes successifs comme coupés les uns des autres et non reliés par des liens de cause à effet. Ce qui donne une impression étrange d'absurdité de ces gestes machinaux, mécaniques dans leur successivité au cours de ce repas qui n'est pas interrompu par la vue de la photo de leur fille et l'annonce de son décès.

De plus, les portions de textes que nous avons supprimées dans la citation (pour raison de longueur du texte) ont trait à des éléments sans rapport avec l'annonce de la mort de Stéphanie (comme les soldes sur les canapés signalés sur le journal ou le bruit que faisait Xavier avec son couvert en mangeant son gratin). En interrompant le discours sur la mort de Stéphanie, elles viennent accentuer l'impression de l'indifférence de l'attitude des parents de Stéphanie face à cet avis de décès comme s'il s'agissait d'une inconnue. Là encore l'allusion à *l'Étranger* est manifeste. De fait, ces deux scènes (la réaction face à l'annonce de la mort de la mère d'Armelle, et celle à l'annonce de celle de Stéphanie) encore une fois soulignent la tournure étrange, absurde prise par les relations familiales dans la société des deux textes, *Rouge, mère et fils* et *Fugueuses*, faute de communication.

Dans *Rouge, mère et fils*, d'autres éléments plus explicites renvoient à une culture littéraire. Emma Bovarte est une connaissance de Rose. Emma Bovarte est homéopathe (relevons le jeu des sonorités) dans une clinique. Au cours d'un repas avec Rose, elle raconte l'histoire d'une patiente qui s'est présentée à elle : Emma reçoit une patiente très « irritée » selon le mot de cette patiente, et Emma Bovarte pense tout de suite à un viol subi par la patiente :

208 Piégay-Gros Nathalie., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.52.

« Je l'ai interrompue avec un mot : « *Spéculum*. »...

C'est une des techniques les plus efficaces pour ramener une femme là où ça a lieu, dit Emma. Normalement ça ne rate pas, on trouve toujours un viol ou un abus sous tous les supposés « titres » ». RMF p. 53

A propos de ce passage, nous relevons deux mentions différentes: Emma Bovarte et *Spéculum*.

La première mention est portée par le nom du personnage, Emma Bovarte. Quasi paronyme, il est forcément un clin d'œil à l'héroïne du roman de Flaubert, Emma Bovary et fait sens en renvoyant à l'ennui ou au mal être qui livre ce personnage à l'adultère. Ce qui ouvre à différents possibles interprétatifs, soit il s'agit du mal être de Delphine et de Luc qui est souligné par ce clin d'œil, soit de l'adultère puisque Armelle se livre au Trickster, pour obtenir l'enfant que Félix lui refuse; en outre, ce rapprochement fait sens par analogie de Luc et son addiction au jeu du Solitaire avec Emma Bovary et son addiction à la lecture.

La seconde mention est représentée par le mot «*Spéculum*» associé au lexème «titre». «*Spéculum*» est, en effet, le titre de l'ouvrage d'une des théoriciennes du féminisme. En effet, Luce Irigaray a écrit *Spéculum. De l'autre femme*. Luce Irigaray est psychanalyste, linguiste et féministe, connue pour avoir infirmé la supériorité du masculin imposé comme norme dans la langue et pour avoir remis en cause la notion asexuée de l'ego en psychanalyse. Les théories féministes sont inscrites de cette manière dans le corps de la narration.

Les marques de l'intertextualité sont donc plus insidieuses chez Suzanne Jacob que chez Marie Laberge, car elles ne portent aucun signe démarcatif et ne renvoient explicitement à aucun auteur ou titre d'ouvrage concerné. Mais elles mettent en jeu des romans ou auteurs suffisamment célèbres pour être facilement repérables. Elles nécessitent une certaine compétence du lecteur et se présentent sous la forme de l'allusion. « *L'allusion sera d'autant plus efficace qu'elle met en jeu un texte connu, auquel l'association d'un ou deux mots suffit à renvoyer.* »²⁰⁹

Aussi lorsque le narrateur dit toujours dans ce même roman :

« *Rose était devenue un papillon blotti dans le chou-fleur du cerveau de Luc.* » p. 105

Il s'agit là d'un autre clin d'œil que Jacob fait à propos de l'œuvre de Boris Vian cette fois-ci, avec la référence à l'image du nénuphar (le cancer) poussant dans le corps de l'héroïne Chloé, la femme de Colin dans *L'écume des jours*. L'image du chou-fleur (représentant le mal être qui embrouille le mental de Luc) et celle du papillon (représentant la légèreté, la beauté mais la fragilité de la relation avec Rose) dans le cerveau de Luc est similaire à celle du nénuphar qui ronge le corps de Chloé. D'autre part, « Rose, le chou-fleur,

209 Piégay- Gros Nathalie, op ; cit. p. 53

le nénuphar » sont reliés car ces lexèmes font tous parti du même champ sémantique de la botanique.

Nous relevons par ce biais une référence à *L'écume des jours*.

«La référence, comme la citation, est une forme explicite d'intertextualité. Mais elle n'expose pas le texte auquel elle renvoie. C'est donc une relation in absentia qu'elle établit. C'est pourquoi elle se trouve privilégiée, lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte sans le convoquer littéralement. »²¹⁰

Aussi si par le biais de l'intertextualité nous faut-il apparenter le mal être de Luc, à l'ennui d'Emma Bovary et à son isolement, de la même manière nous devons associer la perte du goût de vivre de Colin (qui découle de la maladie de Chloé) avec l'état d'apathie dans lequel s'enfonce Luc, par analogie.

Nous avons relevé une forme d'allusion ouvrant à une autre œuvre célèbre de la littérature française dans la phrase suivante :

« Mais le hasard n'avait pas épuisé sa réserve de dés. » (RMF p. 244)

Elle est le renvoi indirect au poème de Mallarmé, *Un coup de Dés jamais n'abolit le Hasard*, poème hermétique, qui a donné lieu à plusieurs tentatives de lecture. Certains pensent que le poème porterait sur l'incertitude, ce serait une allégorie sur l'effondrement du monde moderne et la venue d'une nouvelle ère incertaine depuis la perte de la foi religieuse en Occident.

Dans le roman de Suzanne Jacob, le doute est partout présent. Delphine émet des doutes quant à son identité. La persistance de la couleur rouge symbolisant la quête identitaire par rapport au sang amérindien qui pourrait couler dans ses veines portée en filigrane dans le texte est marquée par cette omniprésence du rouge dans le texte. En mettant en rapport ces faits avec le poème de Mallarmé, l'allusion porterait alors également ce soulignement de l'incertitude, du doute d'autant que le rouge, couleur du sang, est associé au hasard dans le titre par la formule empruntée au jeu de hasard: Rouge, mère et fils ainsi que nous l'avons analysé précédemment.

L'insistance sur l'incertitude qui atteint l'absurde aussi est marquée par l'idée du vide. Ce sont des formules vides de sens utilisées comme les codes établis entre Luc et son père qui orientent également vers cette lecture. Le texte est ainsi enrichi de sens latents révélés par l'intertextualité.

Mais l'intertextualité portée par l'isotopie du rouge ne s'arrête pas là. En effet, Delphine aperçoit dans une galerie d'art un tableau intitulé *Les souliers rouges*. Le tableau représente des communiantes dont l'une d'elles porte des chaussures rouges.

210 Idem p.48

Les souliers rouges est le titre d'un conte d'Andersen, il s'agit dans le conte, d'une fillette qui adore les souliers rouges qu'elle porte lors de sa communion. Ce qui scandalise tout le monde, car elle fait preuve de vanité en portant des chaussures rouges plutôt que blanches. Par ailleurs, refusant d'assister sa mère mourante, elle va danser au bal avec ses fameux souliers rouges. Elle sera condamnée par un sort à danser sans cesse avec ses souliers, jusqu'à ce qu'on lui ampute les pieds, mais malgré cela, les chaussures continueront à la tourmenter jusqu'à la mort. Le motif de l'indifférence face à la mort de la mère est de nouveau présent dans ce conte, de même que l'on retrouve la condamnation inexorable à la souffrance du corps féminin, (l'amputation étant assimilée au viol), la présence du motif religieux dont l'aspect dysphorique est mis en exergue est également importante à relever. L'intertextualité est bien mise en évidence cette fois-ci à propos de ce tableau dont le titre renvoie explicitement à celui du conte d'Andersen.

Enfin pour clore ce passage sur l'intertextualité chez Jacob, il faut signaler la manière dont la déception de Blanche est exprimée dans *Fugueuses*. Devenue aveugle, ne pouvant plus vivre seule, elle a été placée dans un hôpital, alors qu'elle croyait que sa fille allait l'accueillir chez elle. Blanche a recours à la citation d'un vers de Baudelaire pour dire sa tristesse :

« *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille*, avait prié Blanche d'une voix tremblante, *tu réclamais le Soir; il descend ; le voici*, Fabienne lui avait montré les toilettes, les boutons d'appel, la manette pour régler l'inclinaison du lit, et les montants du lit. *Ma douleur, donne-moi la main; viens par ici, loin d'eux*. Si elle savait ce qui l'attendait, Blanche se serait débrouillée pour jeûner.»(F.p.251)

Jeûner revient à se laisser mourir de faim, se suicider, et c'est ce que finit par faire Blanche en fuguant vers le nord, pour aller mourir comme le font les éléphants qui s'isolent de leur groupe pour mourir, la portée tragique de ce roman est développée par cette aïeule déjà isolée par l'absence d'une fonction importante, la vue, et qui se sentant rejetée par les siens, s'éloigne vers le nord pour se laisser emporter par les eaux en compagnie d'une Inuit, sa sœur dans le malheur.

Suzanne Jacob procède de la même manière que Laberge à ce niveau du texte en ce qui concerne l'intertextualité, son discours est tressé avec le poème de Baudelaire. C'est le seul passage où elle donne le nom de l'auteur cité. Elle apporte une légère modification au poème de Baudelaire : *Loin d'eux* qui avait été rejeté dans le vers suivant par Baudelaire est intégré au vers précédent, comme pour bien appuyer sur le sentiment de rejet de Blanche et son abandon.

En définitive, circularité, répétition, variation, fragmentation et poésie sont des traits distinctifs des procédés formels utilisés dans la scène générique de Jacob. Ils situent son écriture dans le genre du récit poétique. Écriture qui s'apparente également à celle de la violence. La violence en tant que thème est répercutée dans la forme. Infanticide, maltraitance, matricide, viol, obéissance forcée...lorsque le sujet est violent, le fragment

s'instaure comme mode de narration pour figurer une expérience qui, même en étant collective, est difficilement descriptible. L'écriture se présente alors comme des morceaux épars arrachés au silence qui entoure ces actes de violence et au mutisme des personnages. L'écriture se fonde sur la réduplication, la mise en abyme, forme de répétition considérée comme « *toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient* »²¹¹, la composition musicale de la fugue qui est une autre forme de répétition par la polyphonie, la composition arachnéenne qui est une multiplication. Toutes appellent à un autre regard, une autre perspective, donnent des effets de profondeur du texte au lecteur patient et curieux. L'écriture, prend aussi des accents revendicatifs pour rendre compte du destin collectif des enfants, des femmes, accents que la poésie, l'humour et parfois le lyrisme soulignent tout en allégeant la gravité du sujet traité.

La modernité, en effet, qui équivaut à « *légèreté, rapidité, brièveté, multiplicité des points de vue* », « *n'implique-t-elle pas à la fois poésie et ironie ?* »²¹²

D'autre part, si pour le roman réaliste le monde est entièrement soumis à la dénotation, en ce qui concerne le récit poétique il ne s'agit pas de dénoter mais plutôt de suggérer. Ce que fait Suzanne Jacob dans l'expérimentation de ces formes d'écriture renouvelée grâce à la modulation intergénérique par l'association à la narration de la poésie et d'autres genres tels la musique et la peinture.

Les romans de Suzanne Jacob tendent à se situer du côté des actes expressifs, centrés sur l'émotion. De même l'intention de révéler des situations cachées (surtout pour *L'obéissance* les paroles de Julie et de Marie figurant souvent un plaidoyer, les deux autres romans sont consacrés au problème du viol et des conséquences du silence sur ces viols), la visée perlocutoire est de secouer le lecteur, de le faire réagir à ces situations, de le pousser à sortir de son indifférence. La scénographie n'est plus fondée sur le savoir comme chez Laberge et la reconnaissance du déjà lu, elle l'est sur la suggestion et l'émotion. Les jeux de langage et le travail de la structure, l'attention accordée à la poésie dans la langue et aux arts en général est alors un élément important de la scénographie chez Suzanne Jacob. L'écriture chez Suzanne Jacob, en se fondant sur la fragmentation et la répétition, la variation, la tension et la détente répond à une forme d'écriture qui tient fortement du récit poétique. Elle représente l'écriture soumise à diverses innovations, elle se situe, de fait, dans le prolongement des années quatre vingt où les formes du nouveau roman sont reprises mais dans un tout autre contexte, celui du postmoderne.

211 L.Dällenbach *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil 1977, p.18

212 P. Hamon, *L'ironie littéraire. Le discours oblique* op.cit.p.50

Conclusion

Les différences notables concernant les formes génériques des deux auteures ont été vérifiées par nos analyses. Ces différences font ressortir la longueur, la cohérence, la vraisemblance et l'unité du récit pour les romans de Marie Laberge, tandis que la brièveté, la fragmentation, l'inadéquation au vraisemblable, l'hétérogénéité, la répétition, sont des traits distinctifs de l'écriture chez Suzanne Jacob. Chacune des deux auteures a joué sur une partition différente. La première installe la scène générique dans le mode réaliste en prenant appui sur le roman familial, ayant pour cadre général l'Histoire (la crise économique mondiale de 1930 et la seconde la guerre mondiale), comme elle s'inspire des données de la psychanalyse, la médecine, et convoque diverses archives littéraires ; la seconde en travaillant la forme par la circularité, la rupture (élément d'hétérogénéité) et la répétition (élément de permanence et de variation), combinées à d'autres procédés tels que la structure arachnéenne, la mise en abyme, la polyphonie, le discours autoréflexif, prend appui sur le poétique et l'implicite. Le prisme générique se fonde sur les expérimentations formelles et sur l'expression artistique touchant à la transgénéricité, poésie, musique et, dans une moindre mesure, peinture.

Néanmoins l'on peut faire un certain rapprochement entre les deux formes d'écriture dans la mesure où dans les romans de Marie Laberge, le genre réaliste est donc fortement concurrencé par d'autres formes génériques (historique, conte, forme psychologique et sentimentale, formation, roman palimpseste, roman hybride). Tous ces éléments apparaissent comme des éléments plus discrets, cependant, porteurs eux aussi d'hétérogénéité, l'exemple le plus visible de cette hétérogénéité étant bien sûr l'utilisation du jocal.

En ce qui concerne la scénographie des deux auteures, Marie Laberge met en scène une énonciation narrative fondée sur les discours constitutifs que sont l'Histoire, la médecine, la psychanalyse, la littérature, quant à Suzanne Jacob, elle, met en scène une énonciation fondée sur l'art (poésie, musique, peinture) et le jeu (jeu sur la structure, jeu de pistes, jeu de mots). La première se positionne à l'aide de valeurs sûres, le genre classique, les canons de la littérature classique, le roman réaliste ; la seconde prend appui sur des compétences de créativité et de renouvellement des formes littéraires, l'art et la musique, pour se positionner dans le champ, elle fait appel à l'émotion, la subjectivité et, dans une certaine mesure, par la dérision mais surtout à la réflexion.

QUATRIÈME PARTIE
TEXTES, CONTEXTES, INTERTEXTES

Les réseaux qui surdéterminent les textes

INTRODUCTION

« *La sociocritique s'est toujours mise en garde contre la tentation de la clôture. En explorant la socialité, elle a cherché dans le texte ce qui forçait à sortir du texte tout en restant dedans.* »²¹³

Parce qu'ils traitent des rapports des mères à leurs enfants, ces romans peuvent être situés face à d'autres pratiques discursives et véhiculer des valeurs positives ou négatives permettant d'appréhender leur en-dehors.

Si dans les parties précédentes nous avons mis en évidence essentiellement les différences dans les formes d'écriture et les traits génériques en observant notamment certaines structures narratives, dans celle que nous entamons nous ambitionnons de faire ressortir les ressemblances et/ou échos chez les deux écrivaines à partir des langages collectifs qui traversent la société québécoise dans le premier chapitre.

En effet, « dire que les productions littéraires ne s'interprètent qu'en relation à un état du champ équivaut à dire, en linguistique, qu'un énoncé n'actualise sa signification que dans une situation d'énonciation. Une pragmatique sociale du littéraire sera possible si l'on considère la « littérature » parmi les autres « pratiques discursives » (Foucault) d'une société...un texte n'existe pas hors de conditions externes régissant la construction de sa signification. »²¹⁴

Ce principe va nous permettre de lire les textes dans un rapport de co-présence avec d'autres discours au Québec dont les traces sont perceptibles dans le corpus. Ensuite, nous tenterons d'observer les positions des auteures dans le champ, dans un second chapitre, car déjà depuis les travaux de Bakhtine et son cercle, il a été établi que tout énoncé est incomplet en lui-même, sans sa situation d'énonciation, laquelle doit mener vers l'intention de sens. Le couper de son contexte d'énonciation, c'est en faire un énoncé tronqué de sa réalité sémantique et sociale.

L'œuvre littéraire se situe dans un ensemble d'autres pratiques discursives, en ce sens elle participe de ce que Pierre V. Zima appelle les sociolectes, c'est-à-dire les langages de groupes ou langages collectifs, comme le langage féministe par exemple. Elle se rattache ainsi à une société donnée par l'articulation dans le texte de valeurs qui marquent une position de son auteur par rapport à ces langages collectifs. C'est pourquoi l'œuvre littéraire ouvre à la connaissance de son en-dehors. Pierre V. Zima explique le sociolecte comme « *un*

213 Ruth Amossy, « Entretien avec Claude Duchet », in *Sociocritique et analyse du discours*, numéro thématique de *Littérature*, n° 140, Décembre 2005, cité par Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine érudition, 2011, p. 188.

214 Jérôme Meizoz *L'oeil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine érudition, 2004.

répertoire sémantique ou un code : un ensemble de distinctions et d'oppositions codifiées. » L'écrivain puise dans ce répertoire ou ce code pour mettre en discours des parcours narratifs ou discursifs et engendrer sa propre réalisation du code. Ces oppositions ou distinctions liées donc à un certain code font partie d'*une théorie qui est en même temps une idéologie*. Pour l'auteur de *Texte et société*, ce répertoire est le fondement de tous les parcours discursifs y compris le parcours narratif que l'on retrouve dans toute forme de communication. Le sociolecte est donc envisagé comme *une constellation ouverte de discours*.

« *En construisant son discours personnel, particulier, chaque locuteur, chaque locutrice contribue à la transformation du sociolecte qu'il soit féministe, psychanalytique, marxiste, libéral ou anarchiste. »*²¹⁵

Sous cet angle, l'analyste considère le texte littéraire comme « *une réaction intertextuelle aux sociolectes et discours d'une situation sociolinguistique donnée. »*²¹⁶ L'écrivain réagit aux différents langages qui traversent une société donnée et de ce point de vue, le texte littéraire qu'il produit est une expérience intertextuelle. Aussi la question se pose de savoir comment une œuvre se situe par rapport aux langages de groupes qui traversent la société de référence, comment elle réagit à ces langages, comment elle répond aux différents sociolectes. A la suite de P. V. Zima nous considérons donc la littérature comme une pratique intertextuelle qui opère des sélections, adopte des positions et des valeurs des différents discours qui l'entourent.

« Chacune de ses informations explicites (partie verbale actualisée) n'est rien d'autre, en effet, qu'une sorte de touche susceptible de faire évoquer, de mettre en mouvement chez celui qui la reçoit (l'auditeur ou le lecteur) tout un monde où elle s'intègre comme fragment : le monde des représentations et des souvenirs partagés par les sujets émetteur et récepteur de cet énoncé (partie sous-entendue). Le contexte devient alors partie intégrante de ce tout, bien plus vaste et complexe que la somme des phonèmes, morphèmes ou lexèmes, micro ou macro-syntagmes que le sujet énonciateur émet dans l'acte de communication. Parallèlement au contexte, l'« horizon » partagé par les interlocuteurs est également intégré dans ce tout : tant l'horizon social, que spatial et le temporel, le cognitif et l'axiologique.»²¹⁷

215 Zima, P. V., *Texte et société. Perspectives sociocritiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 39 à 43

216 Idem p. 45

217 Gomez-Moriana Antonio « *Sociocritique et analyse du discours* » in Duchet CL. et Vachon S. *La recherche littéraire. Objets et méthodes. op.cit. p. 195.*

A travers un plus ample examen des sujets véhiculés par les textes, nous tenterons de déceler maintenant les marques des contextes dont les grandes lignes ont été tracées dans la première partie. Ceci nous portera à confirmer que les romans de ces deux auteures, en prenant appui sur des thèmes propres à la littérature féminine québécoise, permettent de dégager un univers socioculturel portant les traces d'un contexte idéologique spécifique représenté dans le corpus. Nous envisageons donc d'évaluer les liens du corpus avec les discours collectifs, dont celui des mouvements féministes est capital, et la manière dont ce corpus répond, dépasse ou contredit ce discours, puis nous lirons les textes du corpus à la lumière des idées de la mouvance postmoderne afin d'évaluer également son impact et les relations avec les modes d'écriture et les problématiques soulevées par les deux auteures.

Nous nous attelons à interroger la socialité, ce qui relève de la société du roman, pour circonscrire les empreintes de l'idéologie. Nous nous proposons de voir comment le texte est traversé par le hors-texte, comment les présupposés idéologiques, les discours collectifs sont intégrés par le biais des thèmes évoqués, des situations mises en place, des propos tenus par les protagonistes.

CHAPITRE 1

Du féminisme au postmoderne

1. Le féminisme entre continuité et rupture

« L'idéologie n'est pas la pensée d'un individu, elle est le fait que cette pensée se situe dans un « déjà-pensé » qui la détermine à son insu. »

Olivier Reboul, *Langage et idéologie*

Plutôt que d'idéologie Philippe Hamon préfère parler d'effet-idéologie. C'est à partir des valeurs que l'effet-idéologie est décelable. P. Hamon prévoit quatre canaux véhiculant les valeurs : le regard, le langage, le travail et l'éthique. Nous allons tenter de voir en quoi l'effet-idéologie s'inscrit dans le corpus à travers certains de ces canaux, comme nous essayerons de déterminer comment le corpus porte les empreintes à la fois du féminisme de la première heure et du métaféminisme et de la rupture progressive avec l'aspect de revendication.

1.1. Positions et principes

Inspiré des idées du marxisme, le féminisme au Québec a été calqué sur les revendications sociales et a considéré les femmes comme une « classe opprimée » par la « « classe des hommes » qui, forte de l'appui de l'Église, a instauré la suprématie des hommes sur les femmes par le patriarcat. Ce dernier est « *conçu comme un système que la classe opprimée des femmes doit combattre et investir en vue de la révolution féministe.* »²¹⁸ Dès lors, nous allons examiner comment l'idéologie féministe travaille notre corpus, par des réseaux de significations, des modulations de thèmes, l'articulation du récit et les contradictions ou tensions portées par le discours du récit. Le principal cheval de bataille du féminisme a donc été la lutte contre le patriarcat. La société est visée dans son aspect patriarcal à travers la figure du père et l'Église.

Dans son étude sur la question du père, Lori Saint-Martin nous apprend que les Québécois, dans leur histoire, ont connu trois couples parentaux :

«Après la conquête vécue comme un abandon²¹⁹ ils rejettent les parents français ; le régicide de 1793 confirme l'instauration des souverains anglais comme bons parents idéalisés. Cette construction compensatoire s'effondre à son tour après la répression du soulèvement des Patriotes, s'instaure le culte des parents célestes qui durera plus de

218 218 Rinner Fridun et Sprenger Beate citées par par Girard-Gourdin, op.cit. p153

219 Lorsque la France cède le Canada aux Anglais.

cent ans, Dieu, le père aimant et son représentant terrestre le pape... »²²⁰.

Aussi la paternité, thème important, a fait l'objet d'études dans des revues, des essais en sociologie, et depuis la fin des années quatre vingt, en littérature. L'image du père prise dans l'effet-idéologie féministe revêt diverses formes, selon la perspective où l'on se place. Autour du père, « *Carrefour d'interrogations et de visions différentes du pouvoir, de l'ordre social, de relations entre les sexes et les générations, pratiques et représentations traditionnelles et nouvelles s'affrontent.* »²²¹

Dans cet ordre d'idées, les principaux axes visés par le féminisme québécois seront la religion et le mariage institué par celle-ci, mariage qui asservit les femmes et les cantonne dans le seul rôle de procréation en les confinant à l'intérieur des maisons, sous la coupe du père. De la même manière, les rapports hommes/femmes qu'ils soient circonscrits au sein de la famille, dans l'intimité du couple ou élargis au domaine du travail seront ciblés par les féministes. Enfin la liberté des femmes ne saurait se faire sans la maîtrise de leur corps : le choix de la maternité et celui de l'avortement feront l'objet des revendications et du combat des féministes. L'implication politique dont les traces sont repérables très fortement dans *Gabrielle*, le rejet de la violence sociale (violence physique et/ou morale) signifié dans *L'obéissance* comme dans *Gabrielle* constituent d'autres points forts des marques de cette idéologie dans les romans de notre corpus. Puisque *Gabrielle* et dans une autre mesure *Adélaïde* mettent en scène toutes les problématiques soulevées par le féminisme, ceci nous pousse à traiter un peu à part la manifestation de l'idéologie féministe chez Marie Laberge.

1. 2. Implication politique des femmes

Force est de relever que *Gabrielle* et *Adélaïde* à travers le quotidien des personnages féminins regroupent toutes les composantes des revendications féministes : remise en cause de la religion, recherche de la maîtrise du corps, problématique des rapports hommes/femmes dans le couple, questionnement sur les relations et le rôle de la famille dans la société et intégration des femmes dans le monde du travail, le mariage et sa portée, l'implication politique, le rejet de la violence sociale. Parmi ces éléments, nous en avons sélectionné quelques uns qui travaillent fortement les textes de *Gabrielle* puis *Adélaïde* mais qui figurent dans *Revenir de loin* comme dans les romans de Suzanne Jacob de manière plus atténuée, alors que d'autres sujets comme l'implication politique ont carrément disparu de tout le reste du corpus. Il s'agit donc de se pencher sur l'implication politique pour le droit de vote des femmes dans *Gabrielle*, les autres thèmes seront étudiés au fur et à mesure

220 Saint-Martin, Lori *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Les presses de l'Université de Montréal, Canada 2010, p. 19.

221 Ibidem

de l'analyse. Il s'agira notamment de la contraception, des conflits avec l'Église puis des rapports hommes/femmes au travail, enfin des relations mères-filles.

En effet l'auteure, dans *Gabrielle*, présente les revendications politiques qui prennent forme sous l'impulsion du mouvement des suffragettes dans lequel s'engage Reine, la nièce de Gabrielle.

« Paulette Séguin a vingt-quatre ans. Elle parle à Reine du mouvement amorcé il y a longtemps par les suffragettes pour obtenir le droit de vote. Reine, qui ne se soucie que de mariage et de toilettes, découvre tout un monde où les femmes agissent scandaleusement en réclamant tout de même un certain respect des hommes dirigeants. Quand elle parle d'adhérer à la ligue des droits de la femme créée par Thérèse Casgrain et dont fait partie Paulette, elle suscite les hauts cris rue de Bernières...Elle est encore traitée en enfant irresponsable. Elle ne comprend pas ce qu'il y a de si effrayant à réclamer un droit que toutes les femmes des autres provinces du Canada ont déjà.» (G pp. 137 et 138.)

Il faut rappeler, à cet effet, qu'au Canada le droit de vote a été accordé aux femmes en premier dans la province du Manitoba en 1916. Il ne le sera au Québec qu'en 1940, alors que l'histoire se déroule durant la période des années trente dans *Gabrielle*.

Le narrateur en rapportant les faits utilise l'évaluatif « scandaleusement » optant pour un adjectif dysphorique il fait entendre dans son discours la voix de Reine et à travers la sienne celle des autres membres de la communauté, et livre l'appréciation par un effet de polyphonie énonciative. Ceci représente les effets d'une opinion générale négative à l'égard des femmes faisant partie de la ligue et des revendications politiques féminines à laquelle adhère Reine dans un premier temps, avant de se raviser. A travers l'énonciation du narrateur, c'est la voix de Reine que l'on entend, une Reine découvrant ce nouvel aspect de la vie et prenant compte de l'avis général tout en étant séduite par la démarche. Le mouvement de pensée est nettement mis en valeur par l'expression « tout de même » dénotant une pensée, en débat. Le personnage encore sous l'emprise de la doxa en cours (celle de l'idéologie patriarcale) constate malgré tout que ces femmes par leurs agissements « scandaleux » ont en fin de compte raison. Toutefois, elle ne s'engagera pas longtemps dans ce mouvement, ce qui montre la faiblesse soit du personnage, soit de la force de conviction du mouvement de l'époque.

A son tour, Gabrielle, choquée par la mort de Denise Turcotte (qui s'est pendue pour échapper aux sévices de sa famille), s'intéresse à cette ligue et questionne Paulette :

« *Pensez-vous changer beaucoup de choses pour les femmes en demandant le vote ou est-ce seulement pour le vote ?* »(G. p. 205)

Gabrielle s'engage dans le mouvement, satisfaite par la réponse de Paulette :

« *-Le vote est symbolique, il ouvre la voie à notre place, à notre parole. On espère plus bien sûr.* » (ibidem)

Toutefois, elle sera contrainte de quitter la ligue, à regret: « *C'est Germaine et Georgina qui seraient contentes !* » commente-t-elle (p 252), car elle y rencontre Armand, le frère de Paulette qui la courtise, ce qui bouleverse Edward et menace la stabilité de son couple. La remarque faite par Gabrielle indique bien la scission du groupe des personnages féminins quant à l'engagement politique des femmes jugé choquant par les conservatrices (dont Georgina et Germaine), alors que les plus clairvoyantes y voient un moyen d'œuvrer à l'amélioration de leur condition sur divers plans comme l'indique la réponse de Paulette (« *le vote ouvre la voie à notre place, à notre parole. On espère plus bien sûr.* »).

C'est bien dans le discours et le langage tenus par les différents personnages féminins que se mettent en place les prises de position à l'égard du mouvement pour le droit de vote des femmes, revendications des féministes de la première génération.

Aussi à travers cette scission dans les positions des femmes de la société du texte, Marie Laberge peint la façon dont se déroule l'évolution des mentalités dans le Québec des années trente et les germes qui ont donné naissance au féminisme de la seconde vague notamment avec les revendications sur le droit à l'avortement.

Voyons tout d'abord comment l'idée de la contraception se trouve en butte avec le langage et la religion.

1.3. Conflits avec l'Église, carences de la langue

L'imaginaire chez Laberge remonte le temps pour penser la représentation que l'on se faisait de la contraception, elle réactive, de ce fait, le schème collectif de la profanation, celui de l'empêchement des naissances. Il y a chez Gabrielle une adhésion à l'idée que le groupe se fait de la contraception. Mais en même temps, se dessine une dialectique de l'individuel et du collectif. Ainsi à propos de la contraception se joue une série de tensions, de retournements dans le texte (c'est Edward qui réintroduira le sujet en faveur de la contraception). La contraception fait l'objet d'une réflexion en construction, au schème collectif, aux idées figées s'oppose un discours neuf, celui porté par Edward.

En effet, le mot « contraception » lui-même semble ne pas figurer dans le lexique de l'époque et Georgina parle d' « empêcher la famille » utilisant une périphrase pour parler de procédés que la société patriarcale interdisait jusque là. Pour Georgina, le souci majeur est d'espacer les naissances, mais la religion l'interdit, ce qui pose des problèmes de conscience, Georgina quoique conservatrice argumente:

« *Je sais qu'on ne doit rien faire pour empêcher la famille, mais tu as déjà trois filles à marier.* » (G. p. 58)

Le souci premier pour Georgina étant, comment marier tant de filles ?

Quant à Gabrielle, elle est convaincue d'être en faute si son mariage n'est pas béni par des naissances, alors que sa sixième grossesse lui fait prendre conscience tout de même des difficultés qu'elle aura pour mener à bien sa charge de mère de famille nombreuse. Nous sommes là dans le contexte de la relation complexe et conflictuelle mettant face à face d'une

part le schème de la profanation, le choix politique d'encourager les familles nombreuses pour rivaliser avec les anglophones, avec la prise de position de l'Église en faveur des naissances dans la continuité des idées de la « revanche des berceaux », et d'autre part la décision privée et personnelle du couple.

L'expression réapparaît de nouveau, utilisée par Edward, ceci indiquant que le concept de contraception est en formation. Le récit de pensée explique qu'Edward « *s'était procuré un « empêchement de famille » dont lui avait parlé un ami anglophone de Montréal qui, n'étant pas catholique, avait pas mal d'avance sur les Canadiens français en ce qui concerne les joies du mariage sans leurs conséquences.* » (G. P211) L'emploi de la périphrase rend plus vraisemblable la fiction par l'utilisation d'un langage d'époque.

Ainsi donc, la contraception et la maîtrise du corps achoppent sur les préceptes de l'Église qui interdisait « l'empêchement des naissances », et qui bien au contraire avait encouragé les nombreuses naissances lors de ce que l'on avait appelé la « revanche des berceaux » afin de renforcer le peuplement des Canadiens français face aux Anglais. La contraception est à cet égard doublement mal perçue, elle va à l'encontre de la nature et de la politique de peuplement qui avait prévalu au cours de l'Histoire. Enfin, aussi paradoxal que cela puisse paraître de nos jours, la contraception dépendait essentiellement d'une décision masculine, soulignant ainsi l'absence de maîtrise de leur corps par les femmes : « *Elle pensait que la contraception était une affaire d'hommes, qu'on ne pouvait pas montrer aux femmes à le faire dans le dos de leur mari, sans leur consentement.* » dira Reine de sa tante Gabrielle (G. p. 336). Le thème de la contraception permet de tisser différents points sensibles d'une réflexion sur la féminité et le droit de disposer de son corps, Mais ce ne sont pas les seuls conflits avec l'Église mis en scène dans la trilogie.

Les conflits avec l'Église sont très marqués aussi bien dans *Gabrielle* que dans *Adélaïde*. Nous avons déjà relevé le cas de Denise Turcotte qui s'est suicidée pour fuir la barbarie imposée par le chef de famille, imitant en cela sa mère. La tante maternelle, sœur au couvent où était scolarisée Denise, n'avait pu protéger sa nièce, et par son silence complice avait participé à ce crime. N'ayant dénoncé ni les turpitudes de ce père et de ses deux fils, ni la cupidité des représentants de l'Église qui préféreraient fermer les yeux devant ce cas d'inceste, pour profiter de la charité et des largesses du père, la tante prise soudainement de remords pour n'avoir su protéger sa nièce se confie à Gabrielle. Elle informe Gabrielle sur les circonstances de la mort de Denise Turcotte. Gabrielle est révoltée par ce qu'elle entend :

« *Pourquoi des choses pareilles sont-elles possibles ? Comment Dieu autorise-t-il cela ? Et la supérieure qui savait et faisait au mieux sans rien dénoncer en empochant le terrain ? « Pour l'argent » a dit Germaine... Une rage tellurique soulève Gabrielle...* » (G. p. 200)

A la tante s'inquiétant du mal accompli par Denise dans son acte de suicide et qui risque de conduire l'enfant en enfer, Gabrielle objecte :

« *Le mal, c'est d'avoir caché, camouflé et laissé mourir une enfant en enfer, toute fin seule avec trois bêtes sauvages pour la saccager. Le mal, c'est de ne pas avoir aidé la mère, de l'avoir poussée à endurer son avilissement en offrant au Seigneur ses humiliations quotidiennes.* » (ibidem).

Ce sera à la suite de la découverte des circonstances de la mort de Denise Turcotte et de ce que l'enfant et sa mère avaient enduré que Gabrielle se décidera à rejoindre la ligue des droits des femmes.

Mais ce cas édifiant et extrême qui illustre la toute puissance du patriarcat établie avec la bénédiction de l'Église n'est pas le seul exemple de remise en cause des vérités véhiculées et de l'idéologie chrétienne. Pendant qu'elle soigne ses enfants malades, Gabrielle s'interroge dans un discours où perce l'ironie :

« Étrange comme la Bible ne mentionne aucune maladie contagieuse que la Vierge aurait eu à soigner, pense Gabrielle. Il s'est fait Homme. Pourtant, il a bien dû avoir une petite poussée de fièvre ou alors la picote. Elle a beau se traiter d'insolente, elle continue à faire un inventaire complet de ce à quoi Jésus a échappé et du peu de réalité que prend alors le statut de Mère du Christ. » (G. p. 153)

Les remises en cause et le rejet de certaines vérités établies par la religion ne provoquent cependant pas l'effondrement total de la foi et de la pratique religieuse chez Gabrielle, qui continue à observer tous les rites et les coutumes de la religion, telles les messes dominicales et les fêtes religieuses. Le féminisme n'en est qu'à ses balbutiements et la peur du châtement divin n'est pas bien loin, aussi quand Gabrielle perd sa sixième grossesse, elle l'explique par

Dans *Adélaïde*, nous relevons deux cas de remise en cause de l'éducation dispensée dans les écoles catholiques. Nous assistons ainsi à la dérive de deux personnages complètement sous l'emprise de l'éducation inspirée de la religion. Il s'agit de Pierre l'enfant de Béatrice élevé par Reine, et de Reine, elle-même, qui sombre dans une dévotion extrême due à son mariage malheureux.

Pierre, quant à lui, éloigné de sa mère biologique, découvre en elle la star d'un feuilleton radiophonique adulée par un public enthousiaste. Adolescent, il en tombe follement amoureux, mais, son éducation religieuse rigoureuse la lui fait confondre avec la vierge Marie. Il sent confusément l'interdit. Pris dans ses contradictions avec les préceptes religieux inculqués et son penchant, il finit par violenter sa mère avant de perdre définitivement la raison. Les excès du discours religieux ont agi sur lui comme sur Reine, sa mère adoptive, d'une façon néfaste. Reine, prenant sa propre maladie comme une punition divine, en réponse à ses problèmes conjugaux.

Aussi le lien entre l'autorité paternelle et l'autorité de l'Église établit la confusion dans l'esprit d'Adélaïde elle-même lorsque ayant été rejetée par son père, elle remet violemment celle-ci en cause :

« ...Adélaïde est saisie de colère : elle ne s'est plus approchée de la sainte table depuis un an, certaine que, si son père ne lui pardonnait pas, le bon Dieu ne l'écouterait même pas. Assise dans son banc, elle a envie de hurler et de réclamer des comptes à ces pieuses personnes soi-disant croyantes qui aspergent les morts d'encens et d'eau bénite et qui condamnent leur prochain parce qu'il a l'audace de transgresser la loi. »
A. p. 371

Dans l'établissement de cette confusion le roman répond tout-à-fait au discours féministe qui réfute les deux autorités, celle du père comme celle de l'église.

Pour ce qui est des romans de Suzanne Jacob, si les conflits avec l'Église sont effacés, des traces persistent dans les idées portées par le discours des personnages. Dans *L'obéissance*, Julie, se souvient des paroles de Marie lui reprochant sa sensibilité :

« *Tu n'y es pas du tout, ma pauvre Julie, tu confonds tout. Tu es trop sensible à l'apparence des choses. Tu es une vraie Notre-Dame-des-Sept-Douleurs. Tu es un sacré cœur saignant. Nous ne souffrons plus. Allez, Julie, crois-tu vraiment que nous souffrons ?* » (LO. p. 27)

Marie rejette la souffrance comme valeur chrétienne. Ce reproche situe la remarque de Marie dans un mode de pensée qui considère la souffrance des êtres comme une épreuve destinée à rapprocher l'homme de Dieu. Marie en fait le reproche à Julie en insistant sur le fait qu'aujourd'hui contre la douleur il existe des remèdes et que la souffrance n'est plus une valeur positive:

« *Eh bien ceux qui souffrent n'ont pas compris le sens du progrès. Tant pis pour eux. Ils sont bêtes....Le progrès a conçu les analgésiques, les baumes, les adoucisseurs d'eau et les calmants! Le progrès a décidé que la vie des humains n'était pas obligatoirement soumise à la souffrance.* » (LO. P. 27)

De même, la phrase souvent répétée dans ce même roman « *Rien de nouveau sous le soleil, ça ne date pas d'hier, comme ils disent sur un ton de ceux qui croient fermement qu'ils ont tout dit* » (LO. p. 16) est reprise quelques paragraphes plus loin, lorsque Julie découvrant la fillette portant des traces de coups déclare :

« *Je peux encore me dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil et que ça ne date pas d'hier. Je peux reculer lentement en regagnant le trottoir.* » (LO. P17)

L'expression *il n'y a rien de nouveau sous le soleil* empruntée au registre religieux rend compte de l'aspect fataliste. En devenant une expression populaire, cet énoncé change de référent et signifie la démission, l'indifférence et l'embarras face à des situations qui devraient provoquer de plus vives réactions. Il représente la soumission et l'obéissance au pouvoir réclamées par l'Église. Dans son utilisation, l'expression illustre la confusion établie entre le social et le religieux.

1.4. Une institution sociale mise à mal : le mariage

Edward, l'époux de Gabrielle, lui raconte une expérience professionnelle. Il doit défendre une femme d'affaires : Alice, cette femme ayant une boulangerie héritée de ses parents qui périlclitait du fait que son mari jouait et perdait de grosses sommes au jeu, et qu'il entretenait une autre femme, s'est adressée à Edward afin qu'il prenne en charge son divorce. Elle ne peut empêcher son mari de mener à la faillite une entreprise dans laquelle elle a travaillé toute sa vie. Elle doit travailler jour et nuit ainsi que son fils de dix ans pour rembourser les dettes du mari, alors que celui-ci continue à mener son grand train de vie. Edward explique à Gabrielle que selon la loi, les femmes une fois mariées perdent leurs droits :

« Elle est redevenue mineure. Peu importe qu'avant elle ait tout fait marcher, tout signé de sa main. Une fois mariée, c'est le mari qui signe, qui dépense, qui endosse et qui traite avec les banques. L'argent, tout l'avoir est au mari. » (G. p. 221)

Dans la société représentée, la loi ne protège pas le bien des femmes, le mariage se fait donc en défaveur de celles-ci. Ce cas constitue un bon motif de stigmatisation du patriarcat et de l'institution du mariage établie par celui-ci.

La bataille du droit de choisir son époux est illustrée dans *Gabrielle et Adélaïde* par les deux personnages éponymes qui n'hésitent pas à braver l'autorité paternelle. Les choses ont changé depuis la révolution féministe, les femmes n'ont plus besoin de braver le père pour choisir avec qui elles feront leur vie. Le mariage reste une institution, mais qui a énormément perdu de son prestige, car les couples souvent en commun accord préfèrent éviter toute forme d'attache juridique. Aussi dans le roman *Revenir de loin*, après un premier mariage raté avec Gaston, Yolande décide de vivre librement avec Jean Louis Sirbois : conséquences des idées féministes.

Le rejet du mariage, de la même manière est illustré dans les romans de Suzanne Jacob. Pour ce qui est de *L'obéissance*, Florence supporte très mal sa vie de couple et son rôle consistant à contenter son époux ; ce qui la renvoie à l'humiliation du temps où elle était danseuse de bar. Dans *Rouge, mère et fils*, Delphine, en proie à un mal être et une instabilité affective, ne cesse de changer de compagnon après son divorce, en repoussant les demandes de mariage de Lorne. Enfin dans *Fugueuses*, une liaison entre François Piano et Émilie Saint-Arnaud est envisagée par celle-ci, ce qui met en place une situation rocambolesque dans laquelle une mère s'apprête à prendre pour amant le violeur de ses filles.

En définitive, l'institution du mariage est représentée sous des aspects négatifs dans les fictions élaborées par Suzanne Jacob, tandis que pour celles de Marie Laberge, si sont décrits des mariages heureux, ils font plutôt partie du passé et ne concernent que les deux héroïnes que sont Gabrielle et Adélaïde. Ces deux mariages réussis tranchent sur le reste des autres unions qui sont représentées toutes comme de véritables désastres. Les mariages ratés sont nombreux, ils apparaissent comme des alliances fondées sur des malentendus qui

tourment au malaise et à l'angoisse, à la maladie, pour les femmes à l'instar de celui de Reine, d'Élisabeth ou de Béatrice.

1.5. Droit au travail

L'esprit féministe va plus loin que le souci de l'espacement des naissances et de la contraception ou le droit de choisir son époux illustrés dans *Gabrielle*.

Adélaïde en mettant l'accent sur le droit à un travail décent pour les femmes, celui de l'avortement, le refus du mariage forcé, introduit aussi les revendications sociales dont un salaire égal à celui des hommes, ou l'occupation de l'espace public et social réservé jusque là exclusivement aux hommes, tels que les grands hôtels pour les rendez-vous d'affaires du personnage éponyme.

L'essentiel des idées féministes des années soixante est déjà à l'œuvre dans *Le goût du bonheur* à partir donc des années trente dans la trilogie. De fait si la libération passe par le travail, elle ne s'arrête pas là. Yolande (RDL), « femme libérée » constate qu'elle ne l'était qu'à moitié avant son coma :

« A ses yeux, ses vingt-cinq ans de tranquillité avec Gaston et Annie représentent vingt-cinq ans de détention préventive auxquels elle se serait elle-même condamnée...Yolande constate qu'elle met en procès maintenant ce qu'elle ne remettait même pas en question avant l'accident. Elle y voit une amélioration de sa liberté : si être libre, c'est choisir en toute conscience, elle veut avant tout être libre pour choisir vers qui elle ira et avec qui elle partagera sa vie. » (RDL p.488)

Marie (LO) et Yolande (RDL) sont des incarnations de la femme libérée, Elles s'épanouissent dans des professions jusque là réservées aux hommes. La première est avocate, la seconde correctrice au sein d'une maison d'édition, mais Adélaïde avait déjà tracé le chemin en investissant le domaine des affaires. La mixisation des rôles est rendue effective. Ces femmes instruites et indépendantes financièrement représentent la réalisation des aspirations féministes. Toutefois, elles sont en perpétuel exercice de compétition avec elles-mêmes à la manière de la « wonder woman ». « *Pour la femme contemporaine, l'affirmation de soi réside essentiellement dans l'autodépassement continu.* »²²²

L'on peut conclure que *Le goût du bonheur*, sans reprendre le féminisme radical des écrits comme celui de Nicole Brossard dans *L'Euguélienne*, ou de Louky Bersianik dans *L'Amér* par les thèmes qui y sont soulevés et l'extrême violence des textes, porte les valeurs féministes, notamment avec son idée-force de la lutte contre le patriarcat représenté souvent

222 Oprea D. A., *Nouveaux discours chez les romancières québécoises. Monique Proulx, Monique La Rue et Marie-Claire Blais*. Paris, L'Harmattan, 2014, p.121.

par l'Église. Pour ce qui est des autres romans du corpus, les thématiques se rattachent de façon plus ou moins souple à cette idéologie, aussi avons-nous recours à une autre notion, il s'agira maintenant d'examiner l'influence métaféministe, plutôt que celle féministe sur le corpus.

2-Métaféminisme et rapports avec le féminisme

En critique, Lori Saint-Martin crée le concept de métaféminisme pour cerner une écriture qui se démarque de celle des militantes féministes de la première heure. Elle définit ainsi l'objet de l'écriture métaféministe : « *remettre en cause les stratégies et les orientations des aînées féministes tout en intégrant à la fiction des préoccupations similaires.* »²²³ Car le discours collectif féministe a bien été assimilé, intégré dans celui des nouvelles générations. Le métaféminisme marque autant la rupture que la continuité, selon l'auteure qui explique la différence que recouvre ce terme avec celui de postféminisme. Le préfixe « méta » signifie « après » comme « post », mais il englobe ou dépasse l'objet dont il est question.

« *L'au-delà qu'il suggère implique donc l'intégration du passé plutôt que son abandon. Pas plus que le métalangage ne tue le langage, le métaféminisme n'annonce le déclin du féminisme ; plutôt, il l'accompagne et l'enveloppe. Le préfixe signifie aussi « transformation », « participation », comme dans « métamorphose »*²²⁴ ...

Si pour l'écriture féministe le but est le combat pour l'abolition du patriarcat, les écrits métaféministes ne le réfutent pas, mais ils le prolongent en l'orientant autrement. Maintenant que *l'ivresse collective* est dépassée, si les acquis du féminisme sont bien là (droit au travail, contraception...), le terme postféminisme, quant à lui, masquerait le fait que la révolution féministe n'a pas totalement abouti et que les inégalités sociales demeurent. Malgré l'adoption de principes pour lesquels les femmes ont lutté dans les années soixante, le patriarcat n'est pas complètement aboli. Aussi le terme postféminisme annonçant la fin du féminisme est pour la critique « *piégé, démobilisateur et à proscrire.* »²²⁵

La notion de *métaféminisme* ouvre à de nouvelles orientations dans l'écriture féminine des générations d'auteures contemporaines. Elle marque le changement dans la continuité. Aussi si le patriarcat n'est plus tant à l'ordre du jour (marque de rupture), d'autres thèmes s'inscrivent dans la continuité dont le rapport à l'autre, rapport aux enfants notamment, ce qui explique la constance de cette thématique dans le corpus arrêté. Le métaféminisme est désormais considéré comme un courant littéraire. Dans l'ordre de la

223 L ; Saint-Martin, *Contre-voix, Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche Editeur, 1997, p. 239.

224 Ibidem

225 L ; Saint-Martin, *Contre-voix*, op. Cit. p.236

rupture, les écrits romanesques prennent l'allure de romans intimistes, loin de la description des révoltes, ils lèvent le voile sur des situations qui donnent à réfléchir. Ainsi, une histoire privée prend l'importance et l'ampleur collectives comme pour *L'obéissance* ou *Fugueuses* qui mettent l'accent, le premier sur la violence faite aux enfants, et le second sur le viol et la transmission. La relation mère-enfants fait donc partie des thématiques métaféministes. On a nommé ce genre de romans, les romans de la filiation.

2.1. Modèles binaires de l'époux et du père

-De maître absolu à l'effacement

A la fois époux et pères, les hommes endossent différents rôles dans les fictions du corpus. Des rôles souvent opposés qui sont soit de l'ordre de l'omnipotence et ils sont dépréciés pour cela, soit de celui de la bienveillance et de l'amour. Ceci, lorsque la place des hommes n'est pas carrément effacée dans des romans essentiellement voués à la filiation maternelle.

La relation sociale et familiale entre les personnages est médiatisée par des normes permettant de les définir selon leur « être » et selon leur « faire ». Mais elle se situe bien souvent dans une tradition de l'écriture féministe ainsi que nous allons le déterminer.

Dans *Gabrielle* comme dans *Adélaïde*, les images de père produites par Marie Laberge offrent ces aspects d'opposition tant dans le *faire* que dans l'*être*. Aussi l'image d'un père dévalorisé côtoie celle du père évalué positivement. Le père de Gabrielle, autoritaire, distant, régnant sans partage sur une famille en majorité assujettie, à commencer par la mère, soumise à son autorité, s'oppose à la figure d'un autre père, Edward, le mari de Gabrielle, toujours amoureux de son épouse, à eux deux, ils forment un couple idyllique. Il est ouvert, tolérant et attentionné à l'égard de ses enfants. Cette deuxième image de couple et de la famille sera reprise dans *Adélaïde* par Nic, Adélaïde et leurs enfants, image opposée à celle renvoyée par les parents de Gabrielle.

Toutefois le texte de *Gabrielle* ouvre la réflexion sur une faille qui assure la faillite de la relation au père, soit par manque d'autorité d'Edward ou plutôt par son excès d'intransigeance et absence de communication avec sa fille Adélaïde, au moment du choix capital de celle-ci (celui d'épouser Nic), faille qui se soldera par la rupture sans retour de la relation du père à sa fille.

Ces deux images du mari et du père opposées seront doublées par les deux époux consécutifs de Georgina : le premier, Hector offre l'image de l'époux et du père attentionné et aimant, il s'est au sens propre de l'expression « tué à la tâche » pour l'amour de sa famille à la suite de sa faillite, et a refusé que ses filles le voient dans sa déchéance. Le second est dépeint sous les traits d'un mari et père tyrannique et exerçant son ascendant sur sa femme Georgina comme sur Reine, sa belle-fille la forçant à un mauvais mariage qui la rendra malheureuse.

Mais en général dans le reste du corpus, les pères et maris sont le reflet d'une image négative, quand ils ne sont pas carrément rendus absents, ignorés. Marie Laberge dans *Revenir de loin*, dresse le portrait d'un mari rejeté par Yolande : un alcoolique qui, après lui avoir annoncé qu'il la quittait pour sa meilleure amie, a foncé, dans un arbre provoquant l'accident à la suite duquel Yolande est restée plongée dans le coma. Une telle conduite ne peut que générer de l'antipathie, incitant le lecteur à approuver l'attitude de Yolande qui abandonne ce mari et la vie qu'elle menait auprès de lui, refusant les chèques qu'il lui envoie pour signifier ainsi que le dernier motif de pouvoir qui demeure à la disposition de Gaston, l'argent, lui est refusé.

Marie Laberge évoque, à travers le regard sans appel porté par Gabrielle, un cas grave d'abus de pouvoir, celui d'un autre père, fruste et incestueux, le père de Denise Turcotte.

Un autre personnage, la mère de Jean dans *L'obéissance* ne manque pas non plus de faire l'ébauche du portrait de son propre père qui force sa femme, Adriana, à mourir, par abus de pouvoir. Il décide en accord avec le médecin et le représentant de l'Église (en l'occurrence, le propre fils d'Adriana - qui agissant en conformité avec les directives de « la revanche des berceaux »- n'hésite pas à commettre un matricide) de sauver l'enfant et refuse à la mère l'opération qui l'aurait sauvée au moment de la mise au monde du quatorzième enfant tant désiré par ce père. Il est vrai que cette situation évoquée constitue le rappel d'un passé antérieur. Ce rappel nous montre bien comment le métaféminisme conserve et prolonge le féminisme au lieu de l'effacer.

Parmi les romans de Suzanne Jacob, l'autorité et la violence des pères est également traitée dans *L'obéissance*. C'est le personnage du père de Marie qui concentre le poids de cette toute puissance. Alors que dans ce même roman, Hubert, l'époux de Florence est représenté comme un homme qui humilie celle-ci dans sa féminité. De façon très appuyée, le premier roman du corpus consacré à cette auteure n'hésite pas à suggérer le mot de « dictateur » pour les pères, abusant de leur pouvoir sur les enfants comme sur les femmes. Ce roman dénonce de manière explicite le patriarcat à travers la thématique de la violence faite aux enfants et souvent avec une complicité imposée aux femmes.

Cette représentation binaire du père est l'effet de l'évolution du féminisme qui peu à peu se détourne de la figure tutélaire du père, comme c'est le cas dans *Rouge, mère et fils* où le père n'est d'aucun secours dans la crise que vit Luc.

En effet la question du père se décline tout au long des différentes phases du féminisme et du métaféminisme québécois en rejet du pouvoir patriarcal, dénonciation du patriarcat patriarcal, celui des mères qui obligent leurs filles à l'obéissance au père, puis évocation d'un mythique patriarcat précédant la culture œdipienne, avant de se détourner de la question du père pour se concentrer sur la subjectivité féminine.

- Malaise et effacement des hommes

A la base de la construction des personnages des canons et des grilles d'évaluation fondent le jugement que les personnages féminins portent sur les pères et la paternité, ces jugements peuvent être à la source du malaise représenté comme vécu par les femmes dans les différents romans du corpus.

Même si les relations au père sont moins tendues pour les générations qui ont suivi le féminisme des années soixante, incarnées par les personnages tels que ceux de Suzanne Jacob dans *Fugueuses*, les deux auteures ont tendance à accentuer l'espace évaluatif dévalorisant les personnages masculins et les pères en particulier. Ces pères ne font plus montre d'une autorité très forte comme chef de famille, au contraire ils sont complètement effacés et sans grande personnalité comme le père de Nathe et Alexa qui préfère cacher à sa femme l'existence d'une fille née hors mariage et la présenter plutôt à sa fille Alexa.

Cet affaiblissement de l'image des hommes s'explique historiquement dans la littérature féminine : après une première phase où le féminisme avait ciblé l'autorité patriarcale, fondée sur l'Église et le pouvoir institutionnel en général, la période dite du roman intimiste a vu les écrivaines se détourner de cette problématique et produire des romans de la subjectivité où la voix des mères a couvert celle des pères, et ce à partir des années quatre-vingt. Dans cet esprit, les romans étudiés qui datent de la fin des années 90 à 2000 accordent la parole plus souvent aux personnages féminins qu'aux personnages masculins. Les hommes font partie de la fiction, mais leur voix ne se fait pas entendre. Aussi *Fugueuses*, qui laisse entendre une forte énonciation des personnages (tant à travers les récits de pensée que par l'usage du style direct des personnages féminins comme Fabienne ou Blanche et la multiplication des points de vue), n'accorde pas le même intérêt à l'énonciation des protagonistes masculins pour qu'ils racontent eux-mêmes leur propre histoire. Xavier (F) ne fait qu'une toute petite allusion à sa mésaventure quand il a été accusé d'avoir tenté d'abuser d'une de ses patientes avant sa disculpation. Gaston (RDL), sombre dans l'alcoolisme après le départ de Yolande sans aucun mot, Félix (RMF) n'explique en rien l'échec de son mariage avec Delphine. Le point de vue des hommes est occulté, et cela fait partie d'une stratégie d'écriture féministe et métaféministe qui donne la parole presque exclusivement aux femmes. La phrase prononcée par Alexa à propos de son père dans *Fugueuses* est significative de l'effacement des hommes dans ces fictions :

« Elle n'avait aucune idée de ce qui se passait dans la tête de Thomas Saint-Arnaud. Elle tentait de dresser un bilan de ce qu'elle savait de lui. Elle découvrit qu'elle n'aurait même pas pu écrire sa notice nécrologique » (F. p. 176.)

Aussi dans *Fugueuses* les récits concernant Georges (mari de Blanche), Xavier (mari de Fabienne), Thomas (père de Nathe, Alexa et Macha) ne font l'objet que de brefs épisodes sous forme résumée. La narration est écourtée, peu développée lorsqu'il s'agit d'événements concernant les hommes, tandis que les femmes occupent le devant de la scène. En effet, Lori Saint-Martin explique que dans la perspective de la « rivalité oedipienne », les

filles ne trouvent pas de place dans la relation père-fils qui relègue les femmes au seul rôle de mère-épouse. Les filles féministes selon l'auteure sont à la « *recherche d'une généalogie au féminin* » et prônent le « *refus du pouvoir paternel et de l'ordre social que représente le père.* »²²⁶. Ceci explique l'effacement des pères dans les romans.

Adélaïde dans notre corpus incarne bien la jeune révoltée qui refuse les décisions de son père, en cela on peut la rapprocher de l'héroïne de *Laura Laur* de Suzanne Jacob, mais au lieu d'opter pour la fugue comme celle-ci, elle préfère tenir tête à ce père, qui de père affectueux et ouvert subitement se transforme en un être intolérant et fermé à toute discussion. Amoureuse de Ted, pour cacher un scandale, elle finit par épouser Nic, l'ami et associé d'Edward, en dépit de l'opposition de ce dernier. Ce qui scellera la rupture définitive entre la fille et le père. Concrètement, dans ce roman, c'est l'histoire de la fille qui prend le pas sur celle du père.

De fait, il est étonnant de voir avec quelle désinvolture, les filles Saint-Arnaud (*Fugueuses*) considèrent leur père et le peu d'ascendant qu'il exerce sur ces adolescentes livrées à elles-mêmes au cours de l'absence de leur mère. Lorsque celui-ci présente à Alexa sa demi-sœur Macha, on comprend le désarroi de l'adolescente, mais les reproches exprimés en pensée montrent l'absence de respect dans l'esprit d'une enfant à l'égard de son père :

« *Il va me présenter ma demi-sœur sans s'être inquiété une seconde de savoir si, moi, j'ai envie de connaître une demi-sœur, et d'abord, est-ce que maman est au courant? Une autre fille ! C'est ridicule. Il ne sait pas faire de garçon ou quoi ?* »F. p. 176

Les attitudes d'Alexa et de Nathe face à leur père illustrent un réel changement dans les relations père-filles, disparition du respect, désinvolture dans l'attitude des filles. Nous sommes très éloignés du modèle des pères autoritaires reproduit dans *Le goût du bonheur*, à l'instar de celui de Gabrielle, qui impose à ses filles la conduite à suivre.

Il faut relever qu'à propos de la relation au père, les féministes au Québec ont leur propre représentation. Ils posent que la culture occidentale dans son ensemble, « au nom du père », représente un système social, religieux, politique et culturel dans ses mythes et ses idéologies où la relation du père à sa fille est celle de la domination du premier et de la soumission de la seconde. Mais en même temps une autre représentation du père québécois est courante, celle d'un homme faible, sans autorité, absent. Cette autre image du père est expliquée historiquement par la Conquête (le père, l'état français, ayant abandonné ses enfants à l'hégémonie anglaise) et par la croyance en un certain matriarcat au Québec. Quoiqu'il en soit, mis à part les romans du cycle de Marie Laberge, les autres romans du corpus situant l'action dans la période contemporaine se déroulent au moment où s'effondre le modèle classique de la famille fondée sur l'autorité du père qui subvient aux dépenses, et

226 L. Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999, p.86.

sur le modèle de la mère confinée dans son rôle de gardienne du foyer. « *Le sacre de la mère au foyer* »²²⁷ est achevé avec la présence des femmes de plus en plus nombreuses sur le marché du travail. Dans *Revenir de loin* comme dans les fictions de Suzanne Jacob, le ménage et l'entretien de la maison n'incombent plus en priorité aux femmes qui ont profité des progrès technologiques pour alléger de toutes façons considérablement ces tâches.

Alors que l'écriture féminine se penche sur les subjectivités féminines, l'effacement des hommes est consommé avec le métaféminisme. L'on constate, pourtant, la persistance de l'effet-féministe, à travers la problématique de la mère et de ses relations aux autres.

2.2. La mère : discours et représentations

L'idéologie féministe a connu des phases différentes, l'on peut constater que dans *Le goût du bonheur*, Laberge montre ces différentes phases à travers le discours sur la figure maternelle.

-La question de la maternité

Dans cette littérature, la femme demeure le pivot de l'écriture au féminin. Et la maternité reste le principal vecteur de réflexion. Il semblerait que ce soit depuis toujours que les femmes soient définies comme mères. Elles ne sont alors perçues que comme liées à un autre être. Mais les féministes affirment que tout en leur reconnaissant cette spécificité, on les a tenues à distance de toute action sociale. La maternité ne leur octroie pas de droits dans la société étant donné que, traditionnellement, c'est le père qui pourvoit aux besoins de la progéniture. Lori Saint-Martin s'inspirant de Luce Irigaray affirme :

« On peut dire qu'en refoulant la part du maternel dans la culture, notre société a effacé les généalogies féminines et oblitéré le nom de la mère. »²²⁸

L'auteure en conclut que « bien que les mères existent depuis toujours, la maternité est une invention sociale, historique, idéologique. »²²⁹ reprenant ainsi l'idée développée par Simone de Beauvoir.

Le discours féministe soutient qu'au nom de la maternité on a interdit aux femmes presque tout le reste. Il s'inspire en cela des idées exprimées par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* lorsqu'elle dit: « On ne naît pas femme, on le devient » commenté de la

227 Lipovetsky, *La troisième femme*, op. cit. p. 251

228 Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, op. cit. p. 15

229 Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, op.cit;p;22

sorte dans *Le Monde* par Pierre Assouline « *De quoi s'agit-il au fond, de dire que la femme était un produit élaboré par la civilisation. Beauvoir cible surtout la maternité.* »²³⁰

Aussi la question de la maternité se trouve au cœur de toutes les productions des écrivaines aussi bien celles avant les innovations formelles des années soixante-dix, comme chez Gabrielle Roy, que celles des années suivantes comme chez Madeleine Gagnon ou Nicole Brossard, toujours selon l'étude critique faite par L. Saint-Martin. Les deux romancières de notre corpus, bien que d'une autre génération, n'échappent pas non plus à l'évocation de cette problématique.

Dans la pensée féministe, les hommes ont mis en avant la maternité pour mieux s'accaparer de tous les pouvoirs. Le modèle de la mère idéale, reine du foyer, qui se consacre entièrement à sa famille et à ses enfants, perçu comme un idéal auquel tendrait toute femme, et tel que nous le voyons à l'œuvre dans *Gabrielle* par exemple, est relativement récent puisqu'il est la création de Jean Jacques Rousseau au XVIIIème siècle. Avant Rousseau, chaque société avait sa propre conception de la maternité. Saint-Martin souligne, à cet effet et à titre d'exemple, que l'infanticide était moins condamnable que l'avortement dans la Grèce antique.

-Maternité et responsabilité

La maternité serait donc ce qui a entravé l'implication sociale des femmes. Le refus de devenir mère de Marie dans *L'obéissance* s'explique, dès lors, par l'opposition à la maternité ainsi conçue dans une société où les institutions sont établies par et en faveur des hommes.

De plus, pour les féministes, le rôle reproducteur des femmes est source d'une autre problématique. Il est nié par les hommes, dans le sens où les philosophies de l'occident rejettent que la vie « *s'origine dans un corps de femme* » selon l'expression de Nancy Huston.²³¹ Ces philosophies évoquent la côte d'Adam, la tête de Zeus ou le fils de Dieu de la religion chrétienne qui nourrit les fidèles « de sa chair et de son sang », à l'instar des femmes. L'auteure évoque jusqu'aux technologies nouvelles qui veulent faire naître des bébés en éprouvettes afin de donner à l'homme un pouvoir « *dérobé à la femme* ». Nier le rôle des femmes dans leur reproduction, c'est limiter leur pouvoir. Ce déni a provoqué la « grève des ventres » au Québec, une grève qui n'a jamais eu lieu dans les faits, mais qui prétend tout de même répondre à la privation des responsabilités sociales et à la forme d'aliénation morale imposées par les hommes. Marie (LO) refuse donc de mettre au monde des enfants qui seront sous l'entière responsabilité des hommes. « *Elle refusait de mettre au monde un enfant qu'on menacerait de noyer à son insu.* » (LO.p.242)

230 Cité par A.M. Jézéquel, *Louise Dupré. Le Québec au féminin*, op. cit. p.164

231 Citée par L. Saint-Martin, *Le nom de la mère*, op.cit. p. 29

Florence illustre parfaitement l'exemple de la femme brisée autant par l'absence de considération au sein de sa famille (parents et mari) comme au sein de la société (stigmatisée pour avoir été danseuse dans un bar). En réaction, elle refuse de laisser quiconque s'occuper de sa fille Alice, elle adresse ces mots à Hubert, le père : « *Alice ne sera jamais assez grande pour que je te laisse t'occuper d'elle. Retiens bien ce que je te dis.* » (LO. 101).

Selon Lori Saint-Martin, les critiques portant sur l'écriture au féminin reviennent souvent sur le mythe de Déméter ; cette déesse qui, une fois séparée de sa fille, Perséphone, par Hadès, se venge en frappant la terre de stérilité. L'intervention de Zeus permettra à Déméter d'avoir sa fille près d'elle durant quatre mois de l'année qui correspondent à l'hiver, le reste du temps elle sera auprès de son mari. Lori Saint-Martin explique la relation de la société patriarcale à ce mythe:

« *Quand se met en place le patriarcat, la fille est séparée de sa mère et plus généralement de sa famille. Elle est transplantée dans la généalogie du mari, elle doit habiter chez lui, elle doit porter son nom à lui, ses enfants également, etc...* »²³²

Ce balancement entre absence et présence, et le retour épisodique vers la mère est représenté, selon elle, par le mouvement circulaire dans l'écriture féminine. Elle affirme que ce rapport mère-fille est non seulement déterminant pour les intrigues mises en place, mais également pour « *les formes narratives adoptées* ». Ce à quoi nous ne pouvons que souscrire en rappelant la forme circulaire que nous avons décelée dans les trois romans de Suzanne Jacob, forme, qui effectivement s'enroule autour de la relation aux mères, Florence, Delphine ainsi que Blanche et Émilie.

D'une autre façon, pour les romans de Laberge, le thème central porte sur la filiation maternelle, même si la structure n'en est pas circulaire. Yolande dans *Revenir de loin*, ne pourra être apaisée et le récit ne sera clos que lorsqu'elle retrouvera les épisodes de sa vie passée concernant le conflit avec sa mère.

Le rapport mère-fille se présente donc comme un thème complexe de l'écriture féminine. Essayons de voir comment sont peints les rôles de mères et de filles dans notre corpus et quels rapports les lient.

- Matriarcat patriarcal et mythe du matriarcat

Le matriarcat patriarcal est constitué par la faculté des mères de maintenir la loi du père au sein de la famille et de défendre ses positions et principes. Il s'agit donc des mères qui prennent le relais pour imposer l'autorité du père, souvent elles deviennent agent de violence malgré elles. Georgina offre tout-à-fait l'exemple de cette mère patriarcale en imposant à sa fille un prétendant que cette dernière refusait en première instance. En le faisant, Georgina se conformait à la position de son mari.

232 L. Saint-Martin, idem p.45

La mère patriarcale remplit donc le rôle qui lui est attribué par la société. Il s'agit en effet de socialiser l'enfant, dompter sa rébellion c'est ce que Marie explique à Julie en disant que sa mère la punissait pour ne pas qu'elle se révolte, dans *L'obéissance*. Lorsque les mères maltraitent leurs enfants, elles sont *mandataires de la Loi du père*. Anne-Marie Jézéquel explique que Florence Chaillé a été acquittée, parce qu'elle avait agi conformément aux valeurs de la société.²³³

Suzanne Jacob l'explique avec force exemples par la voix de Julie rapportant les confidences de Marie dans *L'obéissance* : le père de Marie (LO) ne supportant pas les cris des bébés, ceci incite la mère à les soumettre à des formes de tortures pour les faire taire et faire régner la « Loi du père ». Elle leur plonge la tête sous l'eau. Florence, dans le même roman, parle de sa mère qui préfère s'en prendre à sa fille plutôt qu'au père ou aux frères dans les conflits de famille ou pour prévenir toute espèce de relations incestueuses.

« Yvonne Vézina n'était pas une femme exceptionnelle, mais une femme ordinaire qui participait simplement à la vitalité de l'espèce humaine comme c'est le rôle des mères humaines, en installant de solides interdits... » LO P. 48.

« Il lui était plus facile de gifler sa fille pour n'importe quelle raison que de s'en prendre à son mari ou à ses fils » LO ibidem

D'un autre côté, dans l'inconscient collectif québécois, il y aurait un lointain matriarcat à rattacher peut-être au paganisme des populations autochtones. De plus, avec « la revanche des berceaux », l'importance attribuée à la mère dans le cercle familial a autorisé « la rumeur » à parler de matriarcat. Certains théoriciens avancent que les femmes au Québec jouissent d'une grande importance dans la famille à cause de cette fameuse « revanche des berceaux ». Les féministes rétorquent que ce prétendu matriarcat est un leurre pour mieux déposséder les femmes de leurs droits politiques et sociaux. En réalité, le matriarcat au Québec tient plus du mythe que de la réalité. Mais en réaction, l'idée du refus d'enfantement a été, à une époque, suggérée par les féministes avec la « grève des ventres ». L'avortement est l'expression du refus de la part des femmes québécoises de faire perdurer la race si leurs conditions sociales ne sont pas changées, selon Valérie Raoul²³⁴

Le refus d'enfanter a donné naissance à un thème que l'on retrouve chez Nicole Brossard dans *L'Amèr qui parle de « tuer le ventre des mères »*²³⁵ puisque la mère ne peut penser en dehors de la Loi du père. Nous retrouvons dans *L'obéissance* cette attitude, lorsque Marie révèle avoir fait un avortement et déclare ne pas vouloir d'enfant et préférer

233 Jézéquel Anne Marie, *Louise Dupré. Le Québec au féminin*, op. cit. p. 105

234 Dupré L, Lintvelt J., Paterson J.M. (sous la direction de) *Sexuation, espace, écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Editions Nota Bene, 2002, p.335

235 Cité par Jézéquel, op.cit.,p.335

le garder pour un autre monde meilleur. « *Je l'ai mise au monde dans un autre monde où elle sera bénie entre toutes les femmes* » avait-elle dit. » LO P. 242. Par ses mots, Marie dévoie, par là-même le discours religieux chrétien, dans lequel c'est une autre Marie, la mère de Jésus, qui est bénie entre toutes les femmes.

Delphine, dans *Rouge, mère et fils* porte le deuil d'un enfant perdu par avortement, fruit d'un viol, l'histoire ne précise pas si cet avortement était provoqué, volontaire ou non. Mais sa tristesse prouve un attachement certain malgré toutes les contradictions portées par la société.

Enfin, le principe du matriarcat, même s'il n'est qu'une utopie, gère la fiction dans *Fugueuses* où la filiation est conçue selon une généalogie matriarcale. La présence importante de la relation mère/fille, aussi bien pour Fabienne que pour Blanche, au détriment de la relation au père fait en sorte que l'auteure considère, dans ce roman, la filiation plus dans la lignée matriarcale que celle patriarcale. C'est ainsi que Stéphanie avant de mourir confie sa fille Nathe à sa sœur Émilie. De même, Suzanne Jacob adopte ce point de vue dans *Rouge, mère et fils* qui est bien souligné par le titre-même du roman. Le bonheur du fils dépend beaucoup plus de sa relation à la mère que de celle au père, qui pourtant en avait eu la garde à la suite du divorce des parents.

2.3. Complexité et violence de la relation mère-fille

La relation mère-fille dans les romans québécois est une relation marquée souvent par la violence. Violence qui se pratique dans les deux sens c'est-à-dire de la mère à l'égard de sa fille, mais aussi parfois haine de la fille à l'encontre de sa mère. La réaction d'Armelle à la suite de l'annonce du décès de sa mère est significative de ce que la fille éprouve à l'égard de sa mère. Quand nous rencontrons l'indifférence, la haine n'est pas loin. Souvenons-nous des propos d'Aglaé (récit miniaturisé de LO) qui disait que sa mère devait bien la détester pour lui donner un tel prénom: Aglaé, qui sonne, selon elle, comme « *un cloaque* ».

Malgré tout, le dialogue peut être rétabli entre les deux parties. Et l'amour, comme celui d'Alice qui se laisse noyer par amour pour Florence est une preuve extrême. Car Lori Saint-Martin prévient que « *La haine et la pulsion meurtrière ne sont que le versant sombre d'un amour sans nom.* »²³⁶.

2.3.1. L'infanticide

La question se pose à propos de *L'obéissance* : pourquoi Florence pousse-t-elle sa fille à se noyer ? Sentant l'enfant échapper à son autorité, Florence pousse Alice à se noyer. Pourtant, Florence ne veut pas ressembler à sa mère qui est une mère patriarcale, ni à celle de Hubert. Florence prétend tester l'endurance de sa fille.

236 Saint-Martin Lori, *Au nom de la mère*, op.cit. p.118.

Lori Saint-Martin souligne que « *les déterminismes psychiques et sociaux* » font de Florence une mère violente qui, par l'infanticide, exprime « *la haine de soi et de l'autre et l'aboutissement tragique d'un amour entravé que toute la culture a empêché d'éclore.* »²³⁷ Mais les multiples significations portées par la scène-clé de la pénétration d'Alice dans la rivière, qui illustre la violence de Florence envers sa fille Alice conduisent, selon le dit de Julie, à établir la comparaison entre le meurtre de son enfant et la mise à mort de tout un peuple par les dictateurs : « *Comment un petit couple d'humain en vient à saigner à mort ses enfants bien-aimés...* » (LO p.11) Pour la narratrice, la torture des enfants se répète à l'infini accompagnée d'un silence complice, ceci explique la répétition, et les échos portés par l'histoire, qui reflètent la même situation dans des temps et des espaces différents représentés par les dictatures de Marcos, Duvalier, Ceaucescu, Kim il Song...

Mêmes énoncés « *il n'y a rien de nouveau sous le soleil* », mêmes souffrances des enfants ou des fillettes : celle jouant dans le bac à sable, Florence, Alice, Marie ... Les phrases longues de Julie et enroulées sur elles-mêmes, le passage du « elle » au « je » puis le retour au « elle », tous ces éléments sont voués à briser le silence, celui de Florence, celui de Marie, face à la violence de la société à l'égard des filles, des femmes, c'est-à-dire tout abus de pouvoir, toute situation de domination sociale, l'accent politique des féministes militantes est porté par ces passages dans *L'obéissance*.

Dans le roman de Marie Laberge, *Revenir de loin*, Yolande rejette durement sa fille adoptive en motivant ce rejet par le fait que cette dernière est incapable de se conduire en être responsable et libre. Elle ne peut se libérer de l'autorité de son mari comme elle ne peut se défaire de la caution morale de Yolande, sa mère. Aux yeux de Yolande, Annie est une femme infantilisée qui doit s'affirmer comme être à part entière, prendre ses décisions seule, sans en référer à son mari ou à sa mère. De fait, Annie renvoie à sa mère adoptive l'image d'elle-même avant son coma, durant la période de son mariage avec Gaston. Toutefois, c'est dans le passé plus reculé de Yolande qu'il faut chercher la violence de la relation mère-fille. Dans la rivalité de Yolande avec sa propre mère au sujet de l'amour que chacune voue au même homme, Francis. Amour, qui concentre toute la violence des relations mère-fille, violence, qui aura pour aboutissement encore un infanticide, celui d'Ariane.

C'est dans les années soixante dix que la relation mère/fille prend de l'ampleur dans l'écriture féminine. A ce moment, s'établit à travers cette écriture le clivage bonne mère/mauvaise mère. La bonne mère est représentée dans notre corpus par Gabrielle (G), dévouée pour les petits, et proche des filles qui devenues adolescentes, se transforment en amies et confidentes, notamment Adélaïde et particulièrement Isabelle, sa nièce orpheline de père. Gabrielle, remplace auprès de cette dernière, sa sœur Georgina la vraie, elle joue le rôle de mère complice, amie d'Isabelle. Elle permet à celle-ci d'accéder à ses rêves de jeune fille (coupe de cheveux, robe de bal). Le même schéma est reproduit par Adélaïde avec

237 Saint-Martin Lori, *Le nom de la mère*, op.cit. p.89.

sa fille Léa. Mais dans ces mêmes romans, la mère peut-être toute puissante, destructrice même, dans le cadre du matriarcat patriarcal lorsqu'elle se conforme trop bien au rôle traditionnel qui lui est dévolu dans une société dirigée par les hommes, comme l'est Georgina à l'égard de ses filles Reine et Isabelle.

Pour ce qui est de *L'obéissance*, nous avons déjà relevé l'exemple des mères autoritaires et puissantes, qui soumettent les enfants à des tortures (Florence) en leur plongeant la tête sous l'eau froide pour se conformer à la volonté du père (la mère de Marie). Mais lorsque Florence ira jusqu'à l'infanticide, cela soulèvera précisément la question de la responsabilité de la société face à celle de la mère.

Lori Saint-Martin cite Adrienne Rich qui « *rappelle qu'au cours de l'histoire, de très nombreuses femmes, pauvres, célibataires ou victimes de viol ont tué ou laissé mourir leurs enfants.* »²³⁸

La violence de ces mères s'explique soit par un abus de pouvoir, le seul qui leur soit octroyé, soit par le dérèglement psychique dû à une subjectivité meurtrie : c'est le cas de Florence pour les personnages de Jacob, et chez Laberge, de la mère biologique d'Annie, alcoolique (RDL) qui voit son mari, Gaston, s'éloigner d'elle pour épouser Yolande et lui soustraire l'enfant dont elle ne s'occupe plus, et bien sûr, celui de la mère de Yolande. Il y a toujours une forte part de responsabilité de l'indifférence dans lesquelles sont abandonnées ces femmes. Ces mères ne sont pas méchantes naturellement, mais les causes de leur agressivité sont sociales. Ce sont des mères abandonnées (mère d'Annie ou de Yolande), ou démunies de ressources (Georgina), meurtries psychiquement (Florence). Lori Saint-Martin explique très justement que « *leurs défaillances mêmes sont le signe d'un malaise collectif qui les dépasse et dont elles ne sont que la manifestation individuelle.* »²³⁹

Pour ce qui est du roman, *Fugueuses*, les mères ne sont plus autoritaires ni violentes, mais elles se sont complètement détachées de leurs filles. Ainsi Fabienne ne supporte même pas le contact physique avec les siennes. Ce qui marque toujours une forme du malaise.

Qu'elles soient « mauvaises mères », s'appuyant sur l'autorité paternelle ou mères indifférentes, absentes et détachées ou qu'elles refusent la maternité, les femmes dans les romans au féminin sont en général en proie à un profond malaise créé par le système social imposé dont elles sont victimes.

Les « bonnes mères » basant leur relation sur l'affection, les mères-sœurs et amies de leurs filles font figures de personnages d'exception par leur force de caractère et qui tendent à imposer seules contre tous un mode de vie à leur convenance. L'attachement

238 Saint-Martin Lori, *Le nom de la mère* op. cit. p. 89

239 Saint-Martin Lori, *Le nom de la mère*, op. cit. p. 54.

d'Adélaïde à ses enfants et particulièrement à Léa, la fille de son premier amour est la preuve que lorsque la société ne réussit pas à entraver l'épanouissement des femmes celles-ci sont capables d'être de « bonnes mères ».

2.3.2. Rupture avec la mère

Les filles se détachent-elles facilement des mères? Certains pensent qu'il s'agit d'une obligation :

« Depuis longtemps les écrivaines affirment sur tous les tons que, pour partir à la recherche de sa vie de femme, il faut rompre avec la mère. » Lori Saint Martin cite Anne Hébert: « Cette maison à emporter et cette grande femme crucifiée qui est ma mère. Ce coup que je dois lui porter. »²⁴⁰

Ce n'est pourtant pas le cas d'Annie (RDL) qui éprouve un besoin maladif de s'accrocher à sa mère. Mais Annie marque l'exception, car en général les filles ne veulent pas ressembler à leur mère, elles veulent sortir du moule, Stéphanie (F) est l'exemple parfait de la fille qui ne veut pas ressembler à sa mère. Avec son amie Carole Monty, elles créent un langage bien à elles pour marquer leur différence. Elles parlent de femmes en Z.O.(zone occupée) et celles en Z. L. (zone libre) ce qui signifie que les filles refusent et parfois avec violence de reproduire l'image que leur offre leur mère. Ceci tendrait à expliquer pourquoi elles s'adonnent à la prostitution très jeunes, par refus de ressembler au schéma classique imposé par la société. Dès les premiers romans féminins cette volonté est manifestée. Déjà dans *Bonheur d'occasion*, Florentine déclare « Moi j'aurai pas de misère comme ma mère »²⁴¹

2.3.3. Rivalité fille/mère

Si les auteures nous présentent des intrigues soulignant la rivalité fille/mère comme dans la relation de Yolande et sa mère. Marie Laberge met aussi en scène une rivalité en puissance de Gabrielle et Adélaïde à propos de Nic. Nic, amoureux de Gabrielle finit par épouser sa fille pour leur ressemblance. Enfin une autre forme de rivalité se dessine dans la relation de François Piano avec les filles d'Émilie et Émilie elle-même qui s'apprêtait à se venger de son mari en allant rejoindre le violeur de ses filles : l'explication de cette rivalité se trouve-t-elle dans le triangle oedipien établi par les sociétés occidentales?

De diverses façons, les romans évoquent la mésentente des mères et des filles. Armelle refuse l'héritage de sa mère, en confiant les bagues de celle-ci à sa fille, elle commente :

240 L. Saint-Martin, idem p. 117.

241 Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 90.

« Mais non, les bagues, elles sont à Rose et c'est tout. Moi, j'ai toujours été une sorte de, je ne sais pas, tu vois, je ne sais pas qui j'étais pour ma mère, mais pas sa fille en tout cas, non, pas sa fille. Je ne sais pas et je ne veux pas savoir pourquoi. Tout ce que je sais, c'est que, pas du tout, je ne veux ni ses bagues, ni l'argent de ses bagues, merci beaucoup maman d'être enfin morte, tu vois c'est simple, je suis tellement délivrée, je ne sais pas de quoi, je ne veux pas le savoir. » (RMF p. 250)

La relation conflictuelle, le malaise sont nettement exprimés par ces paroles.

2.3.4. Attitude sororale

Par contre, la fille peut endosser le rôle de la mère ou celui de la sœur à l'égard de sa propre mère. Cet aspect de la relation fille-mère est décrit par Marie Laberge. Nous avons noté, dans la partie consacrée à l'écriture, qu'Adélaïde, au moment de la fausse couche de Gabrielle, prenait à cœur son rôle de maman. L'auteure décrit les initiatives de la petite fille, qui, motivée par une sorte de solidarité et d'intuition féminine, prenait soin de sa mère, dans un élan de compassion sororale, en attendant que sa tante Germaine arrive.

La même attitude est relevée dans *L'obéissance*, lorsque Alice devant la violence de Florence veut la protéger contre elle-même, plutôt que se protéger, elle. Il y a comme une sorte d'empathie de la fille à la mère, une communion de sort dans l'humiliation de la féminité, ressentie par l'enfant. Dans sa propre souffrance Alice reconnaît, retrouve celle de sa mère, c'est pourquoi elle semble se faire complice de sa mère : « *Elle comprenait sa mère et lui donnait raison* » p, 87. « *Alice ne boudait pas, elle ne défiait jamais sa mère, elle lui faisait aveuglément confiance...* » p.84. Alice accepte d'entrer dans la rivière comme le lui dit Florence, par amour pour sa mère.

2. 3.5. Relation mère-fils

Les relations des mères à leur fils sont différentes de celles de la mère aux filles. Suzanne Jacob nous en donne deux exemples dans le corpus.

Florence est plus clément envers Rémi, moins intransigeante. Rémi sera un homme, il pourra exercer le pouvoir des hommes, il n'a pas besoin d'être dompté. Il bénéficie pour cela d'une certaine protection de sa mère.

De la même manière, Delphine aussi protège son fils, Luc, en lui cachant la vérité d'un événement la concernant en premier lieu, mais qui pourrait l'avoir traumatisé, lui, ce qui n'a de cesse de la tourmenter, elle.

2.3.6. Secrets et violence

Les femmes dans le corpus consacré à Jacob ont la faculté de détenir des secrets. Dans *L'obéissance*, les secrets se répètent, Florence tait les humiliations subies dans son enfance comme dans sa vie conjugale. De plus, seule Marie réussira à lui faire raconter sa

version des circonstances de la mort d'Alice: Alice avait assisté à une scène dans laquelle Florence se sentait humiliée par Hubert. Marie, elle-même garde le secret de ses propres séquelles de maltraitance. La partie du roman intitulée *Les aveux* divulgue les secrets de personnages principaux et secondaires. Le secret synonyme de silence laisse la voie libre à toutes sortes d'abus et surtout à la violence. C'est pourquoi le silence doit être brisé, les secrets divulgués, d'aveu en aveu, on finit par pouvoir venir à bout de la violence, semble suggérer Jacob. Le caractère répétitif de la forme épouse la répétition du secret gardé de la violence qui, un jour, par suite d'excès débouche sur la mort. Le secret peut tuer, il l'a fait pour Alice, et pour Marie.

Par contre, Delphine dans *Rouge, mère et fils*, grâce au Trickster se délivre du secret, cause de son mal être et de celui de Luc. Elle avoue le secret se délivrant du même coup de son poids. *Fugueuses* est également rempli d'événements tus que l'on cache de génération en génération. Secrets détenus par les différents personnages qui créent les malentendus entre les uns et les autres : secret de la naissance d'Alexa, fille de Stéphanie et de Thomas, mari d'Émilie. Secret des sœurs Alexa et Nathe quant à leur viol par François Piano, secret de Fabienne sur la pédophilie dont elle a été l'objet par le passé, secret d'Antoine sur ses relations difficiles avec son père et ses échecs répétés. Secret de Blanche... Chaque génération apporte son lot de secrets, de mensonges, de traumatismes cachés qui faussent les relations familiales et distendent les liens.

2.4. Filiation, transmission, conséquences des idéologies

La famille élargie, quels que soient les conflits, reste soudée dans *Gabrielle*, même si ce n'est qu'en apparence :

« Même si la discorde n'a pas vraiment permis de parler de ce repas et d'en confirmer la tenue, Gabrielle a prévu le coup. Elle connaît ses sœurs : aucun conflit ne pourrait les empêcher d'afficher l'unité familiale. Elles seront là où elles doivent être selon les règles de l'étiquette, un point c'est tout. » (G. p. 185)

Mais dans les familles des années suivantes, l'ordre familial a changé. La cellule familiale, dispersée n'entretient plus que des relations distendues et parfois inexistantes comme dans *Fugueuses*. L'héritage, la transmission se trouvent en déperdition. Le cas de Fabienne apprenant par un faire-part paru dans un journal le décès de sa propre fille Stéphanie, est significatif.

Dans les familles modernes, les parents ne remplissent plus leur rôle de guide à l'égard des enfants, qui très tôt sont livrés soit à eux-mêmes, soit à des personnes malveillantes. La confiance accordée par leur mère au couple Piano, qui attire les enfants dans leur magasin d'animaux, a été désastreuse pour Nathe et Alexa, dans *Fugueuses*. Dans *Fugueuses* encore, Stéphanie se livre à la prostitution sous l'influence de son amie Carole Monty dans le train qui l'emmène vers son lycée, à l'insu des parents. Toujours dans ce même roman, l'on assiste à la dislocation familiale, le fils, Antoine, vit seul en célibataire, les parents ne communiquent plus avec leurs enfants, ce sont les petites-filles qui tentent de

rétablir les liens familiaux complètement éclatés à travers trois générations. Dans les autres romans cette dislocation est également consommée, par les divorces (celui de Delphine et Félix dans RMF, Yolande et Gaston dans RDL).

Conclusion.

La famille constitue bien un thème d'envergure dans cette littérature où la relation mère-fille prime, et où la place des pères a tendance à être effacée. La relation familiale mise à plat montre des mères autoritaires (LO), aimantes (G, A, RMF) et parfois indifférentes (F, RDL) mais aussi en voie d'effacement (RDL, F) à l'instar des pères. Cependant les enfants semblent être en quête d'une famille plus harmonieuse. Les enfants semblent émettre une plainte contre cette dislocation familiale, citons l'exemple d'Annie, d'Alice, de Luc et de Nathe et Alexa.

Le courant féministe combatif a été suivi par le métaféminisme et le roman féminin a pris une tendance plus intimiste, à partir des années 90, notamment pour décrire la relation mère-fille. En nous fondant sur cette distinction, nous constatons que les textes étudiés, en général, sont donc à rattacher à ces deux tendances, féminisme et métaféminisme. Néanmoins, avec la trilogie *Le goût du bonheur*, il faut noter que l'effet-idéologie féministe laisse les plus fortes marques sur le dedans des textes, et ce, du fait de la coloration historique donnée à la trilogie. Tandis que *L'obéissance* (notamment avec l'épisode de la grand-mère de Jean, sacrifiée par l'ordre patriarcal) reste également imprégné des thèmes essentiels du féminisme. Les deux autres romans de Suzanne Jacob ainsi que *Revenir de loin* se rattachent davantage au métaféminisme tout en comportant et, en filigrane, des thèmes à coloration féministe. La thématique du viol, appartient beaucoup plus au métaféminisme en tant que romans de la filiation. Au demeurant tous ces romans à savoir *Revenir de loin*, *Rouge, mère et fils*, *Fugueuses*, *L'obéissance* complètement immergés dans la subjectivité des personnages, ne manquent pas de traiter de la relation mère-fille. C'est bien là la marque de l'effet-idéologie métaféministe. Nous pouvons donc distinguer la présence des premiers thèmes de l'écriture féministe, et ceux de la période qui lui fait suite. Ces romans mettent en scène des femmes en défis, Gabrielle(G.), Adélaïde (A), Paulette (G), Marie L'O), Julie (L'O), mais aussi Nathe (F) qui entreprennent de changer un ordre politique et/ou social, alors que d'autres protagonistes dans le reste du corpus, Émilie (F), Fabienne (F), Delphine (RMF), Yolande (RDL) sont en proie à des interrogations plus personnelles, plus intérieures.

A la suite de la deuxième partie de ce travail, nous avons distingué par la forme deux ensembles celui des romans de Marie Laberge et celui des romans de Suzanne Jacob. Au terme de cette analyse, une nouvelle distinction s'impose, les romans de la série *Le goût du bonheur* prennent en charge massivement les problématiques féministes, ceci s'expliquant par le caractère historique de la série. Tous les autres romans du corpus se situent plutôt dans la veine métaféministe. Mais tous portent un cachet intimiste. Les différentes étapes de l'écriture féminine dans son évolution sont bien représentées à travers notre corpus et avec elles l'héritage de la fêlure de la féminité. Que l'on décrive les femmes des années trente ou quarante, ou que l'on situe la fiction dans une époque contemporaine,

la question des mères demeure centrale. Elle est l'héritage de ce mythe dominant dans toutes les sociétés qui accordent plus de valeur à la naissance d'un garçon qu'à celle d'une fille. Les mères blessées dans et par leur féminité, privées de l'estime de soi, transmettent cette fêlure inguérissable d'être née fille à leurs propres filles. Selon Saint-Martin, les mères porteuses de cette fêlure dès leur naissance accumulent une violence qui souvent s'extériorise dans les abus de pouvoir commis sur les filles. La violence maternelle s'origine dans la société patriarcale et se nourrit des retombées psychiques. La haine de soi se transforme en haine pour la fille d'être née fille, dans la perspective de la critique féminine québécoise

3. L'effet-idéologie postmoderne

Le mouvement postmoderne est difficile à cerner du fait qu'il tient à la fois de la pensée philosophique et qu'il relève également d'un mouvement esthétique. Gilles Lipovetsky dans une tentative de définition avertit : « *à tout le moins, la notion n'est pas claire, qui renvoie à des niveaux et sphères d'analyse difficiles à faire coïncider...* »²⁴² De fait, le mouvement semble être encore en construction. Souvent, les théoriciens, avant de chercher à cerner ce concept, s'interrogent au préalable sur le moderne puisque le postmoderne s'inscrit dans son opposition. Ce que nous allons tenter de faire rapidement.

A la fin du XXème siècle la pensée occidentale se polarise autour de la postmodernité, du postmodernisme et du postmoderne. Autant de termes pour tenter de comprendre l'évolution des idées de l'époque contemporaine. On oppose ces termes à la modernité qui est définie selon trois périodes, le début de la Renaissance, la Renaissance et le XVIIème, XVIIIème et XIXème siècles. Cet âge, celui du « *Savoir au service du Pouvoir légitime est censé assurer le Progrès et la Liberté.* »²⁴³

Loin d'être uniforme, la modernité se décline en modernité politique avec la démocratie, modernité sociale avec les progrès technologiques et l'économie capitaliste, modernité comme style artistique avec le collage dans les arts plastiques et le vers libre en poésie, enfin modernité comme pôle de réflexion autour de courants tels que l'existentialisme ou la déconstruction. Mode de pensée, la modernité a selon Opréa *une visée d'autodépassement*. Aussi toujours selon, l'auteure de *Nouveaux discours chez les romancières québécoises*, elle contient déjà « *en germe ce qu'on tient pour caractéristique du postmodernisme : inachèvement en fonction du principe d'incertitude qui la sous-tend et de l'éphémère, du décentrement...* »²⁴⁴

242 Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p.113.

243 D.A. Opréa, *Nouveaux discours chez les romancières québécoises*, op.cit., p. 52.

244 Idem p. 51

Le postmoderne est en effet caractérisé essentiellement par l'irrationalisme, par la société de masse, et par le chaos culturel. Dans les années soixante, le terme « postmodernisme » est utilisé pour désigner, aux États-Unis, une nouvelle mode architecturale. A la fin du siècle et au début du nouveau millénaire, on le retrouve chez les sociologues (Lipovetsky), les critiques d'art (Scarpetta), les philosophes (Habermas, Lyotard, Rorty) pour les européens, pour sa part, Linda Hutcheon représente les anglophones.

Il faut encore rappeler que Jean François Lyotard en annonçant la fin des grandes idéologies ²⁴⁵ introduit le concept de métarécit qui lui permet d'opposer le postmoderne au moderne. Les métarécits seraient des discours de légitimation, comptes rendus de l'expérience historique, scientifique et philosophique. Ces discours implicites et idéologiques fixés dans l'inconscient collectif ont ouvert à la tentative de globalisation et d'universalisation des valeurs européennes nées du siècle des Lumières (Raison, Savoir, Progrès...).

La définition de la modernité serait alors fondée sur une perpétuelle quête du nouveau sur le plan scientifique, technique, dans l'art, et ce, pour atteindre le Vrai. Cet élan vers le nouveau est fondé sur la croyance dans les données logiques et scientifiques. A la fin du XXème siècle, le constat est fait que les conséquences face à ces tentatives d'unifier l'expérience humaine ont été vouées à l'échec, car elles n'ont pas tenu compte de l'hétérogénéité, de la diversité et ont débouché sur des catastrophes : les deux guerres mondiales, le nazisme, le totalitarisme, le danger nucléaire, et la pollution en sont la conséquence. L'idée maîtresse est donc l'incrédulité à l'égard des métarécits. Aussi la perte de repères, l'inquiétude accompagnent le début du troisième millénaire et l'entrée dans l'ère du postmoderne.

-Postmodernité, postmodernisme et postmoderne

Dans la sphère francophone, la confusion a été établie dans l'emploi sans distinction des trois termes. Cependant, selon les analyses d'Opréa, il convient de parler de la postmodernité à propos de faits sociaux, du postmodernisme à propos de faits culturels, alors que le postmoderne serait le terme qui permet de faire cohabiter les deux aspects, social et culturel.

En outre, deux appellations différentes traduisent deux attitudes postmodernes : le postmoderne du vide et le postmoderne du décentrage.

Malgré les difficultés pour cerner les notions de façon précise, l'on peut dire que le post moderne québécois concerne les pratiques discursives d'écriture comme il permet d'introduire des problématiques neuves. Il concerne les stratégies textuelles au plan formel d'une part -et les théories structuralistes et post structuralistes « *se prêtent à la mise à jour*

245 J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

des mécanismes complexes de l'écriture » selon Janet Paterson- et le plan thématique d'autre part.

Nous avons choisi de commencer par étudier l'effet-idéologie du postmoderne séparément de l'effet-idéologie féministe bien que les théoriciens, et à raison, établissent un lien entre les deux mouvements, à partir de la troisième période du féminisme, celle qui prend forme dans les années 90. Pourtant, selon Janet Paterson, certains restent partagés sur le sujet « *les avis sont partagés sur la jonction du postmoderne et du féminisme.* »²⁴⁶

En outre la même théoricienne met en avant l'idée que « *les romans postmodernes québécois montrent les liens étroits entre les textes et les contextes socio-historiques* » précisant que « *le roman postmoderne québécois inscrit toujours le sujet et le social dans ses stratégies discursives.* »²⁴⁷

Sans vouloir nous appesantir sur les différents points de vue, nous retiendrons parmi les grandes idées de ce courant celles qui semblent concerner le plus les marques du contexte portées par les textes de fiction que nous étudions. Il nous faut insister sur le fait que le terme est polysémique et relève d'un champ philosophique et esthétique.

-Postmoderne du vide et du décentrage

Le postmoderne du vide se rattache à la pensée que le monde contemporain vit une crise morale caractérisée par la décadence et le chaos. Elle se manifeste par la dégradation de la nature, les menaces sur la santé de l'homme, par la libération de ses mœurs, et la propagation de maladies telles que le sida. La violence, la perte du sentiment religieux, le culte de la consommation favorisé par une culture médiatique qui tend à rendre l'homme apathique et vidé du sens de la réflexion sont également mis en avant :

« *Les émotions et le langage sont usés, tandis que les énergies et les espoirs sont consumés tout a été déjà dit et tout a été déjà vécu.* » Baudrillard²⁴⁸

Selon Lipovetsky,

« *La société moderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit.* »²⁴⁹

246 *Le post modernisme québécois. Tendances actuelles.* Article in *Etudes littéraires*, Vol. 27 N° 1 1994.

247 ibidem

248 Cité par Opréa, op.cit.p.63

249 G. Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, pp 15-16.

Dès lors, ce qui importe sera de vivre ici et maintenant, selon son ego, dans une libération totale du corps et un individualisme à outrance.

Le postmoderne du décentrage, quant à lui, cible l'absence de vision unitaire. Selon les postmodernes, la réalité est plurielle et morcelée car l'Homme, en tant que représentant universel, dépend des interprétations sociales, historiques et des effets de discours. S'il n'y a pas de Savoir absolu, la connaissance est constituée alors de fragments, de parcelles. Il faut alors procéder à une alliance des différents domaines du savoir et composer avec le pluralisme. D'autre part la pensée moderne est fondée sur des dualités telles que homme/femme, culture/nature, écriture/oralité... la pensée postmoderne remet en cause ces oppositions limitatives, préfère l'ouverture à la différence et au métissage d'où la prédilection pour l'hétérogénéité, l'impureté, l'hybridité.

-La poétique postmoderne

Pour le critique hollandais, Douwe Fokkema, tandis que l'écrivain moderne construit des modèles cohérents de la réalité, l'écrivain postmoderne critique et parodie ces positions.²⁵⁰ Le critique détermine certains critères de l'écriture postmoderne dont: *l'assimilation*, au sens de l'union des formes, *la multiplication ou la permutation* contre l'unité et la linéarité, *la perception sensorielle* par le recours au trivial et au concret qui extraient la littérature des sphères nobles de la pensée. Sont mis en scène, dans ce cadre, des personnages qui sont des antihéros, pris dans un quotidien sans relief. Le critique américain Ihab Hassen pose les caractéristiques permettant d'identifier les textes postmodernes parmi lesquelles, l'indétermination, la rupture, le déplacement, l'ambiguïté, la fragmentation, la polyphonie, l'autoréflexivité, l'ironie, le jeu, le dialogisme, l'hybridation des genres, des registres et des discours, la carnavalisation.

Notons donc pour ce volet esthétique et formel que, la pratique discursive et narrative se situe dans la continuité du nouveau roman et met en avant des stratégies textuelles fondées essentiellement sur la fragmentation énonciative, la discontinuité. D'autre part, elle place en avant l'intertextualité, les citations, et les multiplications de voix. De même, le mélange des genres et l'hybridité font également partie de ces stratégies d'écriture.

3.1. Principes et codes postmodernes

Sans nous réinvestir dans les analyses portant sur les traits d'écriture de chacune des deux auteures, une remarque d'importance s'impose. Si des différences majeures ont été relevées, concernant la linéarité, la conception classique des romans chez Laberge et la fragmentation et la conception poétique dans les romans de Jacob, il convient de rappeler que la fragmentation, la discontinuité, l'intertextualité, la polyphonie et la multiplication des voix narratives, tous ces procédés sont des traits constitutifs de l'écriture jacobienne. Ce qui

250 Rapporté par Opréa, op.cit. p.7

marque d'emblée son inscription dans une poétique postmoderne. Mais l'hétérogénéité (notamment avec *Revenir de loin*), l'intertextualité sont également présentes chez Laberge.

Par ailleurs, il convient de préciser les relations entre codes modernes et codes postmodernes. Selon John Barth, « *Le programme (postmoderne) est, à certains égards, un développement du modernisme et, à d'autres égards, une réaction contre lui.* »²⁵¹ Pour Janet Paterson, la remise en question de l'unité et de l'harmonie dans le postmoderne tient à « l'incrédulité » telle que Lyotard la détermine. La pluralité des voix énonciatives, le morcellement narratif remettent en question l'imposition d'un discours totalisant et dominant. D'où la rupture et l'ouverture du sens qui caractérisent le roman postmoderne. L'aspect narcissique du roman postmoderne, sur le plan de l'énoncé, règle les deux procédés que sont l'intertextualité (déjà relevée chez les deux auteurs) et l'autoreprésentation.

C'est sans doute sur le plan de l'autoreprésentation que se marque la différence entre moderne et postmoderne. Les modernes ont attaqué l'omnipotence de l'auteur, ils ont déclaré sa mort pour permettre au texte de livrer toute la signification. Le roman postmoderne scelle le retour de l'auteur. Certes, celui-ci n'est plus le démiurge, il a le même statut que le personnage ou que la voix narrative, il est souvent représenté en train d'écrire, ou bien il découvre ses stratégies par le métatexte, il joue avec les mots, avec le texte, il marque sa présence dans le texte et/ou dans la fiction.

Le lecteur à son tour est lui aussi représenté dans le texte. Il est tel que l'a décrit Umberto Eco, lecteur actif, il collabore pour comprendre la complexité établie par la rupture, la fragmentation, l'intertextualité et la polyphonie. Entre ces deux figures représentées dans le texte se joue une partie marquée par la tension. Au lecteur traditionnel, l'auteur proposait une vision totalisante du monde décrit qui lui permettait de s'identifier au héros. Nous constatons qu'avec Suzanne Jacob, il est impossible pour le lecteur, à travers ses courts récits, de s'identifier à tel ou tel personnage. Le lecteur s'oriente difficilement à travers le discours lacunaire, par essais répétés, dans une fiction éclatée, dispersée. Il n'est plus en terrain conquis comme chez Laberge qui réactive des stéréotypes lui facilitant la reconnaissance d'expériences déjà rencontrées. Nous avons donc bien compris que le minimalisme, les formes éclatées, la polyphonie, l'intertextualité relèvent aussi du postmoderne chez Suzanne Jacob. Il faut donc distinguer le postmoderne concernant les pratiques textuelles, attaché à des critères formels, de celui qui introduit des thématiques nouvelles. Qu'en est-il des romans de Marie Laberge?

Toutefois, il convient de relever qu'avec Marie Laberge il est plus difficile de trancher. L'écriture de l'auteure représente bien le balancement du postmoderne entre continuité du moderne et réaction contre lui. A priori, la trilogie en obéissant aux règles du genre classique se situerait dans la continuité, et *Revenir de loin* par l'introduction de

251 Cité par Opréa, op.cit.p.79

l'hétérogénéité linguistique notamment, dans la réaction contre le moderne. Marie Laberge semble n'être donc pas hermétique à cette mouvance postmoderne. De plus, par ce que les théoriciens appellent la renarrativisation (le retour à l'histoire narrée avec un début, un milieu et un dénouement telle que nous l'avons observée dans le corpus de Laberge), tout le corpus de Laberge se situe également dans le postmoderne. Par les procédés que sont la renarrativisation, l'intertextualité, l'hétérogénéité et la relecture de l'Histoire dans la trilogie, elle se situe finalement, elle aussi, de plein pied dans la mouvance postmoderne.

Voyons à présent, comment la présence des stéréotypes et la relecture de l'Histoire ancrent les romans de l'auteure avec *Le goût du bonheur* dans le postmoderne.

3.2. Intention parodique et stéréotypes

Pour ce qui est de l'analyse des personnages, nous avons noté une forte imposition des stéréotypes en ce qui concerne notamment Gabrielle, dont la beauté extérieure garantit la beauté intérieure reprenant, ainsi, une image de la femme telle que développée à partir du XVIII^{ème} siècle par Rousseau, et devenue depuis lors stéréotype. Il faut alors conclure à la *surdétermination fonctionnelle, selon le terme de Genette*, de ce personnage comme facteur de parodie. Il vient souligner d'autres images de femmes conçues selon des représentations collectives fortement codifiées selon la dualité Bien/Mal qui se sont ajoutées à celle de Gabrielle. Le recours manifesté à ces schèmes de pensées, le grossissement des traits, l'insistance font partie de l'aspect parodique de la série *Le goût du bonheur*. Tous les personnages féminins répondent à des schèmes bien ancrés dans l'imaginaire collectif. De la trilogie se dessine une vision manichéenne des femmes, ceci nous a conduite à évoquer le genre populaire. Puisées dans un inconscient social collectif pour tracer les contours de ses personnages féminins, les images stéréotypées des femmes qui nous sont renvoyées développent des lieux communs en conformité avec une doxa intégrée dans l'idéologie patriarcale occidentale. Le stéréotype en développant des idées largement partagées semble répondre à un horizon d'attente bien établi. Mais en accumulant ces représentations de femmes qui répondent à des schémas séculaires et des stéréotypes dépassés, Marie Laberge force les traits, pour insister sur leurs valeurs et les fonctions à accorder à ces stéréotypes. De fait, tous ces traits appuyés portant sur différentes images de la femme telles qu'elles ont été transmises par la culture occidentale, et sans doute même d'autres cultures, reflètent l'intertextualité avec d'autres textes, d'autres discours et pointent la dimension parodique de la série. Ces représentations, en plus de répondre à un horizon d'attente pré-établi ainsi que nous les avons perçues en premier lieu, à la lumière des effets du postmoderne, tendent plutôt à opérer un autre déplacement générique, on passe de la littérature populaire à l'écriture postmoderne par l'effet de parodie.

Autre élément majeur de la parodie, la scène de l'aveu de Gabrielle à son mari Edward, à propos des tentatives de séduction d'Armand rappelle étrangement celle de Madame de Clèves qui avoue à son époux son amour pour le Duc de Nemours dans *La princesse de Clèves*. Cette scène constitue un scénario désormais classique de la littérature française. La même exigence de sincérité et de vertu motive les deux femmes, Gabrielle et

Mme de Chartres. Ce qui en son temps avait provoqué les débats sur la vraisemblance portée par un tel aveu, paraît chez Laberge comme la reprise avec une intention parodique de ce classique de la littérature française. Parodie soulignée par la dimension démesurée de la réaction d'Edward qui s'effondre à l'annonce d'un fait quasi insignifiant puisque, il faut le rappeler, Gabrielle ne ressent rien à l'égard d'Armand. G. Genette a traité de la parodie qu'il considère comme un élément d'intertextualité.²⁵²

Un autre exemple de parodie réside dans le topo des amants désunis, Adélaïde et Théodore (Ted) s'aiment follement, mais la guerre les sépare. Au lieu de les faire se retrouver pour une fin euphorique après la guerre comme le voudrait le scénario classique du roman d'amour (amour/ séparation/ retrouvailles), Laberge fait disparaître Ted et le remplace par Nic. L'histoire d'amour de Ted et Adélaïde tourne court.

Nous précisons que nous utilisons le terme « parodie » dans le sens d'imitation, mais pas forcément caricaturale, satirique ou même ludique. Les traits sont grossis uniquement dans le but d'attirer l'attention sur la reprise d'un scénario emprunté soit à des schèmes de pensée communs soit à des clichés littéraires précis, et généralement ce scénario est transformé. L'intention parodique apparaît comme une force argumentative au service d'un message précis, à caractère féministe. Chez Laberge, le féminisme croise bien le postmoderne.

Le goût du bonheur, associant postmoderne et féminisme, produit un effet envoûtant sur le lecteur, par la réactivation de modèles féminins séculaires, usés mais qui continuent de susciter l'engouement de certains lecteurs. Par la reconnaissance de ces modèles, le lecteur peut facilement s'évader de son monde et pénétrer dans un autre qui lui semble familier. Ce recours aux stéréotypes, assurant la fidélité d'un certain lectorat, a sans doute valu la fortune de la série, assuré à l'auteure sa qualification de conteuse. Marie Laberge rejoint, par cet art de la réactivation des stéréotypes, la renarrativisation, *l'effort de construire à nouveau des récits*. Le retour du référentiel se fait, chez Laberge, sous le signe de l'imitation parodique, de la copie et du soulignement de cette copie.

Il n'est plus question dès lors de réalisme, mais bien plus de reproduction par la parodie, c'est-à-dire par une transformation des situations (selon la définition de Genette). Ainsi dans *Gabrielle*, nous voyons à l'œuvre la transposition dans le détournement de la fonction des chaussures qui passe de sésame pour le mariage des jeunes filles avec un prince, dans le conte d'Andersen, Cendrillon, à un élément-clé pour un rituel décent de la préparation à l'enterrement du corps d'un chausseur ruiné et décédé, dans le roman *Gabrielle*. Voici un autre exemple de copie et de détournement. La copie se situe également dans le dernier roman de ce même corpus, lorsque Laberge reprend le schéma du roman familial établi par Freud pour construire l'intrigue qui regroupe Yolande, sa mère et Francis.

252 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op.cit. pp. 23à48.

Finalement, la scène de l'aveu de la princesse de Clèves qui perd tout de son authenticité par l'exagération qui souligne son caractère de copie est également détournée, au lieu de servir la vraisemblance, par le grossissement, elle installe la copie. Ces scènes subissent un détournement, une transposition ou une transformation.

Ainsi, la parodie se manifeste par une amplification notamment dans la peinture des personnages, le grossissement des situations et la transformation d'éléments-phares d'une littérature classique ou populaire.

Pour ce qui est de *Revenir de loin*, rappelons que nous avons relevé les recours insistants à l'intertextualité. La systématisation du procédé relève elle aussi, de la parodie, dans la mesure où la plupart des textes cités font partie de la culture scolaire classique française. Il s'agit de pièces du théâtre classique français comme *Andromaque*, de poètes tels Ronsard, Baudelaire, Hugo, Aragon, Apollinaire, Musset... Ce choix constitue un florilège de citations d'une culture acquise (et/ou imposée) dans les études secondaires de langue française, une culture à laquelle on ne peut échapper pour peu que l'on soit passé par l'institution scolaire de rigueur, il s'agit de la « culture légitime » selon le mot de Bourdieu. La pléthore de citations fait à nouveau penser à la parodie. L'abondance des citations et mentions ou références et la récurrence du procédé mettent, encore une fois, sur la voie du déplacement et de la parodie. Car non seulement l'auteure semble s'inspirer de cette culture pour faire avancer son récit, mais elle le fait avec une telle *ostentation de savoir*, qu'on ne saurait ne pas y voir la déformation qu'elle lui apporte : d'une part en ne citant que les vers les plus connus des auteurs les plus étudiés (nous ne sommes pas très loin du stéréotype et de la superficialité), donc en référant plus à un semblant, une apparence de culture littéraire. D'autre part, en la mariant à l'autre culture, celle typiquement québécoise, par le recours à d'autres classiques tels que Saint-Denis Garneau, Nelligan, Miron ou Anne Hébert, l'auteure opère une sorte de mélange, d'hybridation des deux cultures. Ce faisant, elle marie une culture supposée de prestige et une culture dite de la « *périphérie* ». Elle relativise la suprématie supposée/imposée de la première, et du même coup elle procède à la mixisation, à l'hétérogénéité, en la mêlant à la culture de la « *périphérie* » moins universalisée que la culture du « *centre* » : ce sont donc ces traits du postmoderne, la parodie et l'hybridité que nous voyons à l'œuvre dans ce roman. L'hétérogénéité introduite par ce mélange est prolongée, appuyée par la présence du jocal, bien sûr.

Puisque, en écrivant la moitié de son roman en jocal, Laberge annule définitivement la différence entre une culture de prestige, des élites, et une culture populaire. Elle mêle des pratiques socio-culturelles individuelles (celles de Yolande et celles de Steve), les fait coexister (par la cohabitation des deux personnages), s'interpénétrer lorsque Yolande, pour bien se faire comprendre par lui, utilise finalement les expressions et le langage de Steve et lorsque Steve, pour faire plaisir à Yolande ou montrer sa bonne volonté, reprend certaines des tournures utilisées par celle-ci. Nous sommes bien face à une forme de métissage et de carnalisation (la représentation du haut et du bas mis en exergue par M. Bakhtine dans sa théorie sur la polyphonie), s'opposant à un refus de l'unitaire, de l'uniforme, nous voyons à

l'œuvre postmoderne du décentrage puisqu'en ce qui concerne la dimension de ce courant d'idées, le postmoderne québécois s'inspire de la notion d'hétérogénéité empruntée à Lyotard. L'intérêt étant porté aux minorités, l'hétérogénéité peut-être raciale, identitaire ou sexuelle. Chez Laberge, l'accent est mis aussi sur l'hétérogénéité linguistique, culturelle et sociale dans *Revenir de loin*.

Puisque Laberge reprend certaines conventions littéraires (le réalisme, le récit historique, la culture conventionnelle des manuels...) qu'elle détourne de leur vocation première au profit de son propre message, ceci implique perpétuation, continuité des conventions en même temps que changement. Aussi nous rejoignons Hutcheon, lorsqu'elle avertit des dangers de la parodie, le texte parodiant reprend la substance du texte parodié, on retombe dans le Même. Ce qui nous a induite à caractériser ces romans comme réalistes, ou de type historique pour la série notamment sans y voir dans un premier temps cet aspect de détournement. L'écriture postmoderne a été qualifiée d'écriture de « seconde main », où la parodie, le pastiche, la réécriture d'autres romans ou textes reprennent le même modèle en les teintant d'une coloration autre. Contrairement au moderne, le postmoderne ne cherche pas la rupture chez Laberge, il se situe dans la continuité. Laberge préfère le revisiter avec une légère ironie. D'un autre point de vue concernant la parodie, pour certaines critiques, elle est « *une des langues possibles de la féminité* »²⁵³. Car elle permet de déconstruire le discours masculin avec moquerie.

C'est dans cette intention de copie qu'il faut lire peut-être aussi chez Suzanne Jacob les insistants clin d'œil à Mallarmé et à son poème *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, à différents niveaux du texte : avec le titre qui réfère au jeu de hasard, *Rouge, mère et fils*, au niveau des actions, avec la rencontre fortuite de Delphine, Luc et le Trickster qui permet de dénouer la situation, au niveau symbolique et la fonction poétique portée par la récurrence de l'image des Perséides, cette constellation d'étoiles qui renvoie métaphoriquement à une constellation de sens. Une pluralité de sens que les critiques ont décrite dans le poème de Mallarmé. En effet selon les spécialistes, le titre de ce poème se lit à travers plusieurs pages ; et dans les espaces laissés libres, se trouvent d'autres fragments ou phrases de différentes tailles de police. Ce qui a pour conséquence que le poème se lit dans différents sens en suivant un fil conducteur (l'idée de fil étant reprise par Jacob avec la lettre « l ») que l'on choisit pour lire ce poème (de haut en bas, en travers de la page, à travers deux pages etc...). Il s'agit de différentes combinaisons qui conduisent vers un sens possible.

Pour ce qui est de la structure du roman *Rouge, mère et fils*, la combinaison en toile d'araignée tissée autour de Delphine, réfère bien à l'idée de constellation, par la juxtaposition de différents récits se recoupant, ayant chacun un personnage au centre, mais menant tous

253 Joubert Lucie, *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1999)*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 137.

vers Delphine. Comme les différents motifs du mal être sont une pluralité de sens possibles à suivre : viol, meurtre, perte d'un enfant, difficultés à se fixer et quête identitaire pour Delphine, chômage, addiction au jeu du Solitaire ,impossibilité à se mettre au travail de sa thèse, relations conflictuelles avec le père, difficultés à satisfaire Rose en se stabilisant, questionnements sur sa mère et « ses» hommes », sur les événements de l'enfance, pour Luc. Ceci constitue les parcours de sens possibles que le lecteur doit retrouver en suivant différents fils narratifs.

Toute pensée poétique, selon Mallarmé, est un coup de dés, dès qu'elle utilise les mots, elle se soumet à leur contingence, d'où le hasard du sens et son ouverture, d'où la pluralité des sens contenus dans ces œuvres, les œuvres poétiques telle que *Rouge, mère et fils*, portent différents parcours de sens : l'obéissance, l'absurde, le faux et le simulacre, le viol, l'incommunicabilité, la transmission, la responsabilité/l'irresponsabilité... En définitive, la forme parle aussi du contenu dans *Rouge, mère et fils* tout comme, par ailleurs, dans *Fugueuses* où le titre suggère la forme de la fugue musicale et *L'obéissance* où la répétition, la mise en abyme retracent la chaîne des morts par suite des maltraitances.

Enfin, certains penseurs postmodernes comme Baudrillard, mettent en avant les échecs de toutes les libérations, Suzanne Jacob semble dénoncer les retombées du mouvement de libération des femmes en s'appuyant sur les dérapages tels que le viol, la pédophilie. Ses récits portent également de forts accents écologiques ainsi que la dénonciation d'un progrès technologique effréné qui « anesthésie » l'homme, tout comme Marie Laberge remet en question l'Histoire officielle telle que nous la livrent les historiens. Mais Suzanne Jacob serait plus proche du postmoderne du vide.

Histoire, individualisme, échecs des libérations, vide et quotidien, hétérogénéité, perte de repères, fuite de la société de consommation, repli sur la transmission familiale, retour vers le passé sont donc les lectures qu'il convient de faire, aidé en cela par l'intertextualité qui permet « *accentuation*, » « *condensation* », « *déplacement* » et « *profondeur* » dans le corpus.²⁵⁴

3.3. Nouvelle approche de l'Histoire

Si les modernes prônent la rupture avec le passé, le postmodernisme veut revisiter ce passé mais avec une certaine prise de distance.

C'est un livre intitulé *Metahistory* de Hayden White paru en 1973 qui détruit la conception de l'Histoire scientifique et introduit celle de la narrativisation de l'Histoire dont s'inspire le postmodernisme. L'auteur conçoit l'Histoire comme une manière d'interpréter les événements plus qu'une science qui les explique. Pour lui, les historiens proposent « *comme un miroir de la réalité, une construction permettant d'obtenir un effet*

254 Selon les expressions de P. Sollers, in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

de réel. »²⁵⁵ L'Histoire écrite par les historiens n'est donc qu'une narration. Au demeurant l'historien ne peut pas échapper à l'influence que la vision du monde de son époque exerce sur lui, aussi toute Histoire ne peut qu'être déterminée idéologiquement. Par conséquent dans cette perspective, les figures de style, la narration, ainsi que les stratégies argumentatives prennent le pas sur l'aspect scientifique, selon H.White.

Cette conception de l'Histoire est à la base du nouvel intérêt porté par les romanciers postmodernes à l'Histoire pour la questionner, la relire. Ceux-ci adoptent une attitude qui leur permet de créer des fictions en s'inspirant de l'Histoire tout en proposant leur propre vision à l'égard du passé selon les analyses de Linda Hutcheon.²⁵⁶ La différence avec les romans traditionnels historiques est établie par la perspective critique qui n'était pas à l'ordre du jour dans le roman historique traditionnel. C'est donc en prenant de la distance avec l'Histoire officielle que le roman historique postmoderne s'écrit.

3.3.1. Interrelation révolution féministe et courant postmoderne

Nous avons relevé chez Marie Laberge une écriture et une esthétique qui se fondent apparemment sur le récit réaliste. Un réalisme qui affiche ses ambitions historiques. Les visées de l'auteure s'inscrivent de ce fait dans celles du roman postmoderne québécois car elle ancre la fiction dans un réalisme historique pour tenter d'apporter son point de vue sur l'Histoire. L'Histoire est une médiation qui impose à Laberge ses balises sur le moment concerné par les interrogations de l'auteure qui veut comprendre, analyser ou déterminer les fondements d'une naissance et d'une émergence du féminisme québécois. Elle questionne les raisons de l'éclatement des schémas traditionnels concernant le rôle et le statut des femmes. Dans un univers de fiction dominé par la lisibilité, l'enjeu est de montrer la lente marche des femmes vers leur révolte. Laberge montre que l'insubordination à l'homme a commencé par la désobéissance au père tant pour Gabrielle qui rompt ses fiançailles avec le fiancé choisi par son père (le médecin Albert Thivierge) pour épouser Edward, que pour Adélaïde. Cette dernière défie son père Edward, en épousant Nic. Ce qui détruira définitivement les relations du père et de sa fille. Ainsi donc l'auteure prolonge le discours social diffusé par l'idéologie féministe en portant un regard critique dans la mesure où elle souligne les signes du féminisme des années soixante, dès les années trente et quarante. La visée discursive de Marie Laberge consiste à remonter jusqu'à l'origine de la révolution féministe, notamment lorsqu'elle évoque le mouvement des suffragettes. Toutes les problématiques faisant partie des revendications féministes sont déjà à l'œuvre dans les années trente dans *Gabrielle* ainsi que nous l'avons relevé. Elles se poursuivent dans les

255 Cichocka Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historiques. Réinvention, relecture, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.82

256 L.Hutcheon, *A poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

deux autres volets de la trilogie, c'est-à-dire des années quarante aux années soixante. Dès les années Duplessis (période de la grande noirceur), des femmes prennent conscience du poids que leur fait porter la tradition. Certaines ont le courage de revendiquer plus de droits à l'instar de Paulette, tandis que d'autres demeurent submergées par les principes de la société patriarcale (Germaine et Georgina). Les plus téméraires agissent selon des principes contraires à la morale de la société à l'instar d'Adélaïde qui choque son entourage par son mariage avec Nic; comme elle choque l'opinion publique après la mort de Nic en continuant à laisser vivre sous son toit l'ami de toujours, Florent. Laberge démontre que la révolution féministe de 1960 était déjà en germe dans les esprits de certaines femmes à l'avant-garde, à l'instar d'Adélaïde, avait déjà commencé avec Gabrielle.

D'un autre côté, Marie Laberge porte un regard orienté différemment, (un regard de femme) sur l'Histoire de la deuxième guerre mondiale telle qu'elle est écrite par les hommes. L'Histoire traditionnelle écrite par les hommes ayant négligé de restituer le rôle des femmes fût-il mineur durant cette période. Force est de relever qu'en ce qui concerne la guerre toute la sphère qui n'a pas été incluse dans le domaine de la politique et de celle des fronts et des batailles n'a pas suscité l'intérêt des historiens. L'auteure, s'adonne donc à un travail de réécriture de l'Histoire en ce sens elle déplace le centre d'intérêt et l'attention du front de la guerre vers les oubliées de l'Histoire officielle et montre comment elles ont participé à leur manière à l'effort de guerre, en prenant le relais des hommes absents, et à celui de la reconstruction avec l'exemple d'Adélaïde. Elle propose donc une relecture de l'Histoire qui prend un parti féministe. La famille étant une structure sociale qu'advient-il de celle-ci quand les hommes sont en guerre? Les femmes ont fait en sorte qu'elle ne s'effondre pas totalement, en remplaçant ces hommes dans la famille et dans le travail.

Adélaïde apporte une réponse qui intègre la problématique féministe. Que deviennent les femmes et les enfants? Qui les prend en charge? A cette interrogation l'auteure répond en construisant toute la thématique de son roman *Adélaïde*. Elle raconte comment le personnage, riche bourgeoise oisive se convertit en femme d'affaires et PDG (avant le terme) des sociétés que Nic a abandonnées en allant à la guerre, comment elle favorise le travail des femmes pour leur permettre de subvenir aux besoins des enfants en l'absence des pères. Adélaïde rapidement se comporte en chef avec les employés hommes, occupe l'espace masculin extérieur jusque là destiné aux seuls hommes pour ses rendez-vous d'affaires. Elle fait montre d'un sens pratique de l'organisation comme elle prend en charge les problèmes de la famille élargie (tantes, neveux, cousins, frères et sœurs, belle-sœur) prouvant ses capacités à endosser toutes formes de responsabilités et prises de décisions. Bref, Adélaïde est aussi bonne cheffe d'entreprise que Gabrielle sa mère, était bonne mère de famille.

Ainsi la problématique féministe croise l'idéologie postmoderne par la relecture de l'Histoire et permet de donner la saveur de *Le goût du bonheur*. L'Histoire ne pouvait rendre compte que des aspects les plus visibles et les plus spectaculaires de cette guerre. En se penchant sur la vie des femmes au quotidien, l'auteure apporte un autre point de vue sur les

aspects les moins signalés par les documents et les archives. Elle montre une autre face de l'Histoire. L'illusion de l'Histoire, dans le roman, est rendue par la mise en place de fictions étayées par les dates, les événements, par l'usage d'un vocabulaire d'époque, les costumes de l'époque, le souci de vraisemblance exigeait pour cela un recours à l'esthétique réaliste. En somme, elle construit un autre sens de l'Histoire. Et comme l'Histoire fixe la mémoire, Marie Laberge « féminise la mémoire ». Le roman postmoderne permet à l'auteure d'adopter cette posture critique, ceci grâce à l'inspiration donnée par l'idéologie féministe. Les marques de l'idéologie féministe dans le texte traduisent l'investissement du passé par des préoccupations du présent. Le savoir diffusé par l'Histoire est alors porteur de nouvelles significations ainsi que l'affirme Elena Marchese citant Linda Hutcheon quand elle déclare que « *le roman historique postmoderne fonctionne selon un mouvement double* » : Il reproduit le contexte historique comme significatif et déterminant, mais dans le même temps, il problématise la notion de connaissance de l'Histoire.²⁵⁷

« *L'aspect essentiel, peut-on affirmer, du roman historique postmoderne est son questionnement du passé et particulièrement du discours historiographique puisque l'accès au passé ne se fait que par les discours tenus sur lui.* »²⁵⁸

Par cette forme de réécriture du passé, en revisitant l'Histoire, Marie Laberge se situe au cœur de la problématique postmoderne. L'Histoire est donc réécrite, appréhendée selon une vision différente, en regard d'une idéologie qui, par la reprise fictionnelle, permet de réactualiser voire réajuster la mémoire. L'Histoire est alors repensée et réinterprétée, questionnée à partir d'une nouvelle idéologie: le féminisme. La médiatisation idéologique fait que l'énonciation relève d'un « déjà-dit » placé sous le sceau d'un inconscient social. Le roman historique permet à Marie Laberge, par les marques du féminisme, d'investir des préoccupations actuelles dans la lecture du passé.

3.3.2. Roman hybride et réappropriation identitaire

Dans le prolongement de l'interrogation de l'Histoire, le retour vers le passé pour comprendre le présent et pour définir son identité est un autre thème majeur de la postmodernité québécoise. Cet aspect thématique est abordé de façon implicite dans *Revenir de loin*. Dans le but de retrouver sa vie passée, Yolande se laisse prendre au jeu de la citation. A l'écoute de ses réminiscences culturelles, elle provoque même ce jeu par l'écriture, en attente des fragments poétiques appris, censés revenir au fur et à mesure à la mémoire du

257 C'est nous qui traduisons; Dans la version originale :« *it reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, problematizes the entire notion of historical Knowledge..*”

258 H. Marchese *Le premier jardin d'Anne Hébert* et *La Maison de Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska : *deux exemples de réécriture historique qui renouvellent le concept d'Histoire*. In *Electronic Text Centre journal*, vol. 27, Number 1.

personnage. Yolande en fait le moyen de dépassement du blocage de sa mémoire afin de retrouver son identité perdue. C'est alors qu'à sa voix se mêlent celles des poètes et auteurs. Pour exemple nous relevons une véritable substitution énonciative où le « je » du poète, en l'occurrence Victor Hugo glisse, vers le « je » du personnage :

« *Demain dès l'aube à l'heure où blanchit la campagne, Je partirai...* »

Cette citation reprise et réitérée finit par réactiver la mémoire de Yolande et rappeler un événement douloureux autour d'un deuil qu'elle ne cerne pas bien. Elle s'interroge alors. Ai-je perdu un enfant ? Les deux référents du « je » mettent en parallèle deux situations analogues, celle du discours cité et celle du discours citant.

La représentation intègre donc totalement le principe intertextuel. La quête de soi passe par une culture française. Toutefois cette quête s'ancre dans un autre univers culturel, à partir du moment où l'auteure entreprend de joindre aux citations de poètes français celle de poètes québécois comme Saint-Denys Garneau ou Nelligan. Poètes malheureux, solitaires, incompris devenus classiques dans la littérature québécoise... Elle met en place un univers référentiel, culturel et social différent de celui qui pourtant était évoqué massivement par les citations empruntées à la littérature française. Les références aux poètes incompris québécois en se doublant de l'usage de l'idiome longtemps rejeté, le joul du même coup, disent une présence au monde différente, autre, qui s'affirme dans sa différence, sa culture, dans son historicité. A travers la quête identitaire, par l'hybridité et le mixte culturel, nous voyons à l'œuvre les idées de la postmodernité dans ce roman. Dès lors, ce roman de la quête d'identité, thème majeur tout au long des six cent dix sept pages, se transforme, progressivement, en roman de l'affirmation de soi.

Tout le corpus étudié de Marie Laberge, en fait, retrace la lente évolution des femmes vers leur libération sociale (dans *Gabrielle*, une femme ne peut survivre sans homme pour la prendre en charge, elle n'est rien sans le mariage, dans *Revenir de loin*, Yolande est une femme qui largue les amarres, gagne son libre-arbitre au prix d'efforts considérables, mais *Adélaïde* avait préparé le terrain avec le personnage éponyme qui avait réalisé un arrachement brutal nécessaire à son émancipation, contre la loi du père.) En retraçant cet itinéraire, Marie Laberge illustre le mouvement qui a conduit le féminisme à renverser le cours de l'Histoire des femmes dont le destin était lié à leur nature biologiquement vouée à la maternité. Les femmes du Québec traditionnel vivant sous le poids de l'héritage de la religion, dans l'abnégation, ont gagné leur espace de liberté après une rébellion qui leur offre aujourd'hui le droit de penser à elles-mêmes, à leur bien-être.

En définitive, le retour vers une époque révolue n'est pas une répétition du passé. Il y a une distanciation qui s'opère grâce à la vision féministe et métaféministe. De même avec l'adoption des modèles du récit classique Laberge, en jouant avec les clichés, établit un recul visant à dénoncer des représentations fortement ancrées dans l'inconscient collectif.

3.4. Le postmoderne du vide

Suzanne Jacob exploite les aspects sombres du postmoderne du vide. Au détour de ses fictions de nombreuses questions d'ordre social sont évoquées telles que la société de consommation et ses maux. Elle décrit:

- l'apathie humaine face à la société de consommation et les conséquences du progrès par le développement de l'image qui « abêtit » les hommes. Dans *L'obéissance*, l'ouverture du roman se fait sur les propos de Julie dénonçant l'inertie, l'indifférence des gens assis au volant de leur voiture, qui ne voient pas le monde qui les entoure et laissent se produire actes répréhensibles dont la violence faite aux enfants.

Dans *Fugueuses*, Jacob à travers le regard moqueur d'une adolescente, raille les familles « scotchées » à leur poste de télévision pour regarder les tours jumelles s'effondrer. Elles se font piéger par l'illusion au détriment de l'événement réel. Jacob dénonce la réification et l'illusion qui l'accompagne. Invitée chez ses voisins, Émilie se moque porte d'un certain effet de mode qui pousse chacun à vouloir soit une piscine, soit un barbecue dans son jardin. Elle s'en démarque. Suzanne Jacob se porte un regard critique sur les relations humaines qui sont faussées par l'illusion réifiante, le règne du faux et du paraître qui gâchent la sincérité de ces relations.

-La faillite écologique est développée dans la plaidoirie de Marie qui incrimine les pesticides contenus dans la rivière où s'est noyée Alice.

-La perte des valeurs, la décadence des mœurs face à une liberté sans limites est représentée dans *Fugueuses*, notamment lorsque Stéphanie et Carole Monty, deux adolescentes s'adonnent à la prostitution et à l'escroquerie sans aucune raison plausible. La complexité des relations familiales dans ce roman est le résultat de cette liberté sans mesure.

-Les tragédies des pays non occidentaux sont évoquées lorsque l'auteure fait référence à des massacres interethniques dont elle cite le Rwanda.

-L'absurdité d'un monde voué au paraître est dénoncée à propos de l'enterrement de la mère d'Armelle. Elle met alors en évidence le règne du faux semblant et du simulacre, notamment avec l'épisode des bagues héritées qui sont présentées dans la fiction tantôt comme vrais bijoux, tantôt comme faux.

-La fragilité humaine est également abordée avec la mention du sida, maladie dont meurt Lenny.

Pourtant tout n'est pas définitivement perdu dans cette société décadente. Suzanne Jacob semble recenser les maux sociaux, mais l'auteure est porteuse d'espoir, car dans ses romans les efforts individuels peuvent venir à bout du mal, Julie, Nathe, et Luc avec l'aide

du Trickster par leurs efforts permettent aux différents récits de s'achever sur une note positive, Jacob souligne donc la nécessité d'une prise de conscience individuelle.

3.5 Écriture du corps, de l'intime et du quotidien

Sujet tabou, le corps prend une place considérable dans la littérature des femmes, alors que jusque là il était banni de la littérature québécoise :

« *Parler du corps était un phénomène rare dans la littérature québécoise jusqu'en 1945* », selon l'écrivain Gérard Bessette :

« *Nos anciens personnages de roman sont très peu incarnés, ils sentent très peu leur corps, ils se sentent très peu vivre, très peu durer, vivre, mourir.* »²⁵⁹

Sous l'effet conjugué de la révolution féministe et de la société de consommation à l'ère de la postmodernité, le corps est devenu un sujet très répandu, « un véritable symbole culturel », surexposé par les médias au regard. L'exigence de la perfection plastique et d'une éternelle jeunesse propulsent le corps sur le devant de la scène.

Jézéquel relève qu'au Québec *La barre du jour* publie des numéros réservés aux femmes, portant sur le corps, comme « *Les corps, les mots, l'Imaginaire* ». Elle signale également un travail de Karen Grould traitant de quatre auteures de la première génération de femmes ayant marqué la littérature, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, Louky Bersianik et France Théoret, chez lesquelles le corps apparaît comme une problématique d'importance.

Effectivement, le corps occupe également une place de choix dans l'espace textuel des deux auteures étudiées. Le bien-être corporel est indispensable même, et l'allusion au recours à la chirurgie esthétique est mentionné dans *L'obéissance*.

Lipovetsky dans *Le crépuscule du devoir* parle de « fièvre hygiéniste » qui engendre « une poétique de la séduction, de l'amour de soi, du bien-être narcissique. » Le monde est « obsédé par la forme et la ligne, avide de sport et d'alimentation biologique... jamais le corps n'a été autant objet d'attention, de travail de protection et de réparation... Nous avons troqué le savoir emphatique de dignité contre le culte égocentrique et stressant de la santé, de la jeunesse, de l'esthétique corporelle. »²⁶⁰

Cela est si vrai que les soins du corps occupent une place prépondérante dans la fiction de Marie Laberge. Yolande parallèlement à ses efforts pour retrouver la mémoire, déploie d'autres efforts pour conserver la santé et la jeunesse de son corps. Une part

259 Cité par Jézéquel, op.cit. p. 90

260 Lipovetsky, Gilles, *Le crépuscule du devoir*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 129-130.

importante est consacrée à ce thème dans *Revenir de loin*. Yolande n'a de cesse de prendre soin de son corps convalescent. Ses promenades quotidiennes sont régulières (le déplacement est aussi très important dans ce roman. Il figure la quête identitaire et mènera Yolande vers la découverte de la cabane oubliée dans laquelle avait fui Francis après la mort de leur fille, Ariane, lieu de la révélation du passé). Ses repas frugaux, à dessein, montrent toute l'attention qu'elle accorde à son bien-être, ses exercices, à son hygiène de vie. De la même manière, *L'obéissance* consacre plusieurs paragraphes aux femmes qui se soucient de leur apparence et leur bien-être corporel et ont recours à la chirurgie esthétique.

« *Il existe des femmes, j'en ai connues, j'en connais... Ces femmes auxquelles je pense... Elles s'achètent des robes, elles vont chez l'esthéticienne quand elles en ont envie... Nadia, Prends Nadia, ce que les autres peuvent penser de ce qu'elle porte, ses cheveux rasés, ses bracelets... Tu me diras qu'elle s'est fait refaire le nez ...* » LO p. 112

L'idée que la conscience de soi passe par le corps explique l'inscription du corps dans l'écriture, dans le sens des thématiques telles que la maladie, l'érotisme, la découverte de son propre corps, au point que certains des écrits de cette littérature féminine ont été parfois comparés à des films X. Mais les auteures de notre corpus abordent cet aspect du corps en adoptant une démarche souple, à partir des sensations, des impressions et d'une subjectivité parfois teintée d'émotion.

Chez Yolande, par exemple, le corps doit se mériter « *par un travail constant de soi sur soi.* »²⁶¹ Cette phrase, Yolande l'applique parfaitement à soi-même comme à Steve qu'elle contraint à aller en rééducation pour pouvoir marcher avec des béquilles et quitter son fauteuil. Dans ce roman, l'autocontrôle, la discipline, l'activité physique sont autant de défis que s'impose Yolande et auxquels elle s'astreint tant pour retrouver la santé que pour se prémunir des effets de l'âge. Cette forme de culte du corps, dans ce roman relève de l'esprit de la postmodernité.

De fait, il existe chez les écrivaines deux manières d'exploiter cette veine, soit elles font du corps la source de sensations, ce qui conduit vers le plaisir c'est l'aspect adopté pour *Gabrielle et Adélaïde*, soit elles « suggèrent la vie dans ce qu'elle a de plus quotidien » selon le mot de Béatrice Didier.

Aussi Marie Laberge emprunte les deux voies pour ses héroïnes : Gabrielle, Yolande, Adélaïde sont appréhendées tant à travers l'écoute de leurs sensations qu'à travers l'accomplissement de leurs gestes les plus quotidiens.

De même Suzanne Jacob sans s'appesantir sur les obligations domestiques s'y réfère et peint le quotidien des femmes dans le corps. Toutefois, elle semble faire du corps

261 G. Lipovetsky, *La troisième femme*, op.cit. p. 177

féminin à travers les sens et le psychisme autre chose qu'une source de plaisir, celle d'une souffrance.

Si Yolande est à l'écoute de son corps vieillissant, Nathe suit avec attention les transformations de son jeune corps d'adolescente. Yolande dans sa quête d'indépendance, va organiser un ordre de son quotidien réglé, qui intègre les codes sociaux marqués par le passage à l'ère de l'affranchissement des femmes des tâches ménagères, pour accorder plus de temps à leur personne, leur bien-être. Aussi, elle laisse volontiers Steve s'occuper de cuisiner des plats (ce qu'il fait par vocation, elle-même lorsqu'elle est seule préfère les repas légers composés d'une salade, ce qui lui permet d'éviter de passer de longues heures à la cuisine). Yolande impose à Steve un règlement fondé sur l'ordre et la discipline qui la soulage des tâches ménagères.

Le quotidien est décrit dans ces romans de manière à montrer un espace domestique connoté par le féminin. Pour ce qui est de Jacob, c'est dans *L'obéissance*, que l'on voit le plus les femmes à l'œuvre dans les tâches ménagères, Florence imposant à sa famille un ordre quasiment maniaque. Lorsque Émilie fuit son domicile familial prétextant une hospitalisation en clinique, c'est une autre femme, une aide ménagère qui va s'occuper de la famille, ce fait marque bien que les femmes ne se sont pas définitivement débarrassées de ces tâches, malgré leur révolution.

3.6. Hyperréalité et perte de sens du réel

Un concept-phare de Baudrillard est l'hyperréalité. Pour le penseur, le réel est devenu virtuel à l'ère de l'informatique et la communication. Dans une société envahie par l'image, le réel a disparu, remplacé par le virtuel, le faux et la copie. La simulation trouble la relation entre le vrai et le faux. Le monde est ainsi dominé par la simulation. Cette idée est illustrée par Luc dans *Rouge, mère et fils* qui au lieu de travailler à sa thèse qui fait partie du réel se plonge dans le jeu du solitaire sur son ordinateur. Il fuit le réel et le remplace par le virtuel, il mène une existence hors du réel traduisant de cette manière le mal être qui le mine, dans une sorte de deuxième vie, loin de ses questionnements, de son chômage et de son manque de volonté. En effet, pour le postmodernisme, le virtuel est une façon de fuir le réel qui ne va pas bien.

On ne fait plus la différence entre le faux et le vrai. Cette idée est mise en fiction, métaphorisée par Jacob dans un épisode du même roman, à propos des bagues de la mère d'Armelle. Quand son frère lui demande ce qu'il doit faire des bagues de la défunte, celle-ci lui conseille de les mettre n'importe où, au congélateur par exemple, car ce sont de fausses bagues, les vraies lui ayant été volées. Mais les bagues, une fois héritées par Rose lui sont présentées comme vraies, puis à nouveau, il est question de copies. Si bien que le lecteur ne distingue plus s'il s'agit de vrais bijoux ou de copies. Le jeu entre vrai et faux est figuré par cet épisode sur les bagues. De fait, si la copie remplace le vrai qui a disparu, « le réel n'existe plus » selon l'expression de Baudrillard.

L'invasion par l'image est dénoncée dans *Fugueuses* ainsi que nous l'avons dit, où la jeune adolescente, Nathe, ironise sur la dimension donnée à un événement par l'attitude prostrée de l'entourage face aux images diffusées par la télévision à propos de l'effondrement des tours jumelles du World trade center. Les médias, dans le roman, font disparaître l'événement au profit du discours tenu sur cet événement. En effet dans ce roman, il est plus question du regroupement des voisins autour du poste de télévision qui donne suite à des commentaires sur le mode de vie de ceux-ci qu'à l'événement lui-même. Selon Baudrillard, le simulacre est *une substitution au réel des signes du réel* », Guy Scarpetta parle d'*une stratégie de disparition*, c'est-à-dire un *processus de déréalisation* qui provoque la disparition du référentiel.²⁶²

Poussé à la consommation effrénée l'homme a perdu le sens du réel.

3.7. Formes de l'autoreprésentation : rôles thématiques des métiers de l'écriture

Nous avons évoqué la question de l'écrivain telle que conçue par les postmodernes. C'est un thème récurrent dans cette littérature et les deux auteures étudiées y font référence par des rôles thématiques de personnages ou des motifs de l'écriture.

Dans *L'obéissance*, Suzanne Jacob fait mention d'écrivains, il s'agit de Jean et Julie, l'époux et l'amie de Marie. Le lecteur, prend connaissance de ce fait dès l'enterrement de Marie, l'une de ses belles-sœurs au passage de Julie et Jean le mentionne:

« - *Les écrivains face à la mort, gloussa la femme du premier frère de Marie en faisant peser son regard sur la main de Jean qui ne lâchait pas mon poignet.* » (LO. p. 30)

Julie dont la voix narrative développe le récit cadre et qui ne cesse de répéter qu'elle se fait un devoir de trahir le secret de Marie, ne dit pas explicitement qu'elle s'exécute en écrivant le livre que nous avons sous les yeux, mais le lecteur passant outre l'absence de cette information, n'est pas loin de déduire que, Julie écrivaine, raconte l'histoire de Marie par l'écriture d'une partie ou de tout le roman qu'il est en train de lire.

En revanche, le roman qui représente le plus les métiers de l'écriture, écrivains, écriture, et critique est bien *Revenir de loin*. Le milieu est bien décrit, car Yolande correctrice dans une maison d'éditions, nous parle d'auteurs, d'essayistes dont elle emporte les ouvrages chez elle pour y travailler et donne ses appréciations sur le style et le comportement de certains de ces auteurs qui sont représentés dans le texte en tant que personnages secondaires.

D'une part, Francis, professeur d'université est aussi poète, il est l'auteur d'un seul recueil paru, *Chants*, d'autre part, les personnages sont représentés en tant que lecteurs, Yolande oublie chez Jean Louis Sirbois le recueil de poèmes de Francis, Jean Louis le lit pensant que le livre lui était destiné. Yolande, en quittant Gaston, récupère une série de

262 in Lucie Joubert, *Trajectoires au féminin*, op.cit. pp. 93-94

livres importants dont les dictionnaires et grammaires. De même sa mémoire est encouragée, stimulée par l'écriture d'un journal. Le roman est saturé d'actes d'écriture, de lecture, d'opinions sur les écrivains, -remarques généralement ironiques portant sur les auteurs des ouvrages sur lesquels Yolande travaille, sur leur prétention, leur suffisance.

La figure de l'écrivain (Julie), de la correctrice (Yolande), de l'enseignante de français (Delphine) tant chez Suzanne Jacob que chez Marie Laberge, est un signe de roman postmoderne. Janet Paterson indique que « *le roman postmoderne, parle inlassablement de l'écriture, de la lecture, du travail critique.*²⁶³ »

Cela fait partie d'une stratégie d'autoreprésentation du roman postmoderne. A travers ces personnages d'écrivains, de correcteur est dévoilé l'arrière du décor, l'écrivain à sa table de travail (pour Francis, la cabane dans la forêt où il s'isole), et le correcteur en train de modifier le texte initial de l'auteur (l'évocation à ce propos, également, de la table de travail, des stylos, des dictionnaires de Yolande est effectuée dans le roman)²⁶⁴. L'écriture est représentée en tant qu'artefact, elle est démythifiée. Elle est d'autant plus démythifiée que Marie Laberge, en contrepoint de ces auteurs inconnus, parfois médiocres, imbus de leur travail, évoque des écrivains illustres du passé que la culture a sacralisés. Ce qui suggère que ces derniers avant d'acquérir leur notoriété ont dû passer par les mêmes étapes que leurs confrères actuels (corrections, reprises, exigences d'éditeurs etc...), une façon de les démythifier, en somme.

Conclusion

L'écriture porte bien les traces d'un interdiscours postmoderne. Dans les scènes où sont mises en exergue le faux et le simulacre notamment, celle de l'enterrement de la mère d'Armelle (RMF) qui perd toute la solennité due à un tel événement, la perte du sens de la réalité pour Luc plongé dans une vie virtuelle. Ces traces sont encore perceptibles dans les propos tenus par les personnages de Jacob sur l'écologie, dans les implicites portant sur la faillite des libérations dont la libération sexuelle, en particulier, par les conséquences sur les relations familiales dans *Fugueuses*. Tous les procédés d'écriture relevant de l'éclatement, de la polyphonie, l'intertextualité tiennent également du postmoderne. De plus trois éléments essentiels rattachent les romans de Marie Laberge au postmoderne. Il s'agit du discours sur l'Histoire et l'hybridation qui mêle des domaines différents du savoir, ainsi que l'effet-parodie porté par des scènes qui reprennent des modèles consacrés de la littérature classique.

Pour clore ce chapitre, nous pouvons conclure que tous les romans du corpus sont bien marqués par la relation complexe de la mère à l'enfant. La violence des mères à l'égard de ses enfants, en particulier les filles, est envisagée selon une conception féministe et

263 M. A.Opréa, op. cit. p.130

264 A cet égard, il est intéressant de relever que Laberge expose sur son site son propre lieu de travail. (voir annexes)

métaféministe qui attribue ce comportement maternel aux déterminismes sociaux, psychiques et culturels. Fille d'une femme, portant la blessure d'être née femme (valant socialement moins qu'un homme), la mère transmettra à sa fille cette blessure initiale. La subjectivité féminine blessée débouche sur la haine de soi, représentée par la fille que ce soit dans *L'obéissance* (Florence tue sa fille, Marie refuse la maternité), *Fugueuses* (Fabienne fuit le contact avec ses filles) ou *Revenir de loin* (Yolande rejette Annie, rejette sa mère), cette haine est bien perceptible, bien qu'elle soit toujours accompagnée d'amour. La relation mère-fille est une relation d'amour et de haine et cela est imputable à la société patriarcale, selon les féministes.

Faite de malentendus et de rapprochements, l'histoire des mères est une histoire ratée du fait de l'institution patriarcale. C'est pourquoi, les féministes recommandent de rompre la chaîne des malentendus qui se transmet de génération en génération, en attaquant le système patriarcal. Ce point de vue met en place un discours social qui pose la question de la place du père dans la famille et la société. Représenté désormais comme absent et silencieux, sa disparition est marquée par les quelques restes qu'on octroie à son image.

En s'éloignant quelque peu du féminisme de la première heure, les écrivaines des années 90 s'orientent vers ce que l'on a nommé la renarrativisation, c'est-à-dire une écriture plus lisible et une histoire à raconter même si comme chez Suzanne Jacob cette histoire tient du minimalisme. Les écrivaines s'ouvrent alors à l'altérité, au témoignage, à la généalogie et à la prise de conscience d'autres faits sociaux. Ces romans se dotent ainsi d'une portée collective dans la mesure où le féminisme et le métaféminisme en croisant le postmoderne soulèvent des problèmes d'ordre social. Par le biais de la relation mère-fille sont évoqués les thèmes de la fragilité, mais aussi du simulacre et, de l'hyperréalité. En revenant sur les traces du passé, les fictions deviennent métafictions historiographiques pour des romans hybrides, hétérogènes où les faits imaginaires sont mêlés à l'Histoire dans des compositions où les frontières sont floues, les rapports non tranchés franchement.

La renarrativisation introduite par le postmoderne est l'occasion de reprendre les modèles anciens pour les imiter ou les dévoyer, soutenant ainsi que la copie a la même valeur que l'original.

Une figure féminine récurrente dans cette littérature postmoderne est celle de l'écrivaine ou d'un métier proche de la production écrite. Devenu topos, le métier de l'écriture est montré dans sa réalité, il est un schème de l'autoreprésentation qui cherche à démystifier le rapport auteur-lecteur.

CHAPITRE 2

Images de lecteurs et images de soi

Introduction

Dans ce dernier chapitre, nous examinerons les marques du contexte énonciatif. Il nous permettra de saisir l'interaction auteur-lecteur, d'une part en traçant les contours de la figure du destinataire envisagé par les textes, et d'autre part de définir les postures d'auteurs à partir des marques de l'ethos discursif ou pré-discursif qui résulte du croisement de plusieurs facteurs puisés dans les discours des auteurs et dans le champ littéraire, notamment. En somme, nous étudierons le croisement des anticipations de l'énonciateur et des attentes du lecteur à partir essentiellement de la relation des textes, des péri-textes (part du paratexte inséparable du texte) et des épitextes auctoriaux publics (interview, entretiens) qui constituent le cadre communicationnel en dehors duquel on ne saurait envisager la portée énonciative et pragmatique du corpus dans le cadre tracé. Puis nous nous intéresserons aux positions occupées par ces écrivaines dans le champ littéraire.

La pragmatique littéraire se penche sur la façon dont certains aspects du texte gèrent le protocole de lecture, en tentant de cerner deux éléments essentiels, le contrat de lecture proposé et l'intention de sens. Ce qui débouche sur l'image du lecteur anticipé produite par le texte.

L'image de l'auteur peut être déduite du discours littéraire, des discours et comportements avérés de ce dernier, de sa réception et des rapports au sein du champ littéraire.

Un élément fondamental ne peut être dissocié de la scène d'énonciation, il s'agit de l'ethos. Selon Maingueneau cette notion est « en instabilité constitutive ». En particulier, elle s'est trouvée en concurrence avec les notions de posture et d'image d'auteur en sociologie de la littérature. Jérôme Meizoz propose de dépasser cette concurrence en faisant la distinction suivante, « *l'ethos s'origine dans le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites.* »²⁶⁵ Ainsi l'ethos discursif est l'image de soi que l'on veut donner à travers son discours, par les traits formels, la construction du discours et les choix stylistiques, alors que la posture est la présentation de soi que ce soit l'allure, les vêtements ou les comportements, les attitudes comme le fait de prendre un pseudonyme pour écrire. C'est un choix comportemental. Ce choix comportemental s'inclut dans une stratégie dont, les choix éditoriaux, la présentation de soi au public.

Partant de ces définitions, nous allons tenter de préciser les types de lecteurs visés tels que nous pouvons les déterminer à partir du discours paratextuel. Puis nous nous pencherons sur les postures des auteurs, sachant que l'auteur est un être complexe à la fois

265 *La fabrique des singularités. Postures littéraires II* Slatkine Erudition, Genève, 2011, p.87.

construit par ses énoncés fictionnels, et personne réelle qui se manifeste hors de ses textes fictionnels par ses déclarations dans les épitextes que sont les entretiens, la correspondance ou interview, et par l'image que le public lui assigne

1. Figures de lecteurs

« Lire n'est pas une capacité naturelle à l'humain, mais bien une compétence acquise, qui s'inscrit dans l'ordre des habitus. »²⁶⁶

Nous allons maintenant considérer l'un des pôles de l'énonciation, celui du récepteur. Tout texte littéraire est étroitement lié au réel dans la mesure où il interpelle le lecteur, soit en réclamant son adhésion soit en suscitant sa réflexion. C'est sa force illocutoire qui intervient dans l'interaction lecteur et scripteur. L'interaction se joue au niveau de la reconnaissance, de l'identification du lecteur au personnage ou à une situation décrite. Le lecteur, pris à parti, reprendra ou non à son compte les idées développées dans le texte. Le lecteur est appelé à voir le monde tel qu'il est représenté.

En sociopoétique, Alain Viala, considérant le texte littéraire du point de vue pragmatique, introduit la notion d' «anticipations croisées». Il s'agit de l'anticipation de l'écrivain qui prévoit les effets de son œuvre sur le lecteur, et de l'anticipation du lecteur qui escompte de l'œuvre un certain effet, plaisir, profit, ou encore savoir. Pour Viala, l'écrivain est un être social et tout texte constitue une prise de position. La recherche de cette dimension sociale doit se faire par rapport aux habitus c'est-à-dire aux « *réflexes culturels incorporés, acquis, de social passé dans la personne jusque dans son inconscient* »²⁶⁷ Ces habitus « *s'observent à partir de l'inscription du destinataire puisque la figure proposée de celui-ci désigne des habitus lectoraux et esthétiques que le texte fait sien.* »²⁶⁸ en fonction de plusieurs facteurs dont le choix de la langue, du nom de l'auteur, du titre, des genres et des codes collectifs d'habitus, Ces facteurs désignent quels habitus à la réception sollicités par l'auteur pour séduire le lecteur et occuper une position confortable dans le champ. Car la question de médiations rencontre la pragmatique dans le sens où l'énonciation de l'auteur s'exerce sur le destinataire par des voies précises « *reformulées en termes d'habitus* ». Examinons le prisme de la périgraphie, comme indice de stratégie à la réception.

1.1.Des titres, des dédicaces et des épigraphes comme porte d'entrée

Les titres font partie de la périgraphie définie par Antoine Compagnon comme:

«ce qui n'est ni dedans ni dehors et comprend toute une série d'éléments qui l'enveloppent comme le cadre enserme le tableau d'un titre, d'une signature, d'une dédicace. Ce sont

266 Viala A. in Molinié G. et Viala A., op.cit. p.201

267 op. cit. p. 216

268 ibidem

autant d'entrées dans le corps du livre, elles dessinent une périgraphie, que l'auteur doit surveiller et où il doit se surveiller, car c'est d'abord alentour que se joue la recevabilité du texte. »²⁶⁹

La périgraphie constitue :

« une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte. Il faut passer par elle pour accéder au texte. Elle échappe un tant soit peu à l'immanence du texte...elle le situe, le met en place dans l'intertexte, elle témoigne du contrôle que l'auteur exerce sur lui. C'est une scénographie qui met le texte en perspective, et l'auteur en est le centre. »²⁷⁰

La périgraphie nous permet de saisir l'auteur dans ses intentions, dans son projet d'écriture, et surtout l'image anticipée de son lecteur. Pourquoi parmi tous les éléments de la périgraphie que sont les notes, bibliographies, préfaces, avant-propos... opter pour l'examen des titres comme éléments principalement représentatifs de la scénographie ? Le titre exhibé comme « *un trophée* » est « *la porte d'entrée dans le texte littéraire* » accompagné du nom d'auteur, il intitule le texte et l'attire à son auteur. De cette manière le texte peut-être situé dans l'espace social, il oriente la lecture dans la mesure où il remplit une fonction d'identification, une fonction descriptive et une fonction séductive, à ce titre il constitue une médiation.

Pour comprendre comment les auteures envisagent d'orienter le lecteur, de cadrer la lecture, et anticipent un certain profil de lecteur, nous examinerons les titres et éventuellement les épigraphes afin d'y lire ce qu'ils, annoncent, promettent, quel contrat de lecture ils proposent.

La trilogie intitulée *Le goût du bonheur* par ce titre aurait tendance à suggérer une série sentimentale. Le bonheur renvoyant à un état de satisfaction intérieure, un sentiment de plénitude, le goût étant l'attrait pour ou le désir de ce bonheur, le lecteur pourrait s'attendre à suivre des péripéties de passions et de rencontres amoureuses, dans un genre proche de la paralittérature. Le titre générique laissant supposer que les personnages sont en quête de bonheur ou encore d'une vie heureuse selon les images que peuvent suggérer l'expression.

Adélaïde, Gabrielle sont deux personnages qui vivent effectivement des périodes de bonheur tout en essayant de le répandre autour d'elles. Ce bonheur est souvent en équilibre instable, menacé par les autres protagonistes et surtout par le déroulement de l'Histoire. Or, nous avons relevé que l'œuvre de Marie Laberge, en général, a été caractérisée par une atmosphère de fête (voir 3ème partie, chapitre I.) propice au bonheur. Par l'occurrence « bonheur » dans le titre de la trilogie, l'auteure répond aux attentes de son

269 Compagnon A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979 p. 328.

270 A. Compagnon, *ibidem*.

lectorat, on peut dire qu'il y a un habitus sollicité, une interaction auteure/lecteurs établie par l'emploi du mot « bonheur ». Marie Laberge ayant fidélisé un certain public par ces atmosphères de fête auxquelles fait allusion le lexème « bonheur ». L'auteure agit sur son public en orientant la lecture par la promesse d'une série centrée sur le bonheur, et de bonheur à fête le pas peut être vite franchi, puisque ce sont deux notions partageant des sèmes euphoriques. Ce sont deux notions se regroupant un même champ sémantique, bonheur, joie, fête. Le lecteur amateur des romans de Laberge en lisant le mot « bonheur » aura l'impression d'aller vers ce qui lui est familier, car il a été fidélisé par un thème approchant, pour lequel il a déjà fait preuve de son engouement. Le mot « bonheur » garantit la fortune de la trilogie.

Gabrielle, Adélaïde. Les titres de chacun des romans de la trilogie sont des titres éponymes, ils ancrent les récits dans une tradition qui réfère à l'esthétique réaliste, la fonction descriptive remplie par le titre nous permet de dire qu'il s'agit d'un titre littéral dans la mesure où le thème promis étant la vie du personnage auquel le texte renvoie. Sauf que le prénom n'est pas accompagné du patronyme comme l'est *Eugénie Grandet*. *Gabrielle, Adélaïde* sont deux titres renvoyant à des noms de personnes. Rappelons simplement que P. Hamon a caractérisé ce genre de titres comme faisant partie de ceux qui renvoient à un effet de réel. Ils ancrent le récit dans une fiction qui se rattache à l'esthétique réaliste et promettent des histoires de vies. Mais la mention du seul prénom induit une histoire d'ordre sentimental du genre populaire. Laberge marque sa prédilection pour les titres portant des prénoms, *Aurélie, ma sœur*, (VLB, 1988) *Charlotte, ma sœur*, (Boréal, 2005) sont deux pièces de théâtre. Parmi les romans on note *Annabelle*, (Boréal, 1996), *Des nouvelles de Martha*, roman épistolaire écrit sur trois ans de 2009 à 2011. Ces titres annonçant des histoires de vie sont une marque de constance appelée encore une fois à fidéliser un certain type de lecteurs friands de lecture facile, confortable, ayant, en matière de lecture, des habitus bien ancrés.

La présence du prénom non accompagné du patronyme peut évoquer donc la possibilité de genre de roman voué à la grande consommation, à une simple lecture de plaisir où sont sollicités peu d'efforts, un simple jeu d'identification de la part du lecteur. La première conclusion est que l'auteure prévoit un lecteur de type grand public.

Les titres promettent donc bonheur, fête, histoires sentimentales, identification à des personnages féminins, mais à aucun moment, ils ne font allusion à l'Histoire. Le lecteur qui attend plaisir et détente ne sera pas déçu par le contenu qui offre de nombreuses péripéties, rapportées avec force détails à travers les longues descriptions de situations, et des crises bien préparées. L'agencement et les enchaînements tout est étudié pour être en conformité avec une écriture travaillée pour attirer un maximum de lecteurs qui soient à la recherche d'un bon moment d'évasion à la manière des romans populaires. Le résultat est là. La trilogie a été vendue à plus de 900.000 exemplaires.

Ce lecteur généralement peu soucieux des détails ne lira ni les remerciements qui font référence à l'aspect historique, ni le glossaire destiné à donner la signification des québécoisismes. Il se contentera de deviner approximativement leur sens par rapport aux

énoncés contextuels. Le lecteur qui lit, non pour le plaisir, mais dans une visée d'analyses, de critique ou de recherches...lui, sera orienté vers l'aspect historique après avoir parcouru tout le discours d'accompagnement, il découvrira, ainsi que nous l'avons fait, d'autres effets de lecture et d'autres intentions de l'auteure. Ainsi Marie Laberge s'assure d'abord d'un large public par les titres qui promettent évasion et détente, puis en appelle, par les autres éléments de la périgraphie, à la réception par un lectorat plus restreint, possédant un autre type d'habitus, désireux de plus d'informations, ouvrant, en outre, la trilogie à des lecteurs francophones non québécois, qui désireraient peut-être mieux comprendre la socialité du monde décrit.

Par ailleurs, Marie Laberge dédie le premier roman de la série à une amie, Françoise Rochette-Giroux, décédée au moment de la parution de *Gabrielle*, cette amie lui avait décrit les conditions sociales de l'époque correspondant à celle de sa jeunesse. Marie Laberge souligne ainsi l'aspect de témoignage porté par son roman, soulignement qui peut inciter des lecteurs d'une certaine tranche d'âge, ceux qui ont connu cette période par eux-mêmes ou par ce que leurs proches leur ont raconté, à vouloir replonger dans l'atmosphère des années trente, période particulièrement marquée dans l'Histoire mondiale (et celle du Québec en particulier ainsi que nous l'avons vu) dans la première partie de ce travail.

Enfin, en tête du texte narratif proprement dit, l'auteure place deux épigraphes. La première consiste en un long extrait de la Bible, nommé *l'Ecclésiaste*. Fondé, lui aussi, sur une opposition binaire de divers événements destinés à remplir la vie humaine, le texte s'achève sur l'opposition de la guerre et de la paix. L'extrait annonce que le bonheur prévu dans le titre sera inéluctablement contré par un opposant et introduit d'ores et déjà le thème de la guerre qui viendra mettre fin au bonheur de la famille Miller (comme à celui de la famille Mac Nally), conformément aux exigences du roman réaliste qui nécessite une fin fermée. Elle indique ainsi le parcours de lecture à suivre en respectant le protocole de lecture.

La deuxième épigraphe est plus mystérieuse, elle présente une difficulté de lisibilité. Il s'agit de la citation d'une écrivaine française Marceline Desbordes-Valmore qui a vécu au XIX^{ème} siècle : «*Ne montre pas l'eau vive à qui ne peut la boire.*» Ce vers figure dans un poème sur l'absence et la séparation intitulé *Les séparés (N'écris pas...)* où l'auteure demande à la personne aimée de ne pas lui écrire pour ne pas raviver sa douleur, et met en parallèle cette douleur avec le supplice de Tantale condamné à errer près des rivières sans pouvoir boire d'eau, d'où : «*Ne montre pas l'eau vive à qui ne peut la boire.*» La personne aimée est pour elle ce que l'eau était pour Tantale, un supplice par l'absence.

Marceline Desbordes-Valmore a été choisie par Laberge sans doute pour les drames qui ont jalonné sa vie. Elle a été surnommée pour cela «*Notre Dame des pleurs*».

Cette citation renvoie à la thématique de la souffrance des femmes. Elle renvoie peut-être à l'aspect féministe du roman.

La stratégie adoptée par la présence de ces deux épigraphes est celle de la double lecture sous le signe de l'Histoire et du féminisme d'une part, mais aussi d'autre part, elle

indique de toute évidence l'histoire sentimentale. En effet, elle oriente fortement vers la lecture de plaisir qui tient une grande part dans le roman par une forte impression référentielle avec le rappel sur l'écoulement du temps et la fin inéluctable du bonheur portés par la première épigraphe (celle de l'Ecclésiaste), et l'allusion aux amants séparés par la deuxième épigraphe.

Adélaïde porte en épigraphe une citation de Claude Gauvreau, écrivain québécois, extraite de *Beauté baroque*, seul roman écrit par ce poète mort en 1971, de mort violente (il s'est défenestré). Cette citation est une métaphore extraite de *Beauté baroque* « *L'âge adulte porte à ses chevilles, parfois, les fers d'un autre âge.* » Le roman a été écrit après le suicide de la femme qu'il aimait, une comédienne du nom de Muriel Guibault. Il s'agit de la chronique d'une passion. Cette épigraphe cible encore une fois la passion et la violence.

Deux épigraphes de *Le goût du bonheur* renvoient en premier lieu à des passions malheureuses. De fait, dans la citation de Claude Gauvreau, il est possible de retrouver des points de convergence entre le texte de l'épigraphe et celui du roman. L'image porte encore une autre indication de lecture, celle du roman comme illustration sur le poids du passé (*les fers d'un autre âge*) et la détermination du présent (*l'âge adulte*) par ce poids. Cette épigraphe porte une signification supplémentaire. Elle vise à orienter la lecture vers une seconde interprétation. Celle de l'Histoire des femmes dont certaines ont encore du mal à détacher leurs destinées de l'emprise des valeurs fixées par les hommes. Cette épigraphe conduirait le lecteur à saisir aussi la vision féministe.

Revenir de loin est une locution figée, familière et populaire, pour signifier frôler la mort. Ce titre promet l'histoire de quelqu'un qui a vu la mort de très près. C'est la promesse d'une expérience peu ordinaire. Il suscite l'intérêt pour un lecteur amateur de sensations fortes annonçant un genre le genre populaire, qui peut être proche du roman policier. Ce pourrait être le titre d'un best-seller évoquant le paranormal. De ce point de vue, il ébauche un profil de lecteur peu différent de celui sollicité par *Le goût du bonheur*. Dans une lecture de surface le titre remplit le contrat dans la mesure où le roman raconte l'histoire d'une femme qui a effectivement échappé à la mort. Mais la lecture du roman révèle que l'adverbe « loin » en plus de désigner cette frontière entre la vie et la mort, vise un passé profond, une blessure initiale enfouie dans les tréfonds de la conscience.

Si le titre nous paraît légèrement trompeur, car l'aspect littéral est vite abandonné au profit de la signification connotée pour le contenu proposé, nous pensons que différents types de lecteurs sont concernés par ce titre, en définitive. Ainsi Marie Laberge réussit le tour de force de maintenir en haleine un lecteur découragé par la trop grande proportion de texte écrit en joul et qui n'est pas explicité cette fois par un glossaire contrairement aux romans précédents. Elle attire son lecteur par l'intrigue (Yolande retrouvera-t-elle ou non sa mémoire, et pour quelles découvertes?). En revanche, en accompagnant l'intrigue d'un discours emprunté à une culture littéraire de base, elle intéresse également les personnes de culture moyenne, ayant gardé à l'esprit leur formation au lycée, qui retrouvent des bribes importantes de cette culture. Marie Laberge retient un deuxième type de lecteur, par

l'abondance des citations, convoquant une culture facilement identifiable, et l'incite ainsi à aller au bout de sa lecture malgré sa confrontation avec le joyal qui lui fait obstacle. Elle retient différents types de lecteurs, ceux friands d'énigmes, et ceux amateurs de culture classique. De cette manière, en général, elle vise un public varié, lecteurs curieux d'Histoire du siècle dernier, amateurs d'histoires d'amour, et d'intrigues sentimentales, enfin lecteurs en quête de culture littéraire, sans oublier ceux qui sont heureux de retrouver, à l'écrit, une langue minorée, le joyal.

En recourant au joyal, elle s'inscrit dans la veine de l'affirmation identitaire et entraîne son lecteur bien « loin », une fois le livre refermé. L'impression d'étrangeté est à mettre tant sur le compte de l'histoire promise et narrée que sur celle de l'aventure du langage et de la culture. Un défi tout de même hasardeux pour le grand public non québécois. Elle se plie et se dérobe tout-à-la fois aux attentes de ses lecteurs. Car elle s'adresse au centre comme à la périphérie (cf partie 1).

Pour ce qui est de l'épigraphe placée en tête du roman, l'auteure a choisi un poème de Saint-Denys Garneau, il ne porte pas de titre, mais après la lecture du roman, on reconnaît immédiatement les premiers vers qui sont cités parmi les nombreux autres revenus à la mémoire de Yolande :

« *Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami
au loin là-bas* »

Le poème résume l'histoire narrée de Yolande, il sert en quelque sorte de matrice, car Francis est l'ami qui s'est isolé dans une cabane perdue dans les bois, à la suite de la mort de leur fille Ariane. Pour lui, Yolande est l'amie au loin. Une fois retrouvé, il lui a fourni les clés de lecture de son passé; le poème renseigne sur certains principes de l'écriture du roman car ces deux vers du poème ont servi d'hypotexte en fournissant le canevas des scènes rêvées et évoquées dans lesquelles un homme se tenait debout, bras ballants face à Yolande :

« *Et nos bras sont à nos côtés
Comme des rames inutiles* »

L'image de l'homme aux bras ballants qui englobait à la fois le père et l'amant de Yolande a été inspirée par le poème de Saint-Denys Garneau. Ce rapprochement permet aussi de souligner la réutilisation du fameux triangle œdipien dans sa version féminine par la même attitude contrite (bras ballants) du père et de Francis et la présence/absence marquée de la mère, (présente dans la scène de la balançoire/ absente dans celle de l'annonce de la mort d'Ariane.) Ainsi le poème cité est une clé importante pour comprendre les principes de la création littéraire de *Revenir de loin*.

Enfin, Saint-Denys Garneau est un des poètes québécois incompris et malheureux. Le poème cité se ferme sur la solitude de l'homme. L'épigraphe renvoie à la solitude de Yolande dans ses efforts pour prendre en main son propre destin. L'épigraphe donne donc des indications et sur la construction du roman et sur les intentions de sens.

En définitive, les paratextes, chez Marie Laberge, portent l'indication première d'histoires de vies pour un lecteur avide d'une lecture de plaisir (R. Barthes distingue la lecture de plaisir, de la lecture de jouissance qui nécessite un travail approfondi du texte). Un second mouvement de lecture de ses titres, informé des épigraphes, programme la lecture faite par un lecteur plus attentif ou averti :

-d'un message particulier porté par l'aspect historique pour la trilogie.

Mais l'écriture fondée sur un hypercodage intertextuel, par la présence de certains scénarii communs (le motif de la chaussure, celui de la scène de l'aveu, notamment) et sur un déplacement générique n'est absolument pas indiquée comme principe de lecture. On en déduit que les textes offrent une pluralité de lectures, on peut les considérer comme des romans destinés au grand public désireux de lire des histoires de vie de femmes, baignant dans le sentimental, l'autre indication de lecture à faire par un lecteur critique qui retrouve un rôle actif dans le jeu de la reconnaissance de l'hypercodage intertextuel et de la portée féministe et postmoderne est plus voilée.

- La visée didactique est nettement signifiée dans le paratexte soit par un glossaire concernant le lexique en joual (*Gabrielle, Adélaïde*), soit par un index d'auteurs qui fournit les références des œuvres à ceux des lecteurs qui veulent aller plus loin dans la découverte de ces deux littératures, française et québécoise (*Revenir de loin*).

La périgraphie révèle donc que Marie Laberge cible à la fois des lectorats différents, l'un centré, par la composition des titres, sur le grand public ce qui lui a valu l'expression qui la qualifie d'« auteur à succès », et l'autre plus averti, mais qui n'est pas fortement orienté dans les parcours de lecture approfondie.

Entre le choix esthétique (les codifications de genre) et les options idéologiques (féminisme et réécriture de l'Histoire) il y a une très grande distance. Ce qui permet de déduire que deux figures des destinataires convoqués, à priori, sont en concurrence.

L'étude de la périgraphie permet de replacer l'écriture de Laberge dans un contexte d'énonciation soulignant le positionnement d'un auteure qui revendique son identité québécoise et sa différence et qui prétend distraire son lecteur, tout en défendant de fortes positions idéologiques.

Les titres des romans de Suzanne Jacob ont déjà donné lieu à des analyses, nous revenons rapidement sur leur construction.

L'obéissance est un nom d'action accompagné d'un déterminant, article défini qui donne une valeur généralisante au thème. La présence de ce seul nom dans le titre annonce de façon concise le thème renvoyant à une problématique morale. Il résume le thème traité. Il est formé sur des modèles tels que *La peste* de Camus.

Rouge, mère et fils, quant à lui, est beaucoup plus travaillé tant du point de vue de l'écriture que du point de vue des sens symboliques qu'il véhicule ce sont trois substantifs juxtaposés, sans déterminants, dont deux sont liés sémantiquement (« mère, fils » font partie

d'un même champ sémantique) et syntaxiquement (par la conjonction de coordination « et ») ; alors que le premier terme désignant une couleur n'a pas de rapport explicite avec les deux suivants dont il est séparé par une virgule. Il occupe pourtant la première position dans cette énumération. Il faut faire un détour par l'implicite pour envisager la couleur du sang qui lie la mère au fils. Le titre reste énigmatique et ne semble pas cibler un profil particulier de lecteur. C'est un titre qui installe explicitement et implicitement un horizon d'attente en liaison avec le thème de la relation mère-enfant. De par son aspect métaphorique, le titre reste mystérieux et peut décourager un lecteur pressé à la recherche d'une lecture-détente et au contraire attirer un lecteur en quête d'énigmes.

Fugueuses est un nom d'agent, au féminin pluriel, figurant sans déterminant. Le titre promet l'histoire de filles ou de femmes dont le comportement les situe dans une attitude de révolte, contre les normes sociales, la fugue étant plutôt marquée négativement. C'est le pluriel qui étonne, éveille la curiosité du lecteur.

Contrairement à Laberge, Jacob ne donne aucune autre indication de lecture. Il n'y a pas dans ses romans d'épigraphes, ni d'explication de quelques québécismes. L'horizon d'attente placé par les titres n'est pas précisé davantage. Il faudra attendre les incipit pour que le contrat de lecture soit noué. Il n'y a pas comme chez Laberge deux publics visés. Les prévisions des lecteurs ne sont pas confirmées ou infirmées. Il faudra donc se reporter vers les intertitres et aux résumés contenus dans les quatrièmes de couverture pour préciser les contrats de lecture. Dans *L'obéissance*, les intertitres éclairent sur le sens à donner au récit, Il y est question *de dit, d'aveux* à deux reprises, et *de requiem*, tous ces lexèmes portent sur la parole afin de bien souligner que c'est la parole, et en filigrane son absence, qui est visée par ce message. L'auteur incite le lecteur à réagir contre l'absence de paroles, de communication, le silence.

Dans *Fugueuses*, les intertitres portent des dates indiquant que le récit se déploie de Septembre à Octobre soulignant la brièveté de celui-ci, comme est mentionnée la fin du récit par le dernier intertitre: *La dernière fugue* qui répète le thème jusqu'au bout du roman..

1.2.Incipit et relation aux titres

Le pacte de lecture proposé dans le titre est généralement confirmé et noué dans l'incipit. L'incipit constitue une deuxième porte d'entrée dans le texte. Il permet de confirmer ou préciser le type de lecteur anticipé par l'auteur. L'incipit a posé des problèmes de délimitation aux théoriciens. Considéré comme le commencement de l'histoire narrée, il a été dans un premier temps arrêté à la première phrase puis étendu à la première fracture. Khaled Zekri le définit comme :

« Un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction(...) et qui se termine à la première fracture importante du texte, un fragment textuel qui, par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précédent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu

d'orientation, mais aussi une référence constante pour le texte suivant. »
c'est-à-dire soit le premier paragraphe, soit le passage le passage d'un discours à une narration et vice versa ; le passage d'une narration à une description et vice versa ; un changement de voix ou de niveau narratif ; un changement de focalisation ; la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ; un changement de la temporalité du récit(ellipses, anachronies, etc...) ou de sa spatialité."²⁷¹

Dans un compte rendu exhaustif des études faites sur les incipit, les phrases-seuils, les commencements, l'auteur explique que « *la phrase-seuil ne peut pas à elle seule fournir au lecteur toutes les stratégies mises en place.* »²⁷²

Par ailleurs, il détermine quatre fonctions pour les incipit, la fonction codifiante, la fonction informative, la fonction séductive et la fonction dramatique. L'incipit vise à informer, en principe dans cette visée il répond aux trois questions, qui ? Où ? Quand ? Selon Vincent Jouve. De cette manière il trace les lignes de conduite du lecteur, lui montrant comment lire en l'informant par des signaux sur le genre du texte. De fait, le rapport titre-incipit permet d'établir un effet-écho de par la fonction séductive qui est une fonction commune au titre et à l'incipit et de par la fonction descriptive du titre qui croise les fonctions informative et codifiante de l'incipit.

271 K ; Zekri citant A ; Del Lungo, Pour une poétique de l'incipit, Poétique N°94,1993, p.136 dans sa thèse de doctorat, *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de R. Mimouni et J.M.G. Le Clézio*, Université Paris XIII,p. 45,

272 ibidem

Nous avons mis en perspective les thèmes abordés par les phrases-seuils et les titres pour vérifier les rapports qui s'établissent entre eux :

Titres	Motifs	Fragments
<i>Gabrielle</i>	Gabrielle cherche sa fille	« <i>Cette enfant va me tuer !</i> »
<i>Adélaïde</i>	Enterrement de Gabrielle	« <i>Le 17 Avril 1942...funérailles...</i> »
<i>Revenir de loin</i>	Refus de réveil de Yolande	« <i>Ouvrez les yeux ! Jamais de la vie...</i> »
<i>L'obéissance</i>	Relation dictateur /peuple	« <i>Ce que je crois c'est que toutes...</i> »
<i>Rouge, mère et fils</i>	Angoisse de Delphine	« <i>Une seconde plus tôt, tout allait à...</i> »
<i>Fugueuses</i>	Maladie d'Émilie	« <i>Ma mère s'est évanouie un soir ...</i> »

Un incipit conçu pour l'introduction de trois romans

« *Cette enfant va me tuer !* » est la phrase d'ouverture de *Gabrielle*, phrase qui interpelle le lecteur en dramatisant le récit puisqu'elle le plonge in média res, c'est-à-dire dans le feu de l'action en même temps qu'elle le plonge dans les pensées du personnage principal. Mais l'incipit ne s'arrêtant pas ce simple énoncé, la suite de l'ouverture va réussir le tour de force de présenter ce principal personnage du premier roman, celui du second roman et celui du troisième roman. En effet *Gabrielle* qui vient de prononcer cette phrase sur le point d'aller à la recherche de sa fille Adélaïde, la voit arriver vers elle avec Florent.

Les trois titres éponymes sont ainsi introduits dès l'incipit, l'intérêt pour la trilogie dans son ensemble est assuré, ce qui nous autorise à conclure que l'incipit de *Gabrielle* constitue une ouverture pour la trilogie dans son intégralité. Il y a une relation métonymique qui est installée entre cet incipit et l'ensemble de la trilogie. De plus, le paragraphe qui suit donne une information importante non sur *Gabrielle*, mais sur le caractère d'Adélaïde :

« *A quoi bon vouloir tenir un cheval contre son gré* » pense Gabrielle de sa fille.

Compte tenu de la longueur des romans, la première fracture se situe à la page 24 qui sépare le premier groupe scriptural des suivants. Marie Laberge aura eu le temps de répondre aux questions Qui ? Où ? Quand ? En réunissant autour de Gabrielle les deux enfants (Adélaïde et Florent) et sa sœur, Germaine, sur l'île, en été. La conversation entre les deux sœurs explique la relation d'Adélaïde et de Florent, et, en soulignant l'attrait de ce dernier pour les chatons et sa façon de plonger dans leur fourrure (pelage) prépare déjà le lecteur à comprendre l'origine des tendances du futur couturier de mode que deviendra Florent dans le troisième volet de la trilogie.

Cet incipit remplit la fonction informative et la dépasse même. Il contient une saturation d'informations tout en proposant un contenu narratif qui assure la fonction

« apéritive ». Il confirme le contrat établi par le titre, le début in média res établit un contact convenu avec le lecteur et le place au centre de l'histoire.

« *Le 17 Avril 1942, au lieu de se rassembler pour célébrer les quarante et un an de Gabrielle, c'est pour ses funérailles que les invités remplissent l'église Saint- cœur-de-Marie.* »

Ce début se présente comme une suite, car il ouvre le roman sur l'enterrement de Gabrielle, alors que la mort de celle-ci a constitué la clause du roman précédent. De longs paragraphes constituent cette entrée en matière pour décrire les membres présents de la famille au complet, et tous ceux qui sont venus rendre un hommage à Gabrielle. Cet incipit est suspensif, il est comme une négation de début, il ouvre sur la fin du premier roman, l'action ne progresse pas et le lecteur est réfréné dans son désir d'apprendre plutôt quel est le sort réservé à Adélaïde qui attend un enfant sans être mariée, alors même que le père de l'enfant vient de partir en guerre.

L'auteure établit un jeu de continuité entre la clause de *Gabrielle* et l'incipit d'*Adélaïde*. Puisque la mort du personnage principal arrête son programme narratif cela signifie la fin de son histoire. Il y a donc comme une intention de suggérer le recommencement de la même histoire avec *Adélaïde* dont on retarde en quelque sorte l'entrée en scène. Ce qui est une orientation de lecture effective, la fille ressemblant, au physique et par le caractère à sa mère, cette entrée en matière conforte une telle interprétation dès le commencement de l'histoire de vie d'Adélaïde.

La mise en place de la population du roman faite par le biais de la réunion familiale à l'église correspond à un topos, c'est un indicateur qui promet au lecteur de parler de ce qui peut lui être familier. Comme, elle a habitué son lecteur, Marie Laberge use de modèle conventionnel, la réunion regroupant les principaux personnages, la date, le lieu sont autant de signaux inscrivant le texte dans l'esthétique réaliste, pour ancrer le récit dans un univers que le lecteur peut facilement identifier en le rapportant à des expériences communes. L'incipit confirme l'horizon d'attente ouvert par le titre, tout porte à croire que le lecteur est préparé à lire un roman de facture réaliste, qui ne dérangera pas des habitudes de lecture établies de longue date.

Média res et injonction²⁷³

Le dernier roman de Marie Laberge met en place un incipit qui nous introduit aussi in média res par une injonction et par la reprise du titre dont le verbe est conjugué au présent cette fois-ci, ce qui introduit dans le vif du sujet par une scène surprenante dans la mesure où le lecteur est plongé dans la conscience d'un personnage lui-même plongé dans une phase intermédiaire entre conscience et inconscience. Yolande n'étant pas encore complètement tirée de son coma.

273 Le début in media res est un topos de la narration romanesque héritée du genre épique.

« Ouvrez les yeux !

Jamais de la vie ! Laissez-moi tranquille...

Vous revenez de loin, vous savez... »

Le titre est, dès l'ouverture, explicité par l'infirmière dans ce qui semble être un dialogue de sourds entre la malade et son infirmière. La relation titre-incipit précise l'information portée par l'horizon d'attente de l'histoire d'une rescapée de la mort. Il y a encore un effet-écho entre le titre et l'incipit sur la mise en place de cette information. Mais ce sens premier ne sera qu'en partie retenu dans la narration, ce qui fait l'objet de cette narration est un autre thème ainsi que nous l'avons vu. Car à la suite de lecture du roman dans son intégralité, le lecteur se rendra compte que l'adverbe « loin » tout en référant à cette frontière entre la vie et la mort désigne plus amplement la quête pénible et douloureuse de la blessure initiale refoulée, et les efforts considérables faits par Yolande pour effacer, puis retrouver cette blessure. Ce qui constitue le véritable contenu du roman. Le titre est donc plutôt métaphorique, il décrit de façon symbolique comment Yolande est revenue de son passé refoulé. L'entrée dans la fiction suscite l'intérêt du lecteur par les nombreuses questions qu'il se pose : qui est cette femme ? Que lui est-il arrivé ? Pourquoi refuse-telle de retrouver le monde des vivants ? Aussi le lecteur découvre qu'il doit corriger ses premières hypothèses de lecture anticipées.

L'énigme chez Jacob

« *Ce que je crois c'est que toutes les personnes humaines savent déjà ce que je m'appête à dire...* » (LO p.5)

Cette phrase-seuil a une fonction d'accroche très forte, dans le sens où le narrateur s'efface complètement pour laisser en liberté la parole d'un personnage qui deviendra lui-même narrateur par la suite. Cette parole se concentre sur un sujet dont le lecteur ne saisit ni le contenu ni les motivations. Il ne sait ni qui parle, ni de quoi il parle, il ne peut situer ni le temps ni l'espace. Mais ce qui l'intrigue c'est bien d'apprendre ce que lui-même, en tant que « *personne humaine* », sait et que le sujet de l'énonciation se propose de lui dire, ce « je » qui est cataphorique, car il ne renverra qu'ultérieurement à Julie. Le lecteur est intrigué et dérouté dès la phrase-seuil, placé face à une énigme.

L'incipit ne répond donc à aucune des questions de la fonction informative, mais il met en place une stratégie de séduction en happant le lecteur pris dans l'attente sur une page et demie jusqu'à l'évocation de Marcos et du procès de sa veuve. L'indétermination est à moitié levée, l'incompréhension du lecteur à moitié réduite, lorsqu'il est question « *d'enfants bien-aimés* » et « *de spoliations de biens* ». L'adhésion du lecteur est sollicitée par ce motif dont on comprend alors le rapport avec le titre. Mais la lecture de l'intégralité du roman laisse conclure qu'il s'agit en fait d'un plaidoyer pour la désobéissance. Le titre

s'avère être dans ce cas plutôt antiphrastique, car il présente ironiquement le contenu du roman²⁷⁴. L'horizon d'attente ouvert par le titre et l'incipit devra être corrigé par le lecteur.

La carte du rouge

« Une seconde plus tôt, tout allait à merveille. Elle ne pensait à rien d'autre qu'aux cartes. » (RMF p7) ...

Elle la joue. Elle perd. Rien ne va plus. » (RMFp.7.)

Un pronom personnel cataphorique désigne un personnage inconnu. Toutefois ce pronom à la troisième personne, nous introduit dans le texte par l'intermédiaire d'un narrateur omniscient qui rapporte les pensées du personnage. Ce narrateur effectue la mise en place du cadre spatio-temporel : chez Simon, au Québec, la scène se déroule lors d'une partie de jeu de cartes qui réunit Simon, Delphine, Cécilia et Martin. Le temps de la narration n'est pas le présent mais l'imparfait ce qui introduit une certaine distance par rapport au personnage. Mais l'impression de tâtonnements, de confusion est introduite dès l'incipit. Delphine éprouve des angoisses.

« C'est à cette seconde-là, lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle a toutes les cartes en main, que ça commence ce tremblement, ce grelottement impossible à maîtriser. Puis les couronnes des rois éclatent sur leur tête. Delphine voit les nombres osciller et se mettre à tourner...Une seule carte lui permet de perdre la main. Elle la joue. Elle perd. Rien ne va plus ». (RMF pp.8-9)

L'hésitation à s'orienter d'une manière quelconque dans le récit est très forte également Dès ce début, le ton est donné, incertitude, angoisse, mal être et effet de hasard, par l'évocation du jeu de cartes.

En revanche, il y a un effet-écho établi entre le titre et l'incipit par les phrases « *Elle la joue. Elle perd. Rien ne va plus.* » qui évoque le jeu de hasard. Mais le lecteur, obnubilé par l'état d'angoisse du personnage Delphine, lui-même tendu par ce début dans ses efforts pour comprendre ce qui inquiète le personnage ne prête pas d'attention à cet effet-écho, à ces phrases qui pourtant sont d'une importance capitale et tracent en quelque sorte le programme de lecture en posant un deuxième indice de lecture après le titre. Il faudra procéder à une relecture du texte pour établir le lien entre cet indice et l'aspect énigmatique du titre. En vérité, le titre *Rouge, mère et fils* fait allusion aux formules de jeu à la roulette, que le croupier annonce telles que: « Rouge pair et manque » ou « Noir pair et gagne », pour comprendre les combinaisons sur lesquelles est calqué le titre par la structure ternaire ainsi

274 Parmi les titres thématiques, V. Jouve distingue les titres littéraux, métonymiques, métaphoriques et les titres antiphrastiques, à propos de la fonction descriptive du titre. *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, p. 10.

que nous l'avons déjà analysé. La reprise de cette allusion par la phrase « rien ne va plus » autre formule des jeux de hasard vient redoubler le titre. L'allusion à ces formules-codes désigne, sans aucun doute, le hasard. Celui qui a mis sur la route de Delphine ces personnes à l'origine du traumatisme, comme qui hypothèque l'histoire personnelle de Delphine en quête de ses ancêtres, de son identité et de ses origines ; quête qui se lit en filigrane dans le texte. La fonction codifiante est ici très importante. Il s'agit en fait d'un surcodage, le titre et l'incipit orientent le sens de la lecture vers le thème qui est le moins évident dans le texte, comme vers les raisons cachées du mal être des deux personnages, Luc et Delphine. L'incipit confirme que le titre est symbolique, orienté vers des sens figurés, cachés. Le lecteur ciblé par de telles stratégies doit être un lecteur patient et très averti, informé à la fois des formules en question et de la valeur des incipit.

Fugueuses

Une fois encore l'incipit ouvre sur les paroles d'un personnage, nous pénétrons dans un récit de pensée qui relate la réaction des parents de Nathe à la suite de l'effondrement des deux tours jumelles du World Trade Center à New-York. Le ton est ironique, et même sarcastique pour rendre compte de « *la vague de solidarité panique qui avait balayé d'est en ouest l'Amérique du Nord, l'univers...* », le thème de la fugue est repoussé par cet événement qui constitue le contexte dans lequel est présentée la prétendue maladie d'Émilie, la mère de l'énonciatrice. Le lecteur saura plus tard que le 'je' renvoie à Nathe. Il s'agit donc encore une fois d'un « je » cataphorique. Sont présentés la famille de Nathe, ses parents et sa sœur Alexa. L'ouverture remplit la fonction informative, elle situe les faits après le 11 septembre 2001, mais ne présente pas de lien thématique avec le titre. Le titre, lui, après lecture du roman s'avère être un titre mixte, à la fois thématique littéral, il annonce le sujet traité, et rhématique c'est-à-dire qu'il renseigne sur la façon dont est écrit le texte, à la manière de la fugue musicale. Un tel procédé s'adresse à un lecteur également très réceptif au travail formel de l'écriture.

Contrairement aux procédés utilisés par Marie Laberge, consistant à planter le décor et à présenter les personnages, comme dans une pièce de théâtre (on sait que Marie Laberge a été dramaturge avant d'être romancière)) pour laisser se dérouler les événements, l'entrée dans le texte, chez Suzanne Jacob, exhibe une volonté de transgresser les normes de ce type de présentation, en plongeant le lecteur dans les hésitations et l'inconfort par l'imprécision et le doute avec une entrée en matière dans laquelle une voix souvent anonyme (le pronom étant cataphorique) se fait entendre. Elle laisse planer aussi du même coup l'incertitude sur le sujet traité par le personnage ou le narrateur qui énonce, et sur le sens porté par ses paroles.

Le lecteur est contraint de comprendre dans cette façon d'ouvrir le texte que le sens de l'histoire narrée est incertain et qu'il lui faudra fournir des efforts. Le lecteur impliqué est d'emblée un lecteur avisé d'un positionnement esthétique différent de celui d'une entrée en matière classique du fait de l'incertitude fondée par ces ouvertures qui réfèrent à des techniques contemporaines. L'appartenance à un type de discours littéraire affectant la

lisibilité est un principe d'écriture qui, d'entrée de jeu, s'adresse à un lecteur qui ne sera pas découragé par ce type d'entrée en matière et, peut-être, au fait des procédés contemporains.

De ce fait, nous pouvons dire pour Jacob que le choix esthétique autant que l'option idéologique sont étroitement liés de sorte que l'auteure établit une grande connivence avec un lecteur supposé avoir les qualifications attendues.

En conclusion, nous pouvons confirmer que la différence perçue dans l'écriture romanesque entre Suzanne Jacob et Marie Laberge est perceptible dès les titres et les incipit. La première a tendance à user de termes courts, et de formules énigmatiques pour les phrases d'ouverture en maintenant la confusion et l'embarras du lecteur sur plusieurs pages. L'incipit installe le lecteur dans l'inconfort et l'incite aux questionnements (qui dit cela ? Dans quel contexte ? De quoi est-il question ?...), le prépare à formuler différentes hypothèses en évitant de lui fournir les informations nécessaires à la compréhension de l'histoire qui va suivre. Le lecteur happé par ce savoir en fuite, doit faire preuve de patience et de perspicacité. Elle s'adresse plus directement à un public averti et prêt à reformuler sans cesse ses premières hypothèses de lecture. Ses entrées en matière sont à l'image des règles de composition qui sont cachées, de ses messages destinés à faire réagir le lecteur.

Quant à la seconde, en formulant ses titres, elle privilégie des titres élaborés syntaxiquement composés d'un nom ou verbe et de complément (*Le goût du bonheur, Revenir de loin*). Elle calque ses autres titres (*Gabrielle, Adélaïde*) et ses incipit sur les procédés conventionnels du roman classique par des formules qui installent le confort par leur familiarité, préparant de la sorte le lecteur à lire sans efforts ses romans. Ses incipit dénotent un choix scriptural que les phrases d'ouverture esquissent, il s'agit de l'écriture de la représentation. Elle vise un large lectorat plus porté sur la lecture de plaisir et qui se satisfait d'un premier degré de lecture, à charge de solliciter sa réflexion, par la suite pour dépasser cette lecture et approfondir celle-ci grâce aux indices placés dans le corps même du texte narratif pour ouvrir à de nouvelles significations.

2. Images de soi ou prisme de l'auteur

Dans cette dernière étape de notre parcours, nous nous proposons de dessiner les contours de l'image d'auteure rendue par ces mêmes écrivaines afin de mieux cerner les enjeux pragmatiques des romans et leur positionnement dans le champ. Car qui énonce, le fait toujours avec une intention.

2.1. Investissement scénographique : Ethos, posture et positionnement

Dans le champ littéraire se déroule un jeu décrit comme « *un immense concours diffus et incessant* » pour la reconnaissance du statut d'écrivain et de la valeur littéraire.

*Loin d'être un univers pacifique, celui-ci se mobilise autour de tentatives de distinction et de différenciation.»*²⁷⁵

Ces tentatives se répercutent sur l'écriture des textes et se traduisent par des postures et positions qui conditionnent le positionnement dans le champ. En effet, selon Meizoz, la posture permet à l'auteur de réviser à tout instant sa position dans le champ. Cette position étant le résultat d'une construction, le positionnement. Ce positionnement est réalisé justement à partir de l'ethos, notamment, et des choix stylistiques et de genre, bref des pratiques d'écriture.

Le travail que nous allons entreprendre est délicat. D'une part, les concepts se chevauchent ainsi que nous l'avons dit dans l'introduction, et d'une autre part, il est nécessaire de manipuler avec prudence des données sur la vie littéraire québécoise qui ne nous sont pas familières, d'autant que la vie des auteurs, en général, n'est pas facilement accessible. Il convient d'attirer l'attention sur le fait que les données dont nous disposons risquent d'être insuffisamment actualisées. Nous avancerons donc avec beaucoup de précaution et commencerons par définir les concepts.

Les concepts d'ethos, de posture et d'image de soi font partie de champs disciplinaires différents mais, champs mis en contact, ainsi que déjà signalé dans l'introduction générale et peuvent paraître comme en concurrence. Ils renvoient à des réalités souvent très proches. En sciences du langage, l'ethos suscite l'intérêt pour définir la façon dont la subjectivité se construit dans la langue. Cependant que la notion d'ethos dans la conception des rhétoriques anciennes représente l'image de soi que l'orateur profile dans son discours pour obtenir l'adhésion à ce même discours.

Pour Bourdieu, l'ethos est une composante de l'habitus (« *ensemble de dispositions durables acquises par l'individu au cours du processus de socialisation* »)²⁷⁶ L'ethos désigne donc des principes intériorisés auquel l'individu se réfère dans son quotidien. Repris en analyse de discours, l'ethos est une dimension de l'énonciation et se construit à travers le discours. Il est lié à un processus interactif d'influence.

P. Charaudeau explique : « en tant qu'image qui s'attache à celui qui parle, (l'ethos) n'est pas une propriété exclusive de celui-ci, il n'est jamais que l'image dont l'affuble l'interlocuteur, à partir de ce qu'il dit. L'ethos est affaire de croisement de regard de l'autre sur celui qui parle, regard de celui qui parle sur la façon dont il pense que l'autre le voit. Or, cet autre, pour construire l'image du sujet parlant, s'appuie à la

275 Meizoz Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p. 215

276 Cité par Amossy Ruth, in *L'argumentation dans le discours*, P;79

fois sur les données préexistantes au discours: ce qu'il sait à priori du locuteur-et sur celles apportées par l'acte de langage lui-même. »²⁷⁷

Cette idée que l'ethos renvoie en fait à deux mouvements : le regard que l'on porte sur l'autre et le regard que l'autre croit que l'on porte sur lui en prenant appui sur des données déjà établies sur l'énonciateur est importante pour notre analyse. Maingueneau précise davantage en parlant de déterminations socio-historiques.

Selon Maingueneau, l'ethos est « *une notion foncièrement hybride (socio-discursive), un comportement socialement évalué, qui ne pourrait être appréhendé hors d'une situation de communication précise, intégrée elle-même dans une conjoncture socio-historique déterminée* »²⁷⁸

Par ailleurs, Dominique Maingueneau distingue l'ethos discursif et l'ethos prédiscursif ou préalable. L'ethos prédiscursif est l'image que le public se construit de l'énonciateur avant que celui-ci ne s'exprime. Le seul fait que tel texte relève de tel genre de discours ou d'un intertexte idéologique, même si l'on ne sait rien de son auteur marque un positionnement et induit des attentes du public, selon Maingueneau. Ce qu'il nous faut, d'ores et déjà, appliquer aux deux écrivaines de notre corpus

Quant à l'ethos discursif, il est le résultat de la rencontre de plusieurs facteurs, l'ethos prédiscursif, l'ethos dit directement ou indirectement (par métaphores ou allusions), et l'ethos montré.²⁷⁹ En outre, il est important de relever que positionnements esthétiques et idéologiques forment les contraintes d'un ethos.

Dès lors, l'inscription de l'énonciation dans le discours, se manifeste par une position dans le discours de l'énonciateur à travers un scénario choisi qui modèle le rapport à l'énonciataire. Aussi l'ethos préalable ou pré-discursif est l'image que l'énonciataire (le lecteur) peut se faire de l'énonciateur (l'auteur) par son statut ou sa position, et par la teneur de son propos, il est également repérable dans une mémoire collective.

277 Cité par Amossy Ruth, op. cit. p. 78

278 Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, A ; Colin , 2004.

279 Cette notion a été complexifiée dans la mesure où huit images ont été déduites de l'ethos, on distingue : l'image que l'émetteur a de lui-même, celle qu'il pense que le récepteur a de lui-même, celle qu'il veut donner de lui-même, celle de lui-même qu'il reçoit du récepteur, celle qu'il se fait du récepteur, celle qu'il pense que le récepteur se fait de lui-même, celle du récepteur qu'il veut donner à ce dernier, celle que le récepteur donne de lui-même. Dumortier Jean Louis, *Persuader. Cours d'initiation à la rhétorique*, Bruxelles, Labor, 1986.

Cette représentation « s'élabore sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social (ses fonctions institutionnelles, son statut et son pouvoir), mais aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur sa personne ». ²⁸⁰

Le discours garde des traces de l'ethos qu'il soit préalable ou montré.

Amossy conclut que « c'est dans cette perspective qu'on est amené à intégrer dans une analyse de discours les considérations de la sociologie dans le statut institutionnel du locuteur. »

Les sociologues parlent plutôt d'image d'auteur, de posture.

Selon Meizoz la posture « implique relationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ littéraire. » Il définit la posture comme la présentation de soi. Il ajoute que la posture n'est pas seulement produite par le texte, elle est co-construite à la fois dans le texte, et hors de lui, par l'écrivain, les médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes...) et les publics. ²⁸¹

Prenant acte de toutes ces définitions nous adoptons la terminologie de Maingueneau. La notion d'ethos discursif (empruntée à la rhétorique ancienne), telle qu'elle a été reprise en analyse du discours, nous permet d'aborder les façons dont les deux auteures occupent le champ par leur travail d'écriture dans notre corpus. Dans le cadre de l'ethos pré-discursif, ou de posture c'est-à-dire l'image qui se dégage des comportements, des traces d'une mémoire collective et des intertextes idéologiques et esthétiques, nous pouvons situer les positionnements de nos deux auteures.

D'ores et déjà dans un univers masculin, écrire pour une femme (ainsi que nous l'avons dit dans la première partie) comporte des enjeux qui ne peuvent qu'être différents. Nous sommes consciente qu'une telle image d'auteure devient facilement une image-cliché, toutefois, dans le cas précis des écrivaines québécoises et leur histoire littéraire, on ne saurait en faire l'économie. Il s'agira pour elles de chercher à développer des stratégies pour s'imposer dans le champ.

La première des stratégies narratives et discursives est de raconter les femmes, sans passer par le regard et la voix des hommes, et les titres font foi de cette volonté des deux auteures à parler surtout des femmes: *Fugueuses*, *Rouge*, *mère et fils*, *Gabrielle*, *Adélaïde*, sur les six romans étudiés, quatre portent la marque du féminin ou la mention de nom de femmes, les deux autres romans (*Revenir de loin*, *l'obéissance*) sont aussi consacrés aux femmes, bien que les titres ne le mentionnent pas.

280 Amossy R. op. cit. p.78

281 Meizoz.J. *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011, p. 87

2.1.1. Ethos préalable, paratopies et positions

Au préalable, il convient de revenir sur les notions de paratopie et de lieu paratopique.

La paratopie est un processus créateur qui renvoie « à la tension paradoxale qui fonde l'auteur comme membre à part entière et dissident tout à la fois de la communauté à laquelle il appartient »²⁸²

« Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers une impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser.»²⁸³

Ce qui revient à dire que l'écrivain, en général, se place dans une position instable, car il doit sans cesse défendre sa place et son statut dans la société. La notion de paratopie explicite la position des écrivains qui sont en perpétuel concours « diffus et incessant » au sein du champ.

Toujours selon Maingueneau, l'œuvre « ne se constitue qu'à travers les normes et les rapports de force des lieux où elle advient. C'est dans ces lieux que se nouent véritablement les relations entre l'écrivain et la société, l'écrivain et son œuvre, l'œuvre et la société »²⁸⁴ Il faut donc « rapporter l'œuvre aux territoires, aux rites, aux rôles qui la rendent possible. »²⁸⁵

Il est temps maintenant d'observer comment les auteures s'inscrivent dans un champ littéraire lui-même inscrit dans un champ social, politique et historique aussi fortement marqué que celui du Québec, puisque l'œuvre est caractérisée par cette double appartenance de l'auteur au champ social et au champ littéraire. C'est cette double appartenance qui crée, selon Maingueneau, la paratopie. Du fait que la société porte un regard critique sur son travail, l'écrivain est incapable de se fixer dans une position stable, définitive. Il est en constant état de précarité et doit négocier sans cesse sa position dans le champ social. Dominique Maingueneau distingue plusieurs formes de paratopies : paratopie

282 Delormas Polémique et paratopie créatrice in *Au-delà des œuvres*, Maingueneau et Ostentad p. 104

283 D. Maingueneau, *Le discours littéraire* pp. 52-53.

284 Idem p.74

285 Idem, p. 77.

sexuelle, linguistique, géographique. Dans le cas de la littérature féminine, il semblerait que les lieux paratopiques soient fortement ancrés dans une mémoire collective.

2.1.2. Ethos préalable, paratopie sexuelle

Béatrice Didier note que l'écriture féminine a toujours existé mais qu'elle a été tributaire de la situation des femmes dans la société selon les différentes époques. Et doit-on le rappeler « *il a fallu néanmoins d'après disputes pour qu'une femme entre à l'Académie française. Si finalement Marguerite Yourcenar l'a emporté, il eût été impensable que Colette quelques décennies plus tôt risquât la même entreprise* ». (p11)

Ces propos illustrent bien la paratopie sexuelle pour toute femme désirant écrire. Elle est encore manifestée de nos jours au sein même de l'Académie Française qui bannit de l'usage le terme « auteur » employé au féminin comme étant un barbarisme. La paratopie sexuelle est mise en exergue par B. Didier lorsqu'elle écrit :

« Le désir d'écrire, aussi fondamental peut-être que le désir d'enfanter et qui probablement répond à la même pulsion, ne pouvait être utilisé de la même façon par la société. Si l'enfantement apparaissait comme la condition même de la survie de tout groupe humain et par conséquent devait être organisé dans une structure sociale, le désir d'écrire, lui, semblait au contraire marginal, subversif, à tout le moins inutile. Il était dès lors commode de répartir les tâches créatrices : la femme enfantera (« dans la douleur »), tandis que l'homme écrira- du moins certains hommes. »²⁸⁶

La paratopie sexuelle est-elle dépassée aujourd'hui au Québec? Le temps n'est pas si lointain où Elaine Cliche déclarait : « *Qu'une femme écrive, c'est toujours terrifiant. Pour tout le monde. Pour moi aussi.* ». La paratopie sexuelle est chargée par le legs du féminisme. Toute femme prenant la plume au Québec ne peut ignorer cette tradition qui la place d'office entre les principes d'une société patriarcale et son désir d'écrire.

Suzanne Jacob et Marie Laberge sont le produit de cette histoire qui fait d'elles des héritières ayant mis leurs pas dans ceux de leurs audacieuses aînées, celles qui ont forcé les portes du monde littéraire et culturel (journalisme, théâtre, édition, arts, essais). Elles sont donc selon cette position décrite par Maingueneau « mi-ange, mi-démon ». Elles doivent se maintenir à l'instar de tout écrivain, et plus encore en tant qu'écrivaine, dans cette position inconfortable, d'une part en répondant aux attentes d'un lectorat attentif, à un moment de l'histoire littéraire où l'écriture des femmes connaît une avancée spectaculaire où tous les tabous ont été laminés par le féminisme, où les débats passionnés ont libéré la parole, une parole désormais délivrée de l'ancien schéma : à l'homme, la pensée, l'intellect, à la femme un corps privé de parole. Qu'attend-on d'une femme qui écrit aujourd'hui et quel ethos

286 B. Didier, *L'écriture femme op.cit. p. 11.*

préalable devance les textes même de Laberge et de Jacob ? Il est évident que l'ethos préalable premier est celui des idées féministes. Le second, conséquence du premier, par la libération de la parole est l'effacement des tabous et l'écriture du corps. Ce à quoi se sont prêtées les deux écrivaines. Toutes deux empruntent au féminisme ses thèmes, comme elles se plient à l'écriture du corps.

La paratopie sexuelle se traduit donc par une écriture qui s'impose et qui dérange. Les deux auteures semblent chercher à gagner ou garder leur positionnement dans le champ littéraire à travers les thèmes choisis (inceste, viol, matricide, infanticide, roman familial..), puis par la pratique de genres multiples qui se reflètent par la suite dans l'écriture de leurs romans. N'oublions pas que Marie Laberge, après sa carrière journalistique, puis littéraire entamée au théâtre comme scénariste, comédienne, s'oriente par la suite vers l'écriture romanesque. Les motivations peuvent être diverses. Mais sans doute le roman offrant une plus grande audience que le théâtre, cela traduirait-il une volonté de s'imposer davantage dans le champ, et dans tous les cas cela illustre la position instable tenue dans le champ au même titre que la diversité générique manifestée dans ses romans.

Il faut noter que nous retrouvons les traces de sa formation au théâtre dans l'écriture romanesque avec ce souci de montrer par le détail, de planter des décors. Laberge reste dans ses romans, proche de la représentation. Rappelons qu'en ce qui concerne les personnages, nous avons relevé qu'ils étaient visibles, que le lecteur pouvait imaginer leur physique, contrairement aux personnages de Jacob.

Le même phénomène de variation dans la généricité est repérable chez Suzanne Jacob qui franchit les frontières génériques en passant de l'écriture poétique à la narration par l'écriture de nouvelles et de romans, et par la réflexion portée sur sa propre écriture dans un essai intitulé *Conférence-fiction essais*. Sa sensibilité à la musique fait qu'elle écrit également des chansons à textes. Ceci illustre bien l'instabilité dont parle Maingueneau. Suzanne Jacob se positionne du côté de l'art avec la poésie et la musique et du côté de la littérature d'idées par la forme de l'essai, notamment.

Ces variations sont perceptibles dans les textes étudiés, Marie Laberge choisit le feuilleté générique et Suzanne Jacob intègre poésie, musique et peinture à la narration.

D'autre part, chacune crée sa propre maison d'édition afin de bien garantir sa position dans le champ. De plus, Laberge reste à l'écoute des nouveautés. Elle s'investit dans ce qui relève de la médiologie. Avec son roman original, *Les nouvelles de Martha*, elle innove en envoyant pendant trois années à des lecteurs abonnés des lettres qui constituent un roman épistolaire, elle explique que les lettres sont écrites différemment selon qu'il s'agit d'un lecteur ou d'une lectrice. Puis avec son dernier roman, elle provoque une polémique en décidant de le publier directement sans passer par les éditeurs (voir annexes)....

Ainsi, l'instabilité est encore plus visible pour Laberge qui, par ses stratégies d'innovations audacieuses du point de vue du dispositif institué dans la communication littéraire, transgresse les règles du champ pour tenter d'acquérir une posture dominante.

La diversité dans les différents genres pratiqués semble ne pas être propre aux deux écrivaines, mais nous relevons que la plupart des femmes qui écrivent au Québec ne se cantonnent pas dans un seul genre et souvent innovent dans des genres parfois inclassables. Ces femmes écrivaines se sentent-elles dans une insécurité générique du fait de la paratopie sexuelle ? Elles éprouvent le besoin de s'affirmer, d'innover pour se positionner dans le champ en ayant recours à la multiplicité et la variété générique, par l'originalité. Nos deux auteures n'échappent donc pas à cette paratopie et chacune tente de la dépasser à sa manière, par le recours à des scénographies différentes : scénographie du savoir et de la copie des discours constitutifs (littérature, psychanalyse, Histoire...) pour Laberge, scénographie de l'art (plastique, musical, poétique) pour Jacob.

2.1.3. Paratopie et décentrement géographique

La paratopie géographique instaure des stratégies et des positionnements divers. Bien que les écrivains québécois aient leur propre champ littéraire, bien qu'ils vivent et éditent au Québec, ils continuent à être tournés vers le champ littéraire français, pour exemple si les éditions Boréal ont la primeur de certains romans de Jacob, *Rouge, mère et fils* est édité au Seuil, une maison d'édition prestigieuse qui confère à l'auteure sa notoriété. La même stratégie est décelable chez Laberge qui édite sa trilogie en France chez Anne Carrière, maison d'édition relativement récente, fondée en 1994, et qui n'a pas la notoriété du Seuil. Mais cela montre bien le décentrement : le champ littéraire québécois semblant leur paraître limité, elles restent attirées par les maisons d'édition françaises malgré les remises en cause des notions de « centre et de périphérie ». De fait, jouissant de la reconnaissance de leur pays d'origine, il leur reste à conquérir le champ littéraire français et celui mondial, à négocier leurs positionnement dans ces champs : la conquérir d'autres publics. Les prix qui leur sont décernés sont révélateurs de cette paratopie géographique

Les prix décernés aux auteures, ceux cités dans la bibliographie sont des prix majoritairement québécois, les prix français tels que le prix des lectrices de *Elle*, n'ont pas un impact important sur leur production et les romans restent peu disponibles dans les librairies françaises. En revanche, la recherche universitaire incitant les chercheurs à se pencher sur les œuvres francophones, et l'activité dynamique des universitaires québécois font pourtant que de plus en plus, ces auteures sont lues et étudiées dans les universités en France, d'où leur intégration progressive dans le champ de la littérature mondiale selon des paramètres moins fluctuants que ceux des maisons d'éditions (dont le facteur commercial influe sur les choix).

-Ethos montré et paratopie géographique chez Suzanne Jacob.

Suzanne Jacob est née en Abitibi, tous les textes de présentation de cette écrivaine insistent sur ce fait. La raison de cette insistance résulte sans doute de la position géographique spécifique de l'Abitibi. Située au nord du fleuve Saint-Laurent, l'Abitibi fait

partie de ces régions du nord (dont l'Ontario) qui « s'est imposée comme un résumé des tensions historiques qui avaient animé les vagues successives de migrants québécois. »²⁸⁷

C'est une région du moyen-nord marquée par l'isolement et une forte pluriethnie. Elle est constituée à l'origine d'enracinement de populations pauvres, qui grâce à la démographie et au travail dur ont transformé l'espace géographique, par l'implantation de villages agricoles et de villes minières. Mais il restait aux canadiens-français à conquérir l'espace culturel par une réappropriation de l'origine. Un espace imaginaire tourmenté, travaillé par une indétermination identitaire exacerbée par des tensions portant notamment sur le genre (féminin/masculin) et dans lequel les femmes jouent plusieurs rôles à la fois, tantôt mères dévouées, tantôt objets de désir, elles demeurent celles qui assurent la parole fondatrice du groupe. Ces informations nous permettent d'établir le lien avec le thème de la quête identitaire qui envahit progressivement *Rouge, mère et fils*, le personnage étant nourrie d'une angoisse due à la quête de ses ancêtres, de sa tribu. Dans la même veine, *Fugueuses* traduit les effets de la perte de la transmission familiale. Jacob fait montre d'une paratopie géographique, par cet aspect thématique, l'intime

Le mot Abitibi veut dire « là où les eaux se séparent » ou encore « eau à mi-distance », région de croisement, boisée par la forêt boréale, cette nature fait partie de l'univers romanesque fortement représenté dans les romans de Suzanne Jacob principalement dans *Rouge, mère et fils avec l'évocation du fleuve Saint-Laurent et des Laurentides*. Ce qui détermine l'ethos montré de Suzanne Jacob par la récurrence et l'importance thématique du thème de l'eau, que ce soit celle de la rivière dans laquelle se noie Alice, ou celle du fleuve Saint-Laurent évoqué dans *Rouge, mère et fils*, ou la rivière des Outaouais dans le même roman. L'eau, la végétation, la pierre de fée, les Perséides semblent être des éléments fétiches de l'imaginaire jacobien.

Cette rivière qui emporte Alice, Marie la défend fortement lors du procès de Florence en évoquant toutes sortes de pesticides qui s'y déversent. L'ethos montré laisse se dessiner la figure d'une écrivaine inspirée par cette nature luxuriante en danger et imprégnée par le problème de la diversité ethnique notamment avec le recours au mythe du Trickster, le thème de la quête des ancêtres et l'évocation des traditions anciennes (le fait de s'isoler vers le nord pour aller mourir, comme l'ont fait Blanche et Aanaq).

287 François Paré *Représentations sexuelles et espaces du Nord in Sexuation espace écriture*, op. cit. pp.256-257

2.2. Ethos montré et paratopie linguistique et culturelle

La question linguistique au Québec a donné aux écrivains le sentiment de vivre leur « langue comme une blessure ». Michèle Lalonde dans son poème pamphlet, *Speak white* (1968), dénonce l'aliénation linguistique du peuple québécois.²⁸⁸

Aussi la langue, pour l'écrivain québécois, est un lieu paratopique par excellence, auquel il ne peut échapper. Longtemps, objet de mépris, le joul, mis à la mode par certains auteurs qui le perçoivent comme une forme de libération du discours par l'effacement des distances (première partie de ce travail) est utilisé par Marie Laberge au moment où son usage dans les œuvres romanesques amorce un déclin. Pourquoi l'auteure se tourne-telle vers ce parler dont l'utilisation avait, à l'origine, une fonction de revendication? Bien sûr cette présence de variation linguistique est une « métonymie » de la différence culturelle appuyée dans le même texte par les citations des grands poètes du terroir tels que sont Nelligan et Saint-Denis Garneau. De ce fait, en s'inscrivant dans le droit fil du roman postmoderne par l'introduction du joul, la romancière installe des voix différentes, des styles différents, ce qui débouche sur l'hétérogénéité. On passe de la littérature classique et la poésie avec les auteurs inspirant Yolande au langage populaire mêlé de jurons, comportant des termes contractés du personnage Steve ; il y a véritablement hybridité, mélange de styles et des langues et des genres. Ceci illustre la paratopie linguistique et culturelle qui situe l'écrivaine dans le champ littéraire et social québécois avec un effet-idéologie manifestée par une écriture duelle.

Ce glissement (du français au joul) s'il ne subvertit plus les normes littéraires actuelles, s'il ne menace pas le champ littéraire québécois est la manifestation d'une paratopie linguistique et culturelle, celle que la blessure linguistique a engendrée. En laissant apparaître une ambivalence entre deux cultures de référence, classique et du terroir, le texte souligne, illustre la paratopie culturelle. Il monte une véritable mise en scène de la problématique centre/périphérie. L'écriture devient le champ même dans lequel l'auteure affiche, son appartenance à cet entre-deux identitaire en jouant sur la paratopie linguistique et culturelle, par le recours à deux langues (un parler populaire assorti d'un français châtié) et la mise en parallèle d'une littérature de prestige et d'une littérature spécifiquement québécoise.

Enfin, si le fait d'écrire dans la veine réaliste marque déjà un positionnement dans l'appartenance à un discours constituant largement intégré par les institutions, celui du choix d'une écriture se référant à deux langues, des formes génériques à la fois répertoriées dans les archives mais marquées par la variation générique souligne la paratopie culturelle chez Laberge. L'ambivalence est clairement exhibée par Laberge. Il constitue une menace pour le positionnement de Laberge dans le champ littéraire francophone et/ou mondial.

288 Voir annexes dossier1

Les paratopies linguistique et culturelle se reflètent donc à ce niveau-là de l'écriture, où l'écrivaine joue sur « le fil du rasoir » entre poésie bien ancrée de la littérature classique française et universelle et joul, langue longtemps bannie du champ littéraire. Marie Laberge marque son positionnement dans un entre-deux linguistique et un entre deux littéraire. Les personnages représentent ces deux bords de l'entre-deux : Yolande, la correctrice dans une maison d'édition qui situe son langage dans l'hypercorrection, et Steve annoncé par son langage truffé de jurons s'exprimant en joul, sont la personnification de ces deux extrêmes difficilement conciliables hors des frontières du Québec. Marie Laberge tente de concrétiser par son énonciation, la conciliation de ces extrêmes dans son roman, *Revenir de loin*. Le fait que l'auteure ait abandonné l'option prise dans la trilogie de fournir un glossaire pour les québécismes en publiant RDL, montre le changement de position à l'égard de la problématique linguistique.

Pour sa part, Suzanne Jacob, marque de façon plus modérée cette paratopie linguistique et culturelle, dans la mesure où il est possible en faisant très attention de retrouver quelques québécismes dans ses textes. Il s'agit des formes surcomposées des temps et de lexèmes propres à la langue du Québec comme le verbe « se désâmer ». Ces tournures qui font entorse au français « littéraire » semblent elles aussi porter la marque d'appartenance à un lieu linguistique et culturel déterminé par la paratopie. De fait leur présence manifeste également la paratopie linguistique de l'auteure.

2. 3. Ethos montré, rite génétique et pseudonyme

L'ethos montré de Laberge est distinct dans le rite génétique qu'elle expose. Un rite génétique correspond aux contraintes nécessaires à la création littéraire. Élaboration, diffusion, publication... L'écrivain pour se prémunir de la possibilité d'échec « *multiplie les gestes conjurateurs, montre à soi et au public les signes de sa légitimité* », en exposant tout ce qui participe à la genèse de l'œuvre. C'est à partir du XIX^{ème} siècle que l'écrivain a donné en spectacle les lieux où s'accomplissent les rites génétiques de la création littéraire, tels que la chambre de Proust, le bureau de Flaubert à Croisset. L'auteur atteste son positionnement, la convenance entre une manière de vivre et d'écrire une œuvre.

Marie Laberge, comme de nombreux écrivains pratique et affiche un rite génétique. Le rite génétique concerne les activités qui participent de l'identité dans un champ donné et définissent le positionnement. Sur son site qui propose un panorama de trente années d'écriture, sont exposées des photos qui montrent le lieu de son isolement pour écrire la trilogie *Le goût du bonheur* ainsi que le bureau confectionné par un ami. Un lieu à la fois dans le monde et hors de la sphère habituelle du personnage dans lequel elle s'isole pour écrire; exposer ce lieu revient à légitimer son droit à l'écriture romanesque. Lieu de repli nécessaire à l'écriture. Elle exhibe également des photos prises avec ses amis et sa famille lors de récompenses et signalant sa présence dans les salons du livre. Consciente que la société observe les rites de l'écrivain, elle expose les lieux qui sont censés rendre légitime son activité. Ce qui est la marque d'une volonté de positionnement dominant.

Elle exhibe également sa participation à la rédaction de la déclaration d'indépendance du Québec. Elle atteste ainsi son positionnement dans le champ en affichant sa proximité avec le public québécois. Marie Laberge présente l'image d'une écrivaine très proche du grand public, elle se met au devant de la scène en participant régulièrement aux salons du livre qu'elle préside souvent. Elle montre clairement sa volonté de conquérir une position dominante. Elle crée la polémique en s'opposant aux éditeurs. En effet, elle décide de publier à travers son site Web, en accord avec sa propre maison d'édition « Martha » (voir annexes). Ce faisant, Marie Laberge déstabilise l'institution et l'industrie du livre. La version papier étant concurrencée par la version numérique. Cette expérience a débuté avec le roman *Des nouvelles de Martha*. Elle adopte donc une position conquérante, offensive, tout en se voulant ouverte et proche de son lectorat avec lequel elle communique directement. Son dernier roman, *Mauvaise foi* (ainsi que dix de ses précédents romans) sera publié hors de la chaîne traditionnelle de l'édition. On parle de désintermédiation, mais en fait, l'auteure ne fait que changer de forme de médiation, menaçant pour autant l'industrie du papier et du livre. Forte de ses succès, elle passe au livre numérique.

Par contre, Suzanne Jacob cultive une autre image, celle de l'écrivaine discrète, presque en retrait de la société. Elle ne dévoile pas grand-chose sur ses rites génétiques. Elle répondrait plutôt à l'image de l'écrivaine isolée du monde, enfermée dans sa tour d'ivoire, peu accessible au public. Elle ne s'expose pas trop dans les médias. L'on sait peu de choses sur sa vie privée, car semblerait-il, elle veut rester libre pour être plus attentive aux problèmes et carences de la société qu'elle observe et tente de mettre à nu. Elle déclare vouloir rester *vigilante*. En cela, elle perpétue l'image de la femme porteuse d'une parole fondamentale pour le groupe, héritée de la conception des femmes en Abitibi.

Suzanne Jacob, prend un pseudonyme pour écrire. Son véritable patronyme est Barbes. Elle a gardé pour nom de plume celui de son ex-époux (nous ne pouvons passer sur la similitude avec Delphine, le personnage qui a conservé le nom de son époux après leur divorce.) Elle est tournée vers l'expérimentation des jeux de formes et de langage dans la lignée du nouveau roman dont elle se détache cependant par la construction d'histoires qui impliquent un engagement certain dans la critique social ; des réalités sociales, telles que le chômage des jeunes, les relations conflictuelles, le sida, et l'actualité mondiale dénotent une réelle observation du monde et des mœurs : elle parle du 11 septembre, de la décennie noire en Algérie, du Rwanda dans ses romans.

De cette manière elle offre l'ethos d'une écrivaine qui n'est pas engagée dans les jeux de langage et d'écriture gratuitement, mais elle affiche l'attitude à la fois d'une artiste et d'une intellectuelle engagée au sens donné par Sartre : mettre à nu les dysfonctionnements sociaux pour éveiller les consciences, apporter des changements. Du point de vue intellectuel, ce qui lui importe le plus, c'est de faire toucher du doigt la présence des problèmes sociaux que l'on ne perçoit pas vraiment. Aussi elle fait preuve d'ingéniosité en les présentant sous des formes qui questionnent, provoquent et dérangent les bonnes consciences. L'ethos discursif est celui d'une personne qui privilégie la réflexion, mais aussi

la sensibilité, l'émotion, la proximité avec la nature, ce que nous avons mis en relation avec ses origines de l'Abitibi. L'aspect artistique se dévoile dans ses penchants pour la poésie et la musique, qui a baigné son enfance, on sait que sa mère ainsi que deux de ses sœurs sont pianistes, et également pour la peinture.

De même, elle situe son expérience dans la fiction-théorie, dans la mesure où de ses formes romanesques transparaît un souci d'innovation et d'expérimentation de l'écriture, notamment par l'écriture autarcique de *L'obéissance* et les formes de la fugue dans *Fugueuses*.

Conclusion

Cette partie a confirmé les différences perçues à travers l'analyse des romans. Les stratégies narratives marquant des choix génériques différents et parfois opposés sont le fait de deux romancières qui ne visent pas immédiatement le même public. La première s'attache à séduire le plus grand nombre, quitte à élargir davantage ce public potentiel rapidement acquis, en s'adressant aux initiés par des significations moins perceptibles. La seconde se montre sélective à propos de ses lecteurs potentiels, elle s'adresse d'emblée à un public prêt à la réflexion, acceptant les règles d'un jeu parfois complexe, Elle montre clairement qu'elle attend de son lecteur qu'il s'investisse d'abord, en tant qu'acteur actif dans une aventure dont il ne ressortira pas indemne, une entreprise intellectuelle au cours de laquelle il découvrira règles et desseins, avec le risque d'abandon en cours de parcours, mais s'il accepte le contrat, il verra le monde avec d'autres yeux.

Laberge prévoit un lecteur plus passif, qui dans un premier temps (du fait de l'absence de la fragmentation) accédera à l'identification à l'altérité stable du personnage, mais s'il perçoit un jeu textuel latent, il peut aussi s'impliquer pour saisir la portée démystificatrice du discours de Laberge. Ces deux positionnements découlent d'une même paratopie (processus créateur), sexuelle, linguistique, géographique mais restent marqués dans leur différence par des habitus sensiblement différents.

Marie Laberge s'efforce d'atteindre la plus grande audience possible par ses prises de position tranchées vis à vis des médiateurs, notamment, elle se présente comme écrivaine à la conquête du monde. Suzanne Jacob offre l'image d'une écrivaine « pour élite », soucieuse de conserver une posture privilégiant la liberté et la réflexion. Toutes deux restent fortement légitimées par l'institution littéraire québécoise

Laberge occupe « à grand bruit » une position qui se veut centrale, puisqu'elle cherche une large audience, elle se met à la portée de son lectorat, tant dans la trilogie qui traite de thèmes à la portée de tous sans grande prétention apparente à des réflexions poussées que par le roman *Revenir de loin* où la posture consiste à guider le lecteur à travers les multiples citations par un index.

Jacob a pour logique de se diriger directement vers un groupe social déterminé, afin de lui faire prendre conscience d'états de faits dissonants dans une société qui a atteint un

niveau élevé de développement. Elle marque sa position dans le champ par ses capacités artistiques et intellectuelles.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'analyse du discours et la sociologie des champs se rejoignent sur trois points évoqués par Meizoz, *la notion de genre littéraire est pensée comme une relation sociale*, elles considèrent le discours littéraire comme étant traversé par des codes de l'institution, le discours littéraire en conséquence, est étudié en parallèle avec d'autres discours. Ce que nous avons tenté de réaliser au cours de ce travail.

Dans une visée pragmatique, et nous fondant principalement sur les apports de l'analyse du discours littéraire et sur la sociopoétique, nous avons tenté une lecture analytique et interprétative contextualisée, en recherchant la surdétermination des textes de Jacob et de Laberge, car :

« tout en disant ce qu'il dit, le texte littéraire dit plus qu'il ne dit explicitement. Il constitue de la sorte une base intéressante pour l'analyse pragmatique. Pour déterminer le sens d'un énoncé au départ surdéterminé, le lecteur doit en effet exploiter l'horizon de ses connaissances et mobiliser tout son savoir et toutes ses compétences pour lire le dit et le non-dit, ou l'explicite et l'implicite, afin de comprendre le sens que véhicule le texte. Et ce sens n'est pas seulement d'ordre linguistique, il embrasse aussi le contexte d'énonciation, les genres et les époques littéraires ainsi que la culture et l'histoire dans lequel il s'insère. » ²⁸⁹

Pour ce faire, nous nous sommes fondée d'abord sur l'Histoire et la société et nous avons mobilisé de nombreuses connaissances sur la culture particulièrement la culture littéraire du terroir. Ceci n'a pu se faire, non plus, sans la prise en charge du volet générique et du contexte d'énonciation sans oublier l'aspect linguistique particulier du Québec.

Tous ces éléments ont permis de saisir différentes facettes de la littérature féminine québécoise, comme ils ont autorisé la confrontation méthodique de l'écriture de deux écrivaines majeures de cette littérature contemporaine.

Au fil de ce travail, nous avons donc mis face à face deux pratiques d'écriture d'écrivaines, ceci nous a permis de cerner un sous-champ de la littérature québécoise dans ses aspects fondamentaux, la littérature féminine québécoise. Notre travail a consisté à interroger cette littérature selon ses différents points d'ancrage, ses aspects génériques, le contexte historique et social, le contexte institutionnel enfin à travers les mises en scène impliquées par les textes étudiés et les discours d'escorte (péritextes et épitextes).

La littérature québécoise met en avant l'Histoire dans la mesure où celle-ci la traverse avec ses conflits et leurs conséquences humaines, politiques, sociales. Elle en porte donc les marques car elle a longtemps répondu à un besoin. Besoin de convaincre, de

289 Elfie Poulain, *Approche pragmatique de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006 .

s'affirmer, de juguler des rapports déséquilibrés entre les immensités du territoire et le nombre limité d'habitants du Canada français.

Notre première partie a consisté à prendre connaissance de cette Histoire à laquelle est fortement lié ce sous-champ de la littérature québécoise, tant par son aspect tantôt didactique souvent revendicatif, que par la fonction que les écrivains québécois donnent à la littérature, la fonction de « service public sur le mode utopique »²⁹⁰. Ceci nous a permis de nous faire une idée des pré-construits (traces d'éléments discursifs antérieurs) ou du déjà-là contenus dans les discours de nos auteures. Deux facteurs ont été déterminants pour comprendre ces pré-construits, les guerres pour la possession des territoires avec le souci d'imposer une langue, puis la révolution féministe.

La seconde partie a été conçue comme une partie charnière permettant de passer du discours porté par les personnages aux valeurs des contextes social et idéologique essentiellement. Concernant les catégories de la narration, nous avons opposé les deux écrivaines, par leur conception des personnages. Les uns, chez Laberge, sont construits dans la logique de la vraisemblance et du stéréotype, les autres, chez Jacob, sont conçus dans leur mise en rapport de ressemblance par les situations dans lesquelles ils sont placés, afin de produire et prolonger la répétition, technique destinée à perturber le lecteur, l'inquiéter, bref à lui donner matière à réflexion. Cette répétition acquiert à la longue une force performative.

L'étude du temps a permis de distinguer les différences de conception des deux auteures. Laberge représente le temps dans une dualité, opposant deux temps : soit le temps du cycle naturel et de la vie au temps des crises et de la guerre, soit le temps présent au passé. Quant à Jacob, elle représente le temps comme figé, arrêté, bloqué par un événement précis, un temps qui paralyse, empêche les personnages d'évoluer, et donc de dépasser le traumatisme qui a marqué cet arrêt du temps pour les personnages en question.

Quant à la figuration de l'espace, il s'agit chez Laberge de la représentation d'un espace réel marqué socialement et historiquement, un espace privé, surinvesti par les femmes et un espace extérieur qu'elles s'approprient également. L'espace réel chez Jacob est poétisé et en interrelation avec le psychisme des personnages. Il faut aussi souligner qu'en relation avec des personnages souvent en crise, nous avons relevé la forte présence de l'espace de l'intime chez Laberge (la chambre, la maison) et celui de la fuite chez Jacob (F, RMF), représenté par les voyages, les excursions à travers la nature, et bien sûr les fugues.

Dans une troisième partie, nous nous sommes penchée sur les formes d'écriture notamment à partir de la notion de genre et des traits formels et esthétiques qui ont prévalu chez chacune des deux écrivaines. Ce qui a conduit à caractériser les romans de Laberge comme des romans proches de modèles consacrés et ancrés également dans une tradition de

290 Vachon Stéphane, *Itinéraires et contacts de culture, Problématique d'une nouvelle forme : l'essai-pamphlet au Québec*, L'Harmattan p.53.

roman populaire qui a longtemps prévalu au Québec. L'auteure, pour la caution de vraisemblable recourt à des personnages historiques et à des profils de personnages dépeints à travers leur psychologie. Elle fonde également son écriture sur des situations stéréotypées développant des topoï, des thèmes et des valeurs classiques autour de personnages porteurs, eux-mêmes de valeurs séculaires, amour, beauté, pureté, vertu, fidélité, Bien, Mal, courage et détermination, familiers aux lecteurs. Ce qui donne une coloration de romans populaires à son œuvre. Ceci dans une teneur fortement romanesque, voire sentimentale destinée à répondre au goût du best-seller. L'espace, le temps, les scènes répondent au souci de vraisemblance mais encadrent en filigrane des messages qui, finalement, ciblent aussi un autre type de lecteur. Ainsi sans afficher sa prétention à défendre une idéologie ou une doctrine, ses romans diffusent des enseignements. Laberge tout en feignant de se situer dans la tradition, par une écriture proche de celle de romans à grande consommation des séries populaires, s'inscrit explicitement par ailleurs dans la tradition québécoise du thème de la solitude dans la continuité des poètes incompris tels Saint-Denys Garneau ou Nelligan dont elle se réclame néanmoins et surtout, elle aussi porte une vision critique de la société représentée.

Si elle semble se positionner à contre-courant des nouvelles formes d'écriture portées par certaines écrivaines du Québec, formes qui ont bouleversé les canons classiques de l'écriture romanesque dans l'esprit de la transgression né à partir des années soixante, celui de La révolution féministe, l'auteure par le recours à des procédés ciblés (clichés, stéréotype, parodie), en se fondant sur des modèles sûrs, joue avec les traits de genres. De fait, elle met en jeu différents traits de genre créant ainsi une « tension » sur le genre. Le genre, qui constitue le troisième prisme après l'auteur et l'œuvre, est savamment retravaillé selon un feuilleté, pour occuper la plus grande place possible dans le champ. Marie Laberge, auteure à succès, doit ce succès à la facilité avec laquelle on lit ses œuvres. Et ce grâce à ce jeu d'écriture qui varie les traits génériques et lui permet de conduire le lecteur qui en a le désir (et les compétences) bien au-delà de la facilité offerte. On a l'impression d'une écrivaine qui se présente masquée pour se mettre à la portée de tous, puis, progressivement dans un lent mouvement dévoile une autre tendance, celle à s'adresser à des lecteurs plus avisés, initiés. On voit bien se dessiner là le balancement, la paratopie, entre le fait de vouloir s'imposer dans le champ social et littéraire en gagnant le maximum de lecteurs. La scénographie de Laberge est fondée sur le Savoir, l'imitation, la copie des discours constituants dont la littérature, la psychanalyse, l'Histoire... Pour son positionnement, elle n'hésite pas à innover et à s'attaquer à l'un des piliers du champ et du pouvoir institutionnel, les éditeurs et l'industrie du livre.

Suzanne Jacob privilégie l'expérimentation et le travail sur des formes d'écriture où dominant la fragmentation et la répétition, formes d'écriture à laquelle s'associent des principes de la poésie et différentes autres expressions artistiques telles la musique ou la peinture. À travers cette écriture marquée par la fragmentation et la poésie, elle prétend heurter, secouer, puis séduire le lecteur, lui donner matière à réflexion sur les messages exprimés dans ses fictions par un ton spirituel, souvent ironique. On retrouve chez elle une

volonté d'écrire des textes difficiles et de cultiver la résistance par l'éclatement, la confusion, l'équivoque et la polyphonie. L'intertexte littéraire, chez Jacob, n'est pas non plus en reste, mais comme la portée de ses messages, il n'est pas un donné, il nécessite un travail de repérage et de reconnaissance contrairement à celui de Laberge, qui semble « conduire son lecteur par la main » en lui fournissant le mode d'emploi grâce aux titres d'œuvres citées et index de noms d'auteurs fourni. Suzanne Jacob donne la priorité à la fonction poétique du langage qui met en évidence la matérialité de ses textes. A ce compte, la tension porte sur la fonction communicative d'un discours porteur de sens qui adresse, par delà la fragmentation, un message à forte teneur sociale. La violence dénoncée chez Jacob est une violence fondamentalement sociale. Son discours se trouve pris dans une tension entre la force argumentative de la répétition et son effet poétique. Son écriture est fondée sur une tradition née avec le féminisme, celle de la violence traduite par les formes et genres. Elle rejoint d'une autre manière le jeu plus discret sur les genres établis chez Laberge. Toutes deux soumettent l'écriture à l'hétérogénéité. La scénographie de Jacob est fondée essentiellement sur l'émotion et la sensibilité, l'effort demandé de réflexion qui acquièrent une force persuasive, exhortative.

Par ailleurs, les analyses nous permettent de constater que les personnages sont en mouvement chez les deux auteures, sous l'effet de diverses idéologies. Dans la dernière partie consacrée aux contextes., l'examen de l'effet-idéologie a permis de redéfinir les contours des personnages.

Les personnages masculins, eux, offrent l'image d'une toute puissance passée qui s'est estompée au fil du temps et s'effrite progressivement laissant place à celle d'hommes hésitants, incertains, inquiets et effacés à l'instar de Félix ou Thomas. L'image des hommes a été fragilisée par le féminisme, de toute évidence.

Les personnages féminins sont envisagés dans leurs rapports familiaux. Deux figures de femmes s'opposent, dans la relation à l'espace : sont représentées les femmes confinées dans les intérieurs (Florence, Gabrielle dans une moindre mesure) et celles plus nombreuses en action à l'extérieur (Adélaïde, Yolande, Marie, Fabienne). Ces dernières sont souvent dans les excès. Au travail, elles veulent s'affirmer dans leur carrière et ambitionnent d'acquérir une certaine perfection ou un certain pouvoir. Toutefois, elles ne renient jamais leur féminité qui est décrites avec force détails. Ce qui les différencie peu des femmes décrites dans les romans féministes, caractérisées par leur refus de maternité pour ne pas entraver leur carrière. Cette question de la féminité les place au cœur de la relation mère-enfant et de la violence dont l'origine se situe justement dans la blessure de cette féminité.

Mais les enfants, (Alexa et Nathe, Léa ou Alice, ou encore Luc) semblent être convoqués pour retrouver des relations familiales plus harmonieuses. De ce corpus se dégagent comme une nostalgie du passé, lorsque les familles avaient une certaine cohésion. D'où la peine à remonter le passé, à réveiller la mémoire pour comprendre à quel moment tout a chaviré.

La blessure est le lieu par excellence qui définit l'écriture féminine au Québec. Elle symbolise la paratopie, blessure de la langue, blessure identitaire, blessure d'être née femme. Les personnages tentent de faire se rejoindre les deux bords de cette blessure, de cette béance à travers des histoires familiales dont souvent à l'instar de Yolande ou Delphine, Nathe et Alexa elles n'ont que des bouts épars à recoller.

D'où la violence et l'excès. L'histoire familiale est représentée par des mères tantôt de connivence avec leurs filles, tantôt en conflit, quand ce n'est pas l'indifférence qui marque ces relations. Finalement maternité comme paternité sont décrites dans leur évolution à travers de nombreuses difficultés engendrées par les remises en cause, notamment celle de la société traditionnelle.

La conception des personnages obéit aux idéologies de l'heure. En effet, le personnage du postmoderne du décentrage (Laberge) se présente dans les excès, car il est une réécriture en intertextualité d'une représentation première (la femme modèle, la dévote, la vamp...). En relevant que *Gabrielle* reprenait la scène de l'aveu de *La princesse de Clèves* (modèle de vertu), nous avons noté l'excès, la parodie. Armelle (RMF) dans sa réaction à l'annonce de la mort de sa mère reproduit aussi à l'excès, dans cette scène, la réaction de Meursault dans *L'Étranger*. Cette réécriture remet également en question l'idée de l'origine. Elle souligne le simulacre (postmoderne du vide) comme le fait la scène des bagues héritées par Armelle et données à Rose dans le même roman. Le personnage postmoderne est un être excessif, éclaté, comme l'est Florence qui aime sa fille, mais l'expédie sans appel vers la mort, ce faisant, elle entend mettre à l'épreuve les limites de l'obéissance de sa fille. En d'autres termes, l'intertextualité chez les deux auteures semble répondre à des préoccupations telles que reprendre et déplacer ce que d'autres ont écrit; c'est dans le même esprit que l'interdiscours féministe est également repris.

Nous avons, en effet, retrouvé à l'œuvre dans ces romans toutes les thématiques de la littérature féministe, dont le rejet du patriarcat, et ceux de la littérature métaféministe, comme les relations mère-filles et la fragilisation des pères, mais ceci est repris avec de nouvelles motivations. Les auteures revisitent les liens familiaux comme pour mieux comprendre ce qui est advenu pour que la famille se soit disloquée de cette manière. Elles semblent chercher dans le passé les traces du dysfonctionnement actuel. Elles tentent de retisser des liens autrefois harmonieux. Il y a une certaine nostalgie du bonheur qui se dégage de la série de Laberge. Pour ce faire, elles tentent de réécrire cette histoire familiale, cela est tangible tant dans les romans de Laberge que dans ceux de Jacob. Dans *L'obéissance*, en évoquant l'enfance de Florence, dans *Fugueuses* en remontant dans la généalogie d'une famille-témoin.

De la dernière partie consacrée aux contextes, deux mouvements ont déterminé cette littérature représentée par ces deux écrivaines. Ils ont été relevés à travers le discours porté par les personnages et dans lequel se retrouve l'interdiscours véhiculant le féminisme (et son corollaire le métaféminisme) auquel, semblerait-il, ne peut échapper toute écrivaine québécoise. Car le féminisme a profondément marqué les consciences par le très fort

engagement des pionnières telles que Louky Bersianik ou Nicole Brossard. Nous retrouvons même l'accent militant chez Julie, personnage-délégué de Jacob. Le féminisme est un legs dont il n'est pas question de se défaire mais que l'on a pu déplacer vers la relation mère-enfant.

Quant à la violence qui parcourt le corpus, elle est à mettre à la fois sur le compte du postmoderne qui décrit un monde éclaté, fragilisé, et du féminisme, dénonçant la violence des hommes à l'égard des femmes, comme sur le compte du métaféminisme qui décrit celle des mères à l'égard des enfants. Cependant, il convient de souligner que le thème de la violence faite aux femmes semble être plus le legs d'un féminisme à préserver qu'une véritable problématique posée. Par contre, celle faite aux enfants sous-tend une thématique inédite dans la mouvance féministe. Elle constitue donc un des prolongements du féminisme prenant forme dans le métaféminisme qui met en avant la violence de la relation mères/filles. Ce qui est en jeu dans cette dimension thématique des textes c'est bien la conjuration de ces relations qui demeurent, malgré tout, trop souvent encore marquées par la violence.

Le second mouvement en relation avec le premier est le postmoderne et contrairement à la première analyse qui tendait à différencier les deux auteures en classant Laberge dans la continuité des canons des formes classiques du roman, tandis que Jacob l'était dans celle des canons de l'écriture fragmentaire, force est d'affirmer que toutes deux se rejoignent dans la production postmoderne. Mais chacune a sa manière propre. Laberge utilise ces canons de l'écriture classique de façon non innocente dans une visée de parodie et de réécriture, notamment par son recours à l'Histoire en donnant une coloration de vision féministe à celle-ci ; elle participe du postmoderne du décentrage, en cassant l'opposition entre l'original et la copie.

Jacob s'investit plus dans les procédés formels, par son écriture éclatée et les thèmes ayant trait à l'hyperréalité, l'ironie et les jeux de mots, autant d'éléments, qui, ajoutés à la frontière poreuse entre réalité et fiction et au minimalisme textuel, l'inscrivent aussi dans la production postmoderne. Sur le plan thématique, il ne faut pas oublier, chez Jacob, les remises en cause et la dénonciation des échecs de certains effets de la modernité : libération des mœurs excessive, retombées négatives du progrès des technologies, contradictions portées par la société moderne notamment à travers la critique portant sur la justice... Ceci la rattacherait plutôt au post moderne du vide.

En outre, toutes deux mettent en scène les écrivains et les métiers de l'écriture, ce qui est un trait spécifique du roman postmoderne. Le roman postmoderne en parlant d'écrivains, d'écriture, de lecture, du travail critique, d'édition se situe dans l'autoreprésentation destinée à subvertir l'idée que l'on se fait de la création littéraire.

Toutes deux situent leur écriture dans des récits de mémoire et de filiation maternelle (thème propre au métaféminisme) et sont en quête d'une appartenance menacée ou perdue (quête identitaire, thème très répandu au Québec), Laberge, par le recours au joutil, et le thème de la quête de soi, Jacob, par la thématique de la rupture avec les ancêtres disparus

et au sein même des relations familiales. Toutes deux ont tendance à rendre leurs récits plus lisibles que les premiers romans féministes.

Le contexte de l'énonciation renvoyant aux deux pôles de la communication littéraire, nous avons tenté de déterminer, à partir du corpus, les images de lecteurs dégagées à la suite du décryptage des paratextes, incipit et épigraphes, puis de cerner les images d'auteures représentées à travers les textes des auteures et aux alentours des textes du corpus (épitextes et dimension comportementale de la mise en scène de soi). Laberge veut atteindre le plus large public possible en priorité, quitte à gagner par la suite un lectorat plus averti et/ou restreint à même de lire la réécriture de l'Histoire et de déceler le caractère parodique de ses romans. Elle signe ses romans en apposant la marque du joual et évoquant une culture plus précisément québécoise, elle revendique explicitement sa place, son identité, au sein de la sphère francophone.

Jacob préfère s'adresser en premier lieu à un type de lecteur moins marqué de façon identitaire mais bien défini par Umberto Eco, un lecteur actif, préparé de telle sorte qu'il soit prêt à relever le défi d'une signification qui n'est pas donnée immédiatement, qui est à construire, mais qui lui ouvrira de larges pistes de réflexion permettant de répondre à l'appel, de réagir au message incitatif.

L'image de soi à travers les textes et en dehors des textes montre une écrivaine qui occupe le champ dans ses diverses dimensions, en s'imposant sur différents fronts avec l'esprit conquérant des premières féministes pour Laberge. Tandis que Jacob se montre plus discrète, se maintenant à distance des médias, malgré sa présence dans différents autres espaces culturels (chanteuse, parolière...). Elle répond à la représentation de l'écrivaine éloignée de la cohue, mais attentive au monde qui l'entoure. Sensible à l'art, elle cultive l'image d'une romancière se situant en retrait dans le champ médiatique pour mieux occuper une place de qualité dans le champ littéraire. Cependant, à l'écoute de sa société, elle observe le monde contemporain pour mettre à nu ses maux et tenter de les rendre plus visibles au lecteur.

En définitive, malgré des positionnements esthétiques et des éthés très différents, les deux écrivaines se rejoignent à travers la continuité dans une tradition d'écriture au Québec : Laberge en puisant dans la tradition du réalisme et du roman populaire qui a vu la naissance de cette écriture de femmes, Jacob par le style ironique, proche de la revendication des premières féministes, enfin par la fragmentation qui a très vite gagné cette même écriture. L'arrière-plan de toute une époque littéraire se dessine donc tant dans le réalisme de Laberge que dans l'ironie, la dénonciation et les constructions formelles de Jacob.

Toutes deux, par leurs romans, dans une écriture mêlant le réel et l'imaginaire, tendent à rendre compte d'une réalité sociale morcelée, plurielle. En outre, Laberge par la collecte de souvenirs et de témoignages fait montre de sa volonté de mettre en avant et préserver une mémoire historique collective ; Jacob dévoile, dénonce des réalités cruelles qui débordent le seul cadre des jeux formels et de l'opacité du discours auxquels elle a

recours. Leurs récits, récits de mémoire et de filiation, tentent de redessiner les liens familiaux, de retrouver, par la transmission d'une mémoire (plus évidemment chez Laberge), par la mise en garde des dérives des libérations (chez Jacob), les principes perdus d'une humanité en déroute.

La violence omniprésente dans ces romans est bien l'effet d'une écriture de la blessure, blessure de la langue dont tout Québécois semble porter la marque, blessure de la féminité ressentie comme une malédiction par les féministes, blessure de l'identité, thème récurrent chez les Québécois.

Le corpus très riche en thèmes aurait pu être examiné de façon plus détaillée sous d'autres aspects, l'écriture de l'intime prenant une part importante dans celui-ci, également la problématique des genres (féminin/masculin) thème qui illustre une distinction présentée comme précaire dans le vingt et unième siècle occidental, aussi toutes les questions portant sur les modalités d'édition, éditions en France et au Québec (nous avons constaté un très grand écart entre le degré de reconnaissance en France et celui au Québec) et des prix et de la valeur symboliques qui leur sont attribuées pourrait faire l'objet de développements, de prolongements intéressants à cette recherche. En effet si cette littérature reste peu diffusée dans certains espaces, n'est-ce pas un effet de l'ostracisme des éditeurs qu'il soit fondé sur l'origine des auteures, ou qu'il ait des motivations mercantiles.

D'un autre point de vue, il serait également enrichissant d'étendre le champ de recherches à un plus grand nombre d'écrivaines de la même génération, en multipliant les exemples nous pourrions obtenir une vision plus exhaustive de l'état du champ littéraire féminin au Québec et de la façon dont les thèmes de la violence et de la filiation sont traités. D'autre part comment ces mêmes thèmes traversent-ils d'autres littératures, non québécoises, non féminines ? Y-at-il un rapport d'influence ? Au moment où nous achevons ce travail sort un film réalisé par la tunisienne Hedjer..... sur une femme belge qui a ouvert une à cette dernière affirme avoir été influencé par Simone de Beauvoir et..... Assia Djebar. Cette recherche ne constitue donc qu'un premier jalon qui ne demande qu'à être complété, poursuivi. Elle nous aura permis de découvrir un univers marqué par la fragilité, fragilité des enfants, fragilité des familles, et... fragilité du dire.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS ETUDIE

JACOB Suzanne

L'obéissance, Paris, Seuil, 1991, Québec, Les Éditions du Boréal

Rouge, mère et fils, Paris, Seuil, 2001 ; Québec, Les Éditions du Boréal, 2005.

Fugueuses, Québec, Les Éditions du Boréal, 2005.

LABERGE Marie

Gabrielle, Éditions Anne Carrière, POCKET, 2010

Adélaïde, Anne Carrière, POCKET, 2011

Revenir de loin, Montréal (Québec), Les Éditions du Boréal, 2011.

Romans cités

Laberge Marie, *Florent*, Paris, POCKET, 2012

Roy Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, édition, Paris, Flammarion, 1947.

Madame de La Fayette, *La princesse de Clèves*, Paris, Flammarion, 1956

2. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

1. ANALYSE DU DISCOURS

AMOSSY Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010

AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris A, Colin, 2006.

MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin, 2004.

MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire tome2*, Paris, Armand Colin, coll. Lettres Sup.2005.

MAINGUENEAU Dominique et OSTENSTAD Inger, (sous la direction de), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*. Paris, L'Harmattan, 2010.

MAZIERES François, *L'analyse du discours. Histoire et pratiques*, Paris PUF, 2005.

2. SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE, SOCIOPOÉTIQUE ET SOCIOCRIQUE

ARON Paul, VIALA Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris PUF coll. Que sais-je ? 2006.

BARBERIS Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, B. Arthaud, 1973.

BARBERIS Pierre, *Lectures du réel*, Paris Editions Sociales, 1973.

CROS Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DIRKX Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.

DUCHET Claude, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, coll. Université, 1979.

DUCHET Claude, et VACHON Stéphane, (sous la direction de) *La recherche littéraire. Objets et méthodes*. Québec, XYZ éditeur et Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, 1998, première édition 1993.

GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964

HAMON Philippe, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF écriture, 1984.

LUKACS Georges, *Le roman historique*, (rad. Saille R.) Paris, Payot, 1972.

MEIZOZ Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littérairesII*, Genève, Slatkine, 2011.

MEIZOZ Jérôme, *L'oeil sociologique*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2004.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MITTERRAND Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF écriture, 1994.

MITTERRAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF écriture, 1980.

MITTERRAND Henri, *Le regard et le signe*, Paris, PUF écriture, 1987.

MOLINIÉ Georges, VIALA Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF écriture, 1993.

ZERAFFA Michel, *Roman et société*, Paris PUF, 1971.

ZIMA Pierre V. *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

ZIMA Pierre V. *Texte et société. Perspectives sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

3. L'ÉCRITURE ET LES FEMMES

BELLOULA Nacera, *Les belles Algériennes. Confidences d'écrivaines*, Constantine, Média-Plus, 2006.

CAMUS Marianne, (Textes réunis et présentés par) *Création au féminin. Volume 4 : les humeurs de l'humour*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, collection Kaléidoscope, 2010.

CHAULET-ACHOUR Christiane, *Noûn Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999.

DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF écriture, 2004.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie (ouvrage coordonné par) *Destinées féminines dans le roman naturaliste européen*, Paris, PUF, 2008.

4. NARRATOLOGIE, POÉTIQUE, THÉORIE LITTÉRAIRE, CRITIQUE LITTÉRAIRE.

ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques II*, Blida, Editions du Tell, 2002.

ANDRÉ Sylvie, *Le Récit. Perspectives anthropologiques et littéraires*, Paris Honoré Champion éditeur, collection Unichamp-Essentiel, 2012.

BAFARO Georges, *Le roman réaliste et naturaliste*, Paris, Ellipses, 1995.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

BARTHES Roland et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

BARTHES Roland et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BLANCKEMAN Bruno et MILLOIS Jean-Christophe, *Le roman français aujourd'hui transformations, perceptions, mythologies*. Prétéxte Editeur, Paris 2004.

- BRES Jacques**, *La narrativité*, Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot, 1994.
- BUTOR Michel**, *Essais sur le roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- CASTILLO DURANTE Daniel**, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994
- COMBE Dominique**, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- COMPAGNON Antoine**, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON Antoine**, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Seuil, coll. Points, Paris, 1998.
- FINTZ Claude**, *Les imaginaires du corps. I*, Paris, L'harmattan, 2000.
- FORTIN Nicole**, *La rhétorique mode d'emploi. Procédés et effet de sens*, Québec, L'instant même, collection connaître, 2007.
- GENETTE Gérard**, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, coll ; Poétique, 1969.
- GENETTE Gérard**, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1972.
- GENETTE Gérard**, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1982.
- GOURDEAU Gabrielle**, *Analyse du discours narratif*, Paris, Magnard, 1993.
- HAMON Philippe**, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.
- JOUVE Vincent**, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris PUF écriture, 1992.
- JOUVE Vincent**, *Poétique du roman*, Paris, (Sedes 1997), Armand Colin 2007.
- JOUVE Vincent**, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF Ecriture, 2001.
- ROBERT Marthe**, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- MAURIAC François**, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/ Chastel, rééd. 1990
- MIRAUX Jean P.**, *Le personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997.
- MOLINARI Chiara**, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre. Amadou Hampaté ba, Patrick Chamoiseau, Michel Tremblay*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- NOJGAARD Morten**, *Temps, réalisme et description. Essai de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- PIEGAY-GROS Nathalie**, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

POULAIN Elfie, *Approche pragmatique de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006.

RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989.

REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan Université, 2000.

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, A. Colin 2009, 3^{ème} édition, Paris Bordas, 1991 pour la 1^{ère} 2^dition, Paris Nathan/HER 2000 pour la 2^{ème} édition.

RINNER Fridun, (sous la direction de) *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles, 2006.*

RIVARA René, *La langue du récit*, Paris, L'Harmattan, 2000.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origine du roman*,

ROBRIEUX Jean Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, 2013^{ème} édition ; 2010 2^{ème} édition ; Nathan/ HER , 2000 1^{ère} édition.

SCHEEPERS Caroline, *L'argumentation écrite*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2013.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris PUF, 1997.

TADIÉ Jean-Yves, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1990.

TADIÉ Jean Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF Ecriture, 1978.

TADIÉ Jean Yves, **CERQUIGLINI Blanche**, *Le roman d'hier à aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2012.

TODOROV Tzvetan, *2. Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris, Seuil Col. Points, 1968.

5. ÉTUDES CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC

COUDREUSE Anne, **SIMONET-TENANT Françoise**, (sous la direction de) *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009.

DUPRE Louise, **LINTVELT Jaap**, **PATERSON J. M.** (sous la direction de) *Sexuation, espace, écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Editions Nota Bene, 2002.

FRÉDÉRIC Madeleine, *Polyptique québécois. Découvrir le roman contemporain 1945-2001*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2005.

GAUVIN Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

- GAUVIN Lise**, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
- GUY Hélène, MARQUIS André** (sous la direction de) *Le choc des écritures. Procédés, Analyses et théories*, Québec, Nota Bene, 1999
- JÉZÉQUEL Anne Marie**, *Louise Dupré: Le Québec au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- JOUBERT Lucie**, *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Nota Bene, 1999.
- OPRÉA Denise-Adriana**, *Nouveaux discours chez les romancières québécoises. Monique Proulx, Monique La Rue et Marie-Claire Blais*. Paris, L'Harmattan, 2014.
- PONT-HUMBERT Catherine**, *Littérature au Québec*, Paris, Nathan Université, 1998.
- SAINT-MARTIN Lori**, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche Editeur, 1997.
- SAINT-MARTIN Lori**, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Editions Nota Bene, 1999.
- SAINT-MARTIN Lori**, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.
- VERRAULT Roger**, *L'autre côté du monde. Le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert, Marie Claire Blais*, Liber, 1998.
- VIATTE Auguste**. *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Fernand Nathan, 1980.
- WEINMANN Heinz CHAMBERLAND Roger** (sous la direction de), *Littérature Québécoise. Des origines à nos jours. Textes et méthodes*. La Salle, Hurtubise HMH, 1996.
- WOLTON Denis**, (sous la direction de) *Mondes francophones. Auteurs et livres de langue française depuis 1990*, Paris, Adpf (association pour la diffusion de la pensée française), 2006.

6. ESSAIS

- BOURDIEU Pierre**, *Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, 1991(?)
- BOURDIEU Pierre**, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- DE CERTEAU Michel**, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010.

DE CERTEAU M. GIARD L. MAYOL P. *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 2010.

GENGEMBRE Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991.

KUNDERA Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

LIPOVETSKY Gilles, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987.

LIPOVETSKY Gilles, *Le crépuscule du devoir*, Paris, Gallimard, 2007.

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

LIPOVETSKY Gilles, *La troisième femme*, Paris, Gallimard, 2006.

LYOTARD Jean François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, 2010, première édition 1979.

MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Klincksieck, 2009.

TADIÉ Jean -Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

3. DICTIONNAIRES ET RÉPERTOIRES

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004.

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2000.

JARRETY Michel (sous la direction de) *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001.

MAINGUENEAU Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Editions du Seuil, 2009, 2^{ème} édition et pour la 1^{ère} édition, 1996.

4. THESES ET MÉMOIRES

GOURDIN-GIRARD Céline, *Ville et écriture au féminin. Québec et Montréal dans le roman féminin québécois des années soixante à nos jours*. Thèse de doctorat, Limoges, 20 Octobre 2006.

MASSÉ Sylvie, *La deuxième culture: la littérature féminine au Québec de 1935 à 1980*. Thèse pour le grade de Philosophiae doctor (Ph.D.) Université Laval, 2000.

VIGNAULT Benny M. *Idéologie, «plurigénéricité» et figure du destinataire dans « Fleurs champêtres» de Françoise (Robertine Barry)*. Mémoire pour le grade de Maître es arts, Université Laval, Avril 1999.

WALSH MATTHEWS Stéphanie, *Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise*, Thèse de PHD, Université de Toronto, 2011.

ZEKRI KHALED *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de R. Mimouni et J.M.G. Le Clézio*, thèse de doctorat, Université Paris XIII.

5. REVUES

Actes des journées d'études, université d'Alger, Paroles de femmes et Écritures formatrices, équipe de recherches sous la direction de Ghebalou Haraoui Yamilé, 2007-2008.

EUROPE, revue littéraire mensuelle, Littérature nouvelle du Québec, N° 731, Paris, Mars 1990.

Itinéraires et contacts de culture, Paris-Québec, volume 6, Paris, L'Harmattan, université Paris XIII 1985.

Itinéraires et contacts de cultures, *Etudes littéraires maghrébines. Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, sous la direction de Naget Khadda, N° 3, L'harmattan Université Paris XIII, Paris 1994.

Itinéraires et contacts de cultures, *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, sous la direction de Véronique Bonnet, N° 30,- L'Harmattan Université Paris XIII, Paris 2002.

Itinéraires, Littérature, textes, culture, *Pour une histoire de l'intime et ses variations*, sous la direction d'Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant, N° 4, L'Harmattan, Centre d'Etudes des Nouveaux Espaces Littéraires, Paris 13, Paris, 2009 .

Le magazine littéraire, *Les romancières françaises*, n° 500, Septembre 2010.

Revue du Département de Français d'Alger, Littérature canadienne. Impressions de lecture, coordinatrice Bouba Mohammedi Tabti, Blida, Editions du Tell, 2005.

6. SITOGRAPHIE

DESCARRIES F. *Le mouvement des femmes québécoises*. Etat des lieux-cités 3/2005 n°23 p. 143,154. Site <http://www.cairn.info/revue-cites-2005-page143.htm> visité le 27 juin 2012

GOURDIN-GIRARD C., *Ville et écriture au féminin. Québec et Montréal dans le roman féminin québécois des années soixante à nos jours..* Soutenue en 2006. e. publications. Unilim.fr/theses/2006/...gourdin-girard-céline pdf visité le 9 Septembre 2012

GUILLEMETTE L. COSSETTE J. Article *La coopération textuelle* Revue Signo, [http://www. Signosemio.com/eco/coopération_textuelle.asp](http://www.Signosemio.com/eco/coopération_textuelle.asp) , visité le 22 Août 2013

LECLERC J. *Histoire du français au Québec* [Http://www.tfq.ulaval.ca/axl/francophonie/hist fr nqc. Htm](Http://www.tfq.ulaval.ca/axl/francophonie/hist_fr_nqc.Htm) visité le 17 /3/2012.

MAINGUENEAU D., *Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire*. Contextes. revues org/ 93 mis en ligne 15 sept 2006 consulté le 3 décembre 2014.

MERCIER A. La vraisemblance : État de la question historique et théorique. Dossier N°2 Vraisemblable et fictions contemporaines, Octobre2009. Revue to Ecritures contemporaines, Poétiques, esthétiques, imaginaires. Site Temps zéro. contemporaine.info /document393, visité le 3 Juillet 2013

ANNEXES

CORPUS :

Gabrielle

Gabrielle est le premier volet de la trilogie intitulée *Le goût du bonheur*, saga familiale dont les deux autres volets sont *Adélaïde* et *Florent*. Le roman de 868 pages a pour cadre, le Québec des années trente aux années quarante. Une famille, les Miller, vit entourée d'amis et de parents dans l'aisance et le bonheur, mais non l'insouciance, au milieu de cette crise économique qui secoue le monde et touche les plus proches. Si les Miller sont épargnés, les faillites se succèdent. Les maladies, les morts et la misère sont le quotidien qui touche leur environnement et dont les conséquences sur la famille de ce fait, élargie, se font ressentir. Sur ce, la deuxième guerre mondiale se prépare, et Gabrielle, qui tenait bien en main son petit monde, commence à perdre de son emprise. Gabrielle, aimant par-dessus tout les siens, n'hésite pas cependant pas à apporter son aide, elle s'ouvre aux autres comme elle leur ouvre sa maison, la solidarité, l'amour du prochain, sont manifestés à travers les œuvres de charité. Mais les problèmes spécifiques aux femmes ne sont pas en reste, l'apparition timide de la contraception, les mariages d'amour et de convenances, les suffragettes et le droit de vote des femmes sont l'occasion pour la romancière de parler de liberté, de rapports familiaux, sociaux et des rapports avec l'église. Les passions s'exacerbent et la guerre annoncée éclate. Gabrielle, renversée par un camion militaire, meurt.

Le roman écrit de façon linéaire se situant dans la veine réaliste, prend l'allure du roman classique qui peut aider à cerner le contexte social de l'époque, dans un cadre historique bien circonscrit.

Thèmes abordés :

- Le bonheur, la fête /la crise, la misère. L'amour /l'amitié. Le droit/le devoir.
- La famille nombreuse/la contraception.
- La différence et l'altérité.
- Le conflit linguistique.

Écriture :

Les indications historiques (Duplessis, le mouvement des suffragettes) sont une caution du vraisemblable qui montrent une vision attentive au poids des déterminismes sociaux et historiques et entraînent progressivement à comprendre une société en mutation.

Adélaïde

Deuxième volet de la trilogie, il narre l'histoire d'Adélaïde qui épouse Nic, l'ami de la famille Miller, malgré l'opposition de son père. Elle reprend le même mode de vie que celui mené par ses parents. Cependant, une différence de taille est à relever. Adélaïde n'est pas une femme au foyer comme l'était Gabrielle, elle est femme active. Le bonheur d'Adélaïde est menacé par la guerre, mais aussi par la rivalité qui s'installe entre Kitty, la sœur de Nic et Adélaïde. Désormais, la folie de Kitty menace le bonheur d'Adélaïde. Il y sera mis fin par le double meurtre de sa fille Anne et de son époux, quand Kitty, dans un accès de folie tue son frère et sa nièce. Malgré cela, Adélaïde continue à porter sa famille à bout de bras dans le dernier volet de la trilogie, *Florent*.

Thèmes abordés :

La passion amoureuse

La guerre

Le monde des affaires, le milieu mondain.

Écriture :

Les mêmes procédés d'écriture se retrouvent dans la trilogie

Revenir de loin

C'est l'histoire de la longue et pénible reprise de possession d'une mémoire et d'une identité qui aboutit à la reconstruction de soi et à la refondation d'une vie.

Yolande se réveille, un jour, dans un lit d'hôpital. Corps sans mouvement, dénué de sensations. Esprit sans aucune conscience de qui elle est, et de qui sont les personnes de sa vie. Elle ne peut qu'entendre.

Après le coma dû à un accident de voiture, commence l'ardu retour à la vie du corps d'abord, avec la reprise des facultés, de son libre arbitre ensuite avec ses choix de vie. Mais le plus dur sera la reconquête de la mémoire. Mémoire endolorie, qui difficilement tente de replacer des données du passé expliquant les choix du présent. Cette remontée dans le temps se fait au rythme de la mémoire culturelle, qui de rappels de citations d'auteurs en extractions des lambeaux mémoriels établit les liens en dépit des blancs et des trous de la mémoire et de la conscience, séquelles des différents traumatismes du passé. Le roman se déroule le long de six cent quatorze pages et s'achève sur l'apaisement de l'héroïne.

Thèmes abordés :

L'appropriation mémorielle.

La détermination du présent par le passé (passé social, familial, personnel).

La vie/ les passions/la mort/la violence.

La diglossie et les sociolectes.

Les défis.

Ecriture :

Récit analeptique où la culture littéraire devient médiateur de la mémoire et réactive la complexité temporelle entre un passé réel et un passé fictif à partir de laquelle la conscience se (re)construit.

La diglossie textuelle met en évidence un parler régional, le joul, et un français littéraire, l'héroïne étant correctrice dans une maison d'édition. Par conséquent, le conflit des langues est bien mis en scène dans ce roman.

L'obéissance

Le roman s'ouvre sur un enterrement, celui de Marie, puis Julie raconte qu'ayant trouvé une fillette jouant dans un bac à sable qui portait des traces de coups, elle avise les services de protection de l'enfance.

Le lecteur est ensuite transporté au cœur d'une autre histoire, celle de Florence, la vie de cette femme est minutieusement rapportée. C'est un être fragile, ayant des relations conflictuelles avec sa mère notamment, sans doute par suite d'une enfance malheureuse. Elle finit par pousser sa fille, Alice, à la noyade. C'est alors que l'histoire de Marie resurgit, avocate brillante, au sommet de la réussite sociale, elle a défendu Florence, lors de son procès. Mais elle s'avère être, elle aussi, une femme fragile qui refuse la maternité, son enfance l'ayant marquée.

Elle meurt d'un cancer au moment même où elle se décide enfin à devenir mère.

C'est Julie, l'amie de Marie qui rapporte les blessures de l'enfance de Marie. Le dernier chapitre rapproche ces faits des actions de dictateurs rendus tristement célèbres de par le monde, tels que Marcos, reprenant ainsi le propos de l'incipit. Le plus étrange dans ce roman c'est l'affection des enfants à l'égard de parents qui les ont soumis à des sévices. Ce roman fort reste marqué par le deuil et la souffrance dont le caractère répétitif laisse une impression d'amertume.

Principaux thèmes abordés :

- l'obéissance/la désobéissance.
- les relations parents/enfants, de couples.
- Les relations mères /filles.
- la dénonciation du poids du passé.

Technique d'écriture :

Le roman n'est pas une fiction narrée de manière linéaire. C'est une narration fragmentée qui met en scène plusieurs histoires, se reflétant, s'imbriquant et répétant un même motif.

Rouge, mère et fils

Delphine est une femme autour de laquelle gravitent plusieurs hommes : Luc, son fils, Félix, le père de Luc, Lorne, Lenny et Simon.

Son fils Luc ayant du mal à démarrer une vie autonome, fait que lui reproche sa compagne Rose, ce dernier cherche un sens à la relation qu'il a avec sa mère, une relation truffée de tabous, de silences et de non-dits, relation mère-fils perturbée également par les apparitions et les départs des hommes de sa vie. Il y a Félix le père de Luc, ex -mari de Delphine, il a refait sa vie avec Armelle. Lorne, l'amant riche et sensible, Simon, autre amant possessif et jaloux, et enfin le plus jeune du groupe, Lenny qui décide de partir en Afrique et meurt du sida, par suite d'un choix fatal.

C'est la mort de Lenny et la rencontre avec le Trickster qui vont amener Luc à être confronté à sa mère et à soulever le voile sur le secret bien gardé de Delphine.

Thèmes abordés :

- Relations mère/fils.
- Liberté et choix de vie.
- Critique sociale (monde développé et quart-monde).
- le secret de famille.
- l'homme moderne face à la mort.

Écriture : l'écriture reste fragmentaire et situe souvent les événements dans un discours de pensée.

-Choix onomastique qui met en avant la lettre « L » : Luc, Lorne, Lenny, Félix Laurier et Jacques Langevin.

-Introduction du lecteur dans la conscience des personnages, les mouvements imperceptibles de la conscience sont saisis au moment où les événements se produisent, utilisation du monologue intérieur.

- procédés intertextuels, clin d'œil à *l'Étranger* d'Albert Camus et à *Madame Bovary* de Flaubert.

Fugueuses

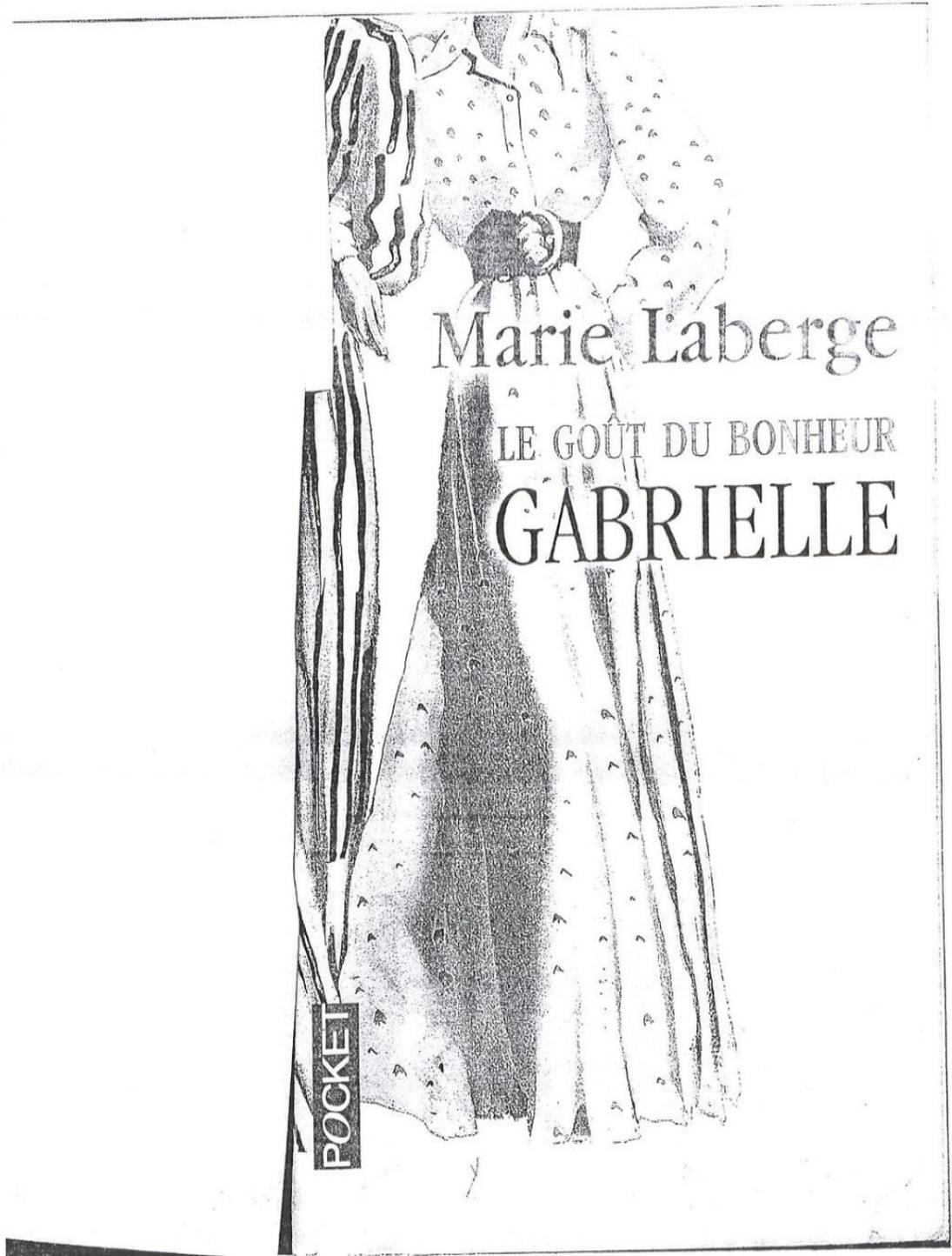
Fugueuses est une autre saga se déroulant de manière condensée sur quatre générations et décrivant les relations qui dés/unissent une famille du côté maternelle. A travers ce roman, Suzanne Jacob dénoue les liens des malentendus et des non-dits ayant abouti à la rupture de tout contact entre deux adolescentes et leurs grands-parents ainsi que l'arrière-grand-mère, Blanche, en remontant de la quatrième génération à la plus ancienne. Dans un style où l'humour l'emporte sur la gravité des faits et l'incongruité des situations, et à travers une énonciation alternée et fondée sur le monologue intérieur, l'auteure nous permet de suivre l'itinéraire de ces fugueuses et dont les déplacements dans l'espace ressemblent bien plus à des quêtes personnelles plutôt qu'à des fuites. Ces quêtes aboutiront à la découverte de secrets et de mensonges ainsi qu'à la réalisation du dernier vœu de Blanche et de son amie inuit, Aanaq dont la portée évidemment symbolique livre des pistes de lecture.

Dans ce roman également le passé hypothèque lourdement le présent.

ANNEXE

DOSSIER 1

TEXTES ET PARATEXTES



*Quand j'ai commencé mes recherches pour la trilogie,
c'est vers elle que je me suis tournée.
Nous avons longuement parlé de cette époque,
celle de sa jeunesse.
Maintenant que les livres paraissent,
elle n'est plus là.
Cette femme hors du commun
a été mon amie pendant trente ans,
parce qu'il y a trente ans, j'ai aimé son fils.
Je voudrais que jamais on n'oublie son nom
qui est, pour moi, lié au courage et à la générosité.*

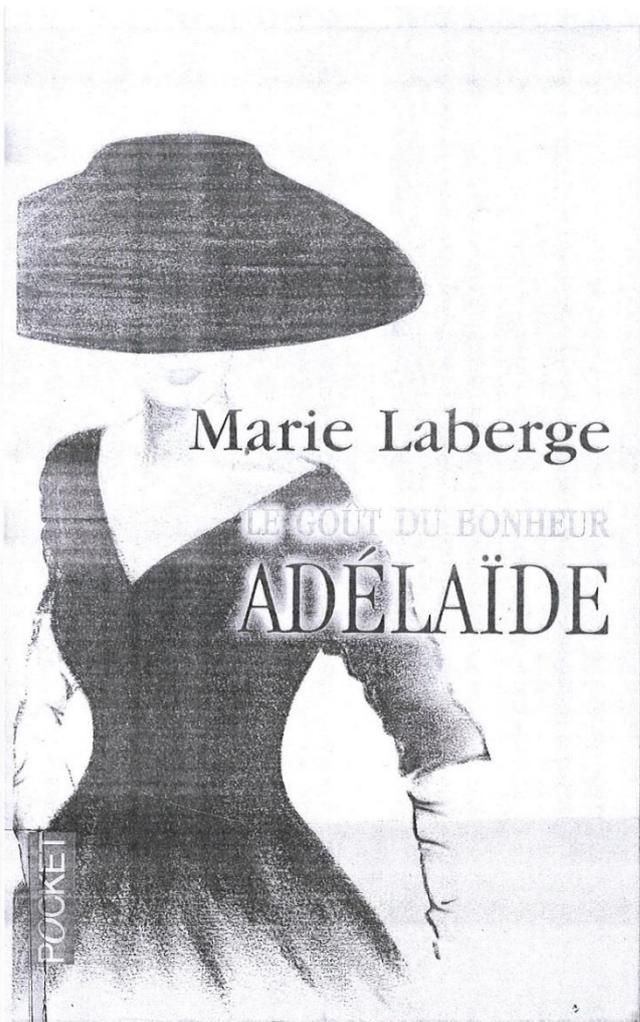
*À la mémoire de ma très chère Françoise Rochette-Giroux,
et à son fils, Pierre.*

Note de l'éditeur

Pour toutes les locutions et les termes québécois, le lecteur pourra se référer, s'il en éprouve le besoin, au lexique établi par l'auteur qui se trouve en fin d'ouvrage.

*Il y a le moment pour tout, et un temps
pour tout faire sous le ciel :
Un temps pour enfanter
et un temps pour mourir ;
un temps pour planter,
et un temps pour arracher le plant.
Un temps pour tuer,
et un temps pour guérir ;
un temps pour détruire,
et un temps pour bâtir.
Un temps pour pleurer,
et un temps pour rire ;
un temps pour gémir,
et un temps pour danser.
Un temps pour lancer des pierres,
et un temps pour en ramasser ;
un temps pour embrasser,
et un temps pour s'abstenir
d'embrassements.
Un temps pour chercher,
et un temps pour perdre ;
un temps pour garder,
et un temps pour jeter.
Un temps pour déchirer,
et un temps pour coudre ;
un temps pour se taire,
et un temps pour parler.
Un temps pour aimer,
et un temps pour haïr ;
un temps pour la guerre,
et un temps pour la paix.*

L'ECCLÉSIASTE



L'enfance n'a pas d'avenir. L'enfance est le passé de l'avenir. Le passé est ce qui est derrière un masque, le passé est un lutin de la nuit ; il se trouve là, sans le dire. L'âge adulte porte à ses chevilles, parfois, les fers d'un autre âge.

CLAUDE GAUVREAU, *Beauté baroque*

Marie Laberge

Revenir de loin



Marie Laberge

Revenir de loin

roman

Boréal

*Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami
au loin là-bas
à longueur de notre bras*

*Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami
Qui souffre une douleur infinie.*

*Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur
Qui se tourmente et se lamente*

*Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur
Qui nous quitte en voyage tout seul*

*Que l'on regarde d'où l'on est
Comme un enfant qui part en mer*

*De sur la falaise où l'on est
Comme un enfant qu'un vaisseau prend*

*Comme un bateau que prend la mer
Pour un voyage au bout du vent*

*Pour un voyage en plein soleil
Mais la mer sonne déjà sourd*

*Et le ressac s'abat plus lourd
Et le voyage est à l'orage*

REVENIR DE LOIN

*Et lorsque toute la mer tonne
Et que le vent se lamente aux cordages*

*Le vaisseau n'est plus qu'une plainte
Et l'enfant n'est plus qu'un tourment*

*Et de la falaise où l'on est
Notre regard est sur la mer*

*Et nos bras sont à nos côtés
Comme des rames inutiles*

*Nos regards souffrent sur la mer
Comme de grandes mains de pitié*

*Deux pauvres mains qui ne font rien
Qui savent tout et ne peuvent rien*

*Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur
Enfant en voyage tout seul
Que la mer à nos yeux déchira.*

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU
Poésies

MICHÈLE LALONDE

Née à Montréal en 1937, Michèle Lalonde devient, dès 1958, avec Songe de la fiancée détruite, l'une des figures les plus présentes de sa génération sur la scène poétique et intellectuelle. Ses positions sur la question nationale et la langue québécoise imprègnent aussi bien ses essais et articles, que ses textes poétiques, dont Speak white, l'un des plus connus de la poésie québécoise contemporaine, et qui a connu une large diffusion sur film et comme poème-affiche. L'essentiel de ses écrits engagés a été publié à Paris en 1979 sous le titre: Défense et illustration de la langue québécoise. Auteur de textes radiophoniques, de scénarios et de pièces de théâtre, Michèle Lalonde a enseigné à l'École nationale de théâtre. En 1984, elle devient présidente de l'Union des écrivains québécois.

SPEAK WHITE

Speak white
il est si beau de vous entendre
parler de Paradise Lost
ou du profil gracieux et anonyme qui tremble
dans les sonnets de Shakespeare

nous sommes un peuple inculte et bègue
mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue
parlez avec l'accent de Milton et Byron et Shelley et
Keats
speak white
et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse
que les chants rauques de nos ancêtres
et le chagrin de Nelligan

speak white
parlez de choses et d'autres
parlez-nous de la Grande Charte
ou du monument à Lincoln
du charme gris de la Tamise
de l'eau rose du Potomac
parlez-nous de vos traditions
nous sommes un peuple peu brillant
mais fort capable d'apprécier

toute l'importance des crumpets
ou du Boston Tea Party
mais quand vous really speak white
quand vous get down to brass tacks

pour parler du gracious living
et parler du standard de vie
et de la Grande Société
un peu plus fort alors speak white
haussez vos voix de contremaitres
nous sommes un peu durs d'oreille
nous vivons trop près des machines
et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils

speak white and loud
qu'on vous entende
de Saint-Henri à Saint-Domingue
oui quelle admirable langue
pour embaucher
donner des ordres
fixer l'heure de la mort à l'ouvrage
et de la pause qui rafraîchit
et ravigote le dollar

speak white
tell us that God is a great big shot
and that we're paid to trust him
speak white
parlez-nous production profits et pourcentages
speak white
c'est une langue riche
pour acheter
mais pour se vendre
mais pour se vendre à perte d'âme
mais pour se vendre

ah !
speak white
big deal
mais pour vous dire
l'éternité d'un jour de grève

pour raconter
une vie de peuple-concierge
mais pour rentrer chez nous le soir
à l'heure où le soleil s'en vient crever au-dessus des
ruelles

mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui
chaque jour de nos vies à l'est de vos empires
rien ne vaut une langue à jurons
notre parlure pas très propre
tachée de cambouis et d'huile

speak white
soyez à l'aise dans vos mots
nous sommes un peuple rancunier
mais ne reprochons à personne
d'avoir le monopole
de la correction de langage

dans la langue douce de Shakespeare
avec l'accent de Longfellow
parlez un français pur et atrocement blanc
comme au Viet-Nam au Congo
parlez un allemand impeccable
une étoile jaune entre les dents
parlez russe parlez rappel à l'ordre parlez répression
speak white
c'est une langue universelle
nous sommes nés pour la comprendre
avec ses mots lacrymogènes
avec ses mots matraques

speak white
tell us again about Freedom and Democracy
nous savons que liberté est un mot noir
comme la misère est nègre
et comme le sang se mêle à la poussière des rues d'Alger
ou de Little Rock

speak white
de Westminster à Washington relayez-vous
speak white comme à Wall Street

white comme à Watts
be civilized
et comprenez notre parler de circonstance
quand vous nous demandez poliment
how do you do
et nous entendez vous répondre
we're doing all right
we're doing fine
we
are not alone

nous savons
que nous ne sommes pas seuls.

(Speak white)

L'ÉCRIVAIN ET LA LANGUE

LE CONTEXTE

Littérature d'Amérique, la littérature québécoise est, depuis ses débuts, marquée par le double enjeu que constitue son développement en français. Enjeu politique d'abord : si tout écrivain a jusqu'à un certain point mandat à la fois de défendre et de transformer la langue, l'écrivain québécois se trouve dans la situation inconfortable d'avoir à recommencer constamment un combat pour que le français demeure chez lui la langue de l'Etat, de la culture et des communications. Enjeu esthétique également, dont il sera plus longuement question au cours de cet article. S'il est une question qui, de façon obsessionnelle et récurrente, traverse l'histoire du Québec et de sa littérature avec une continuité exemplaire, c'est, sans contredit, celle de la langue. On avait cru hier le débat clos. Mal nous en prit. Les manchettes des journaux rapportent, quotidiennement, une nouvelle cause d'inquiétude et de litige. La loi 101 (1977) instituant le français langue officielle du Québec, prônant l'unilinguisme dans l'affichage et installant diverses mesures aptes à favoriser l'intégration des nouveaux immigrants à la communauté francophone, est attaquée sur divers fronts. Cette loi, rappelons-le, est, de l'avis de la majorité québécoise, une mesure efficace qui a pour effet de rendre l'usage du français non seulement utile, mais nécessaire. Tout en favorisant la francisation, elle laisse une large part à l'anglais. Or depuis 1977, plusieurs de ses articles ont été jugés inconstitutionnels par des tribunaux et la Cour suprême du Canada a décrété récemment que sa disposition sur l'affichage contrevient à la Charte des droits et libertés. La loi 178 qui la remplace autorise désormais le bilinguisme à l'intérieur des commerces. Les anglophones, non contents de conserver leurs droits acquis — ils bénéficient, notamment, d'un système d'enseignement séparé qui fait l'envie de toutes les autres "minorités"

canadiennes — jettent les hauts cris et réclament un bilinguisme intégral. La guerre est déclarée contre les “irritants” des lois linguistiques. A en croire le caricaturiste du journal montréalais *La Presse*, ces “irritants” seraient, pour l’autre communauté, les francophones eux-mêmes. Le caricaturiste exagère à peine. Le climat linguistique en est un de haute tension.

Des affiches unilingues anglaises poussent de plus en plus à Montréal. Des Québécois se font dire en anglais dans divers lieux publics : « We are not in France. » Parfois, un drôle de bilinguisme s’instaure, qui donne un sens anglais à des mots à consonance française. D’autre part, sur le plan de l’administration provinciale, on menaçait récemment d’abolir certains organismes chargés de la protection de la langue. Devant l’imminence du péril, les écrivains qui, depuis une bonne dizaine d’années, avaient préféré lutter pour la reconnaissance de leur statut et s’engager dans leurs œuvres plutôt que dans le politique, reprennent la parole publiquement et réclament, conformément à leurs prises de position antérieures, que soit maintenue la forme — souple — d’unilinguisme déjà existante¹. A cette condition seulement, déclarent-ils, le fait français au Québec pourra échapper à la simple survie historique ou folklorique et éviter le no man’s ou no woman’s langue.

En 1961 en effet, à l’issue d’un congrès, l’assemblée réunie en séance plénière adoptait cette résolution : « La cinquième rencontre des écrivains canadiens-français réclame que la langue française soit déclarée la seule langue officielle au Québec. » En 1987, un colloque organisé par l’Union des écrivains québécois réunit un certain nombre de conférenciers qui font le point sur la situation linguistique. Parmi ceux-ci, Yves Beauchemin et Gaston Miron. Le premier dénonce les charmes piégés du bilinguisme institutionnel, puissant et pernicieux instrument d’assimilation (à ne pas confondre cependant avec le bilinguisme ou le multilinguisme individuel, toujours souhaitable). Le second avoue son extrême lassitude face à un combat sans cesse recommencé : « La langue, ici, n’a jamais été un donné, c’est-à-dire une institution à partir de laquelle on commence, mais elle est une institution à laquelle il faut arriver. C’est tuant². » La revue *Liberté*, provisoirement désignée *Liberty*, fait paraître un Spécial 101 intitulé « Watch ta langue ». *Le choc des langues*³, au Québec, n’en finit plus de tourner en guérilla. Les écrivains, une fois encore, sont sur la ligne de front. Cette inquiétude, de nature d’abord politique, se traduit, dans l’écriture, par une sorte de *surconscience linguistique* dont nous nous proposons de retracer brièvement les manifestations.

Inquiétude

« Ne plus avoir de langue ou en avoir une qui prend presque plaisir à s'humilier collectivement et même à prêter aide et assistance aux forces qui l'assaillent et la dénaturent, telle est mon obsession d'écrivain. »

Jacques Brault

« Je vais au plus court. Parce que j'en aurais long à dire en ce qui a trait à la littérature. Si, dans cinquante ans, la langue n'est plus là, ou dans une survivance folklorique, notre corpus littéraire apparaîtra comme une littérature d'archives. Est-ce bien cela que nous voulons ? »

Gaston Miron

Posture contradictoire

« Non, écrivain québécois, je ne m'imaginerai pas pouvoir échapper à une posture contradictoire. Il me faut donc en assumer l'inconfort et, pour commencer, celui d'en produire l'assertion.

1. C'est sans réticence que je fais mienne la détermination politique à défendre l'unilinguisme francophone, à refuser la condition pathologique de diglossie que tend à imposer à la collectivité québécoise la langue du plus fort. Je ne saurais tolérer la "normalisation" assimilatrice. Laquelle, comme il en va de toute position, assurée, de domination, dissimule la violence, le coup de force de la Loi sur un discours libéral d'"alliance". (...)

2. L'écrivain, "s'il en est un", détourne l'usage de la langue. Ecrire se détermine par des interruptions, perturbations, dévoilements de code. (...) En regard du même, qu'est la "bonne" communication, l'écriture n'est pas sûre, l'écrivain est suspect. Ecrire, ça ne peut être "défendre" ni "illustrer" une "langue nationale". »

Paul Chamberland

Transformation

« Nous parlons désormais, et nous écrivons de plus en plus, en français d'Amérique. C'est une belle langue, calme, en voie d'enrichissement. Quand je suis arrivé en littérature, je ne savais même plus si je devais écrire en français. »

Jacques Godbout

« Moi, j'ai toujours fait, en écrivant, comme si la langue n'était pas en péril ici. Donc il est sûr que je ne suis pas un puriste et je pense qu'on a une façon très spécifique de parler le français, qu'on n'est pas des Français culturellement, qu'on est très

loin de la France. (...) J'aimerais bien que les Français me lisent, mais pas au point de faire des concessions. »

Francine Noël

« Quand je suis passé au roman, j'ai tout mélangé pour qu'à la longue on finisse par oublier ce qui est en français et ce qui est en québécois. (...) N'importe où dans le monde, quand un écrivain prend la plume, une transposition se fait automatiquement. Ecrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue. C'est la transposer. »

Michel Tremblay

Epilogue

« Je donne ma langue aux chats. »

Yolande Villemaire

Mais avant de l'accompagner dans son projet, lisons le liminaire inscrit par un jeune poète en introduction à son premier livre : « Quand j'écris je crois parfois avoir un esprit de la langue qui n'est pas tout à fait celui du français. Je crois que nous sommes plusieurs comme ça¹⁰. » Ce français pluriel revendiqué par les écrivains ne demande qu'à trouver une écoute tout aussi large et plurielle.

Lise GAUVIN

1. Rappelons que tous les tribunaux sont bilingues et que plusieurs services municipaux fonctionnent dans les deux langues, sans parler du système d'enseignement anglophone déjà mentionné.
2. « Chus tanné », dans *l'Avenir du français au Québec*, Québec Amérique, 1987, p. 178.
3. Cf. l'anthologie de Meynaud et Bouthillier, *le Choc des langues au Québec 1960-1970*, Montréal, P.U.Q., 1972, 768 p.
4. Pour une analyse plus détaillée, cf. L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture de 1960 à 1975 », *Langue française*, Larousse, 1976, pp. 74-91.
5. *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Leméac, 1978, p. 128.
6. Francine Noël, *Maryse*, VLB éditeur, 1984, pp. 54-55.
7. Yolande Villemaire, *la Vie en prose*, Montréal, Les Herbes rouges, 1980, p. 9.
8. « Ouvrages de dames », dans *les Œuvres de création et le français au Québec*, 1984, p. 230.
9. « Du bruit au bruissement : à propos de langue et d'écriture », *Possibles*, printemps 1987.
10. Michael Delisle, *les Changeurs de signes*, NBJ, 1987.

SCENES DE L'AVEU
CHEZ LABERGE
CHEZ Mme DE LAFAYETTE

Ce qu'il y a de bien, c'est que le thé perd de sa popularité. Une fois l'événement déserté par la Trinité, tout le monde se retrouve à la cuisine en compagnie de Rose et Guillaume.

* * *

Pour calmer ses scrupules, Gabrielle a décidé d'en toucher un mot à Paulette, de la charger indirectement d'instruire son frère de ses décisions. Puis, trouvant l'échappatoire trop lâche, elle convoque Armand vingt minutes avant la réunion de la Ligue.

Maintenant qu'il est devant elle, triturant son chapeau mou, les yeux enamorés, elle se sent ridicule. Une mauvaise actrice dans un vaudeville. Comment a-t-elle pu se laisser entraîner dans une situation pareille ?

Elle demande posément à Armand de cesser de venir aux leçons d'anglais, de cesser de chercher à la voir seule aux réunions ou ailleurs, de cesser de penser à elle autrement que respectueusement et de cesser de la louer devant qui que ce soit, incluant son mari.

« Voulez-vous que je cesse aussi de respirer ? Vous me demandez l'impossible.

— Armand, ne soyez pas mélodramatique. Vous avez brisé bien des cœurs avant de me connaître. Reprenez vos activités de séducteur, mais ailleurs que chez moi. Ce n'est pas de l'hostilité, mais je ne supporte pas que vous mettiez ma réputation en danger. Et vous le faites. J'ai un mari et des enfants qui pourraient en souffrir, sans parler de moi. Si vous m'aimez tant, acceptez que j'aie un mariage heureux, réjouissez-vous-en et trouvez-vous une femme qui soit libre et amoureuse.

— Je comprends, Gabrielle, je vous promets de ne pas vous importuner, de garder ma place aux leçons...

— Non, Armand, vous ne comprenez pas : je ne veux plus vous voir sans être accompagnée de mon mari ou de votre sœur. Je ne veux plus que vous pensiez à moi de la manière dont vous le faites.

— Je ne peux pas, Gabrielle.

— Vous allez pouvoir, n'avez crainte.

— Vous ne m'avez jamais cru, c'est ça ? Vous ne m'avez jamais pris au sérieux, ni moi ni mes sentiments ? Qu'est-ce qu'il faut faire pour être digne de foi ? Aller se jeter en bas du pont de Québec ? Se jeter devant un tramway ?

— Je vous en prie, Armand, je vous ai dit plus d'une fois que vos déclarations ne m'intéressaient pas et me mettaient mal à l'aise.

— Mon amour ? Mon amour ne vous intéresse pas ?

— Vous me forcez à être brutale, mais non, effectivement, je n'éprouve aucun sentiment de la sorte à votre égard et je vous prierais de garder les vôtres pour vous. »

Il la regarde avec une telle imploration qu'elle se sauve avant de l'entendre supplier pour quelque compromis. Elle rentre chez elle avant que la réunion ne débute.

Le lendemain matin, une lettre est déposée dans sa boîte. Quatre pages de délire amoureux teinté de désespoir qu'elle déchire sans les terminer dès qu'elle comprend de quoi il s'agit. Dire que c'est le rêve de tant de jeunes filles qu'elle met à la poubelle ! Mais Gabrielle n'éprouve qu'une colère de plus en plus exaspérée devant les manifestations d'Armand.

Le jour où elle organise deux tables de bridge et

qu'Edward suggère d'inviter Paulette et Armand, elle décide de parler à son mari, avant qu'il ne devienne l'allié involontaire de son soupirant. Elle attend que l'heure du placotage s'épuise et aborde le sujet simplement, avec humour et légèreté. Edward ne trouve pas ça drôle, pas drôle du tout, d'ailleurs.

« Il t'a touchée ?

— Edward !

— Il t'a approchée, il a eu des gestes inconvenants ?

— Je t'en prie, tu sais bien que non. Il a des sentiments, pas de la convoitise.

— Comme si ce n'était pas la même chose ! Et tu l'as laissé faire ? Pourquoi ? Combien de temps ? Ça te flattait, Gabrielle ? »

Elle n'en revient pas : il est furieux et jaloux. Il ne démontre aucune confiance, aucune assurance qu'elle ne commettrait jamais un tel non-sens, qu'elle ne pourrait, même en pensée, se livrer à des tentations adultères ! « Edward, je t'en prie. Je n'ai jamais rien fait qui puisse porter atteinte à mon intégrité. Je ne suis pas une femme comme ça, tu le sais pourtant. Tu perds ton bon sens, ou quoi ?

— Mon bon sens ? Mon bon sens ? *Goddamn*, Gabrielle, dans ma maison, sous mon toit, il vient admirer ma femme en prenant des leçons payées par le mari ! Il a le culot de venir faire sa cour sous mes yeux, à mes frais. Il peut bien parler de libérer les femmes ! Si c'est pour sauter sur la femme d'un ami à la première occasion, si c'est pour profiter de mon absence, de mes déplacements pour te murmurer ses belles phrases d'homme de gauche en avance sur son temps, je préfère être d'archidroite conservatrice et garder ma femme hors des pattes de cette race de bel-lâtres qui font les jolis cœurs. Reine et Isabelle, ce

n'était pas assez ? *Goddamn*, ça lui prend la famille ? Et pour Adélaïde et Béatrice, il n'a pas encore commencé les frais, j'espère ? Et tu trouves ça sans importance ? Qu'est-ce que ça te prend, Gabrielle ? Où il est, ton sens commun ? Tu attends qu'il te saute dessus dans la cuisine ? »

Elle doit presque crier pour qu'il baisse le ton. Ils sont tellement fâchés qu'ils se chuchotent des insultes avec hargne pendant une heure : lui, parce qu'elle a laissé courir le danger, et elle, parce qu'il la traite comme un bibelot-incapable-de-réfléchir lui appartenant.

« Ce qui te fâche le plus, Edward, ce n'est pas que j'aie risqué mon honnêteté, c'est que les autres aient peut-être pu penser que j'avais un autre intérêt que toi dans ma vie.

— Faux ! Ce qui m'insulte, c'est ton silence. Que tu aies laissé durer la situation, que tu l'aies laissée empirer à nos risques...

— Il n'y avait pas de risque, Edward, je n'ai jamais été attirée par quelqu'un d'autre que toi. Jamais. M'entends-tu ?

— Ça t'amusait ? Ça t'excitait ?

— Ça m'ennuyait ! Et maintenant, ça m'ennuie encore plus. Jamais je n'aurais pensé que tu puisses perdre le contrôle pour une insignifiance pareille.

— Ce n'est pas une...

— Oui. C'en est une pour moi. Et c'est bien de moi qu'il s'agit, non ? Cet homme ne m'est rien. Rien. Je n'ai rien fait, rien pensé qui puisse me faire rougir devant toi ou devant qui que ce soit. Rien à confesser. Rien à regretter. Maintenant, Edward, tu vas essayer de te calmer et de voir ce qui est : Armand s'est trompé, s'est illusionné, s'est... ce que tu voudras, mais pas moi. Si tu ne peux pas croire ça, alors moi aussi je vais m'interroger sur notre mariage. »

Edward ne dit plus rien. Il circule dans la chambre en tirant sur son cigare. Elle se couche, éteint la lampe. Elle ne sait plus à quelle heure elle s'assoupit. Le matin se lève quand elle ouvre les yeux et le voit assis dans le fauteuil qu'il a approché de la fenêtre. Il est si immobile qu'elle se demande s'il s'est endormi là. Elle s'approche. Il regarde le soleil se lever, le visage inondé de larmes, complètement abattu.

Envahie de tristesse, elle l'enlace en tenant sa tête contre sa poitrine. Elle ne dit rien et le laisse sangloter éperdument. Elle ne comprend pas l'origine d'un tel chagrin, elle ne saisit pas ce qui a bien pu se passer dans la tête d'Edward pour qu'il aille s'imaginer qu'il y avait eu danger de la perdre.

« Viens, Edward, tu es glacé. »

Elle l'emmène sous les draps, l'enlace et caresse sa tempe où bat une veine affolée. C'est long avant qu'il se mette à parler et il le fait d'une voix sourde, sans la regarder.

« Je sais bien que tu n'as rien fait de mal, que cet homme-là ne compte pas, ne menace rien. Je le sais, Gabrielle. Mais l'idée de te perdre... Depuis que je t'ai vue m'attendre rue Sainte-Famille, c'est la première fois, la première fois que je revis ce que j'ai vécu pendant les semaines où j'ai cru t'avoir perdue. Je ne suis pas un faible, Gabrielle, je n'avais jamais pleuré avant ces semaines-là. Même quand Mummy est morte... Je ne pourrais pas te perdre, Gabrielle, je ne pourrais plus. Si quelque chose arrivait et t'enlevait de ma vie... je pense que je pourrais tuer. Je ne le supporterais pas. L'idée seulement me rend fou... »

— Chhh... tais-toi. Arrête de penser comme ça. Je suis là, Edward. Et le jour où je n'y serai plus, je serai probablement morte... et même morte, je vais t'aimer. Alors, s'il te plaît, arrête de te conter des histoires

épeurantes. Tu te rends malade avec des peurs sans raison. »

Il relève la tête, l'observe attentivement : « Sans raison ?

— Sans raison. »

Les yeux qui doutaient il y a deux secondes s'attendrissent, la couvent et le feu d'avant le doute, le feu des premiers jours, celui-là même qui l'a embrasée en août 1919 sur un court de tennis de l'île d'Orléans, ce même feu l'envahit, la jette contre lui, gagnant chaque millimètre d'espace de ce lit, abolissant le doute.

Quand Edward et Gabrielle descendent à la cuisine, les enfants sont déjà tous à table à manger leur gruau, plus sages que d'habitude, le regard inquisiteur. Dès que Gabrielle arrive, Fabien crie à Béatrice : « Ben non ! Elle est pas malade ! Han, maman, t'es pas malade ? »

Gabrielle rassure ses mousses, surveille Adélaïde, qui a des réticences à s'habiller chaudement, parce que c'est un peu le printemps, comme elle dit. Une fois Isabelle et les petits avec Miss Parker, une fois les bébés emmitouflés dans la *sleigh* que tire Mimi, Gabrielle peut enfin savourer son café.

Quand elle trouve une autre lettre d'Armand, bien épaisse, dans son courrier, elle la lui renvoie sans l'ouvrir et écrit ensuite à Paulette pour la mettre au courant de tout et lui demander, en toute amitié, de faire pression sur son frère pour que cessent ses manifestations amoureuses. Elle annonce également que, vu la situation et les conflits qui pourraient en résulter et afin de mettre Armand à l'abri de toute tentation, elle ne fréquentera plus pour un certain temps les réunions de la Ligue des droits de la femme. En cachetant l'enveloppe, elle mesure l'ironie de la situation : parce

d'une manière qui augmentait toujours la curiosité de son mari, elle demeura dans un profond silence, les yeux baissés, puis tout d'un coup prenant la parole et le regardant :

« Ne me contraignez point, lui dit-elle, à vous avouer une chose que je n'ai pas la force de vous avouer, quoique j'en aie eu plusieurs fois le dessein. Songez seulement que la prudence ne veut pas qu'une femme de mon âge, et maîtresse de sa conduite, demeure exposée au milieu de la cour.

— Que me faites-vous envisager, Madame? s'écria M. de Clèves. Je n'oserais vous le dire de peur de vous offenser. »

Mme de Clèves ne répondit point; et son silence achevant de confirmer son mari dans ce qu'il avait pensé :

« Vous ne me dites rien, reprit-il, et c'est me dire que je ne me trompe pas. »

— Eh bien! Monsieur, lui répondit-elle en se jetant à ses genoux, je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari; mais l'innocence de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. Il est vrai que j'ai des raisons de m'éloigner de la cour et que je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge. Je n'ai jamais donné nulle marque de faiblesse et je ne craindrais pas d'en laisser paraître si vous me laissiez la liberté de me retirer de la cour ou si j'avais encore Mme de Chartres pour aider à me conduire. Quelque dangereux que soit le parti que je prends, je le prends avec joie pour me conserver

digne d'être à vous. Je vous demande mille pardons si j'ai des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions. Songez que, pour faire ce que je fais, il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on en a jamais eu; conduisez-moi, ayez pitié de moi, et aimez-moi encore, si vous pouvez. »

M. de Clèves était demeuré, pendant tout ce discours, la tête appuyée sur ses mains, hors de lui-même, et il n'avait pas songé à faire relever sa femme. Quand elle eut cessé de parler, qu'il jeta les yeux sur elle, qu'il la vit à ses genoux le visage couvert de larmes et d'une beauté si admirable, il pensa mourir de douleur, et l'embrassant en la relevant.

« Ayez pitié de moi vous-même, Madame, lui dit-il, j'en suis digne; et pardonnez si, dans les premiers moments d'une affliction aussi violente qu'est la mienne je ne répons pas, comme je dois, à un procédé comme le vôtre. Vous me paraissez plus digne d'estime et d'admiration que tout ce qu'il y a jamais eu de femmes au monde; mais aussi je me trouve le plus malheureux homme qui ait jamais été. Vous m'avez donné de la passion dès le premier moment que je vous ai vue; vos rigueurs et votre possession n'ont pu l'éteindre; elle dure encore; je n'ai jamais pu vous donner de l'amour, et je vois que vous craignez d'en avoir pour un autre. Et qui est-il, Madame, cet homme heureux qui vous donne cette crainte? Depuis quand vous plaît-il? Qu'a-t-il fait pour vous plaire? Quel

pas devoir dire. L'aveu que je vous ai fait n'a pas été par faiblesse, et il faut plus de courage pour avouer cette vérité que pour entreprendre de la cacher. »

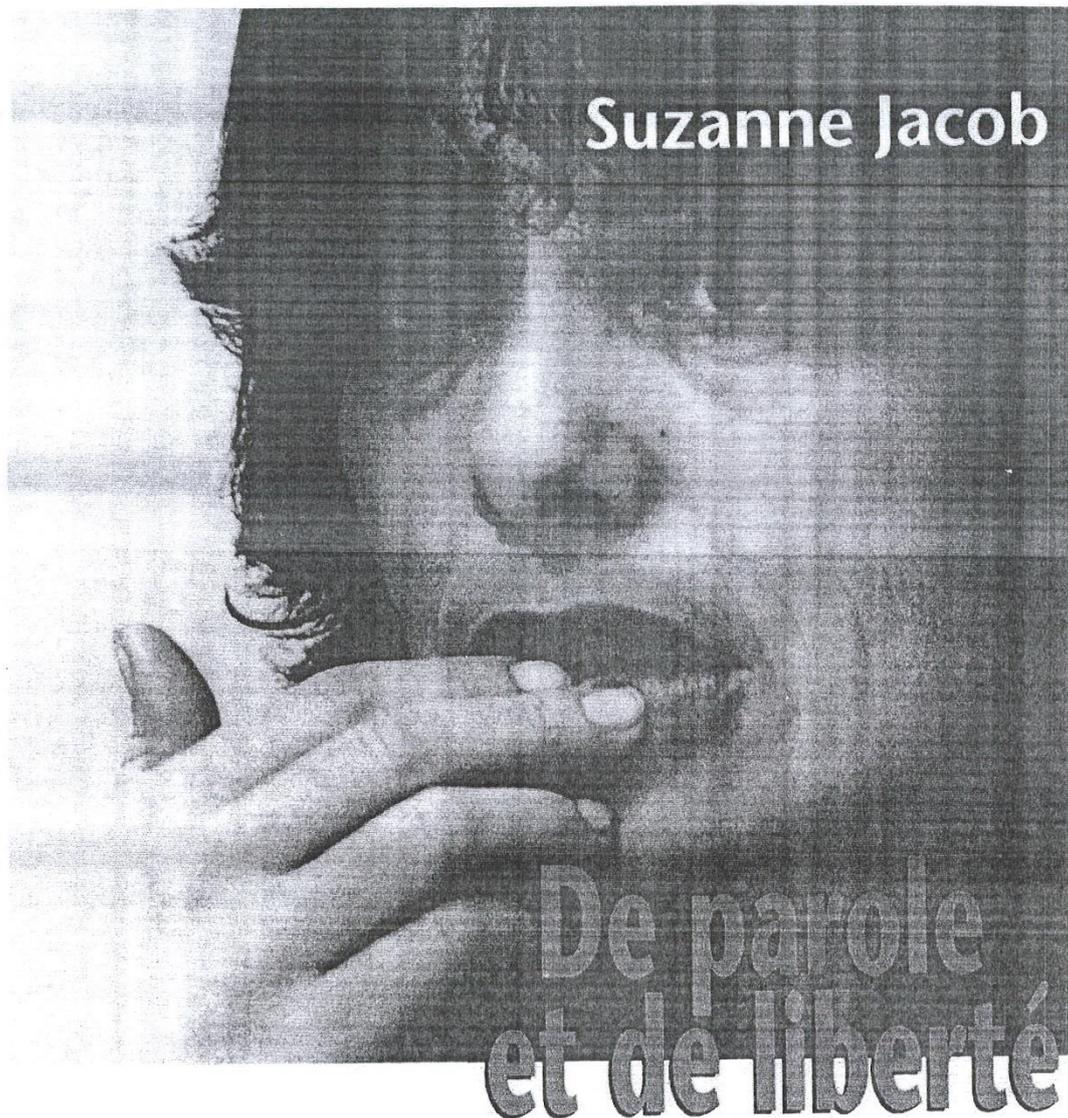
M. de Nemours ne perdait pas une parole de cette conversation; et ce que venait de dire Mme de Clèves ne lui donnait guère moins de jalousie qu'à son mari. Il était si éperdument amoureux d'elle qu'il croyait que tout le monde avait les mêmes sentiments. Il était véritable aussi qu'il avait plusieurs rivaux; mais il s'en imaginait encore davantage, et son esprit s'égarait à chercher celui dont Mme de Clèves voulait parler. Il avait cru bien des fois qu'il ne lui était pas désagréable et il avait fait ce jugement sur des choses qui lui parurent si légères dans ce moment qu'il ne put s'imaginer qu'il eût donné une passion qui devait être bien violente pour avoir recours à un remède si extraordinaire. Il était si transporté qu'il ne savait quasi ce qu'il voyait, et il ne pouvait pardonner à M. de Clèves de ne pas assez presser sa femme de lui dire ce nom qu'elle lui cachait.

M. de Clèves faisait néanmoins tous ses efforts pour le savoir; et, après qu'il l'en eut pressée inutilement :

« Il me semble, répondit-elle, que vous devez être content de ma sincérité; ne m'en demandez pas davantage et ne me donnez point lieu de me repentir de ce que je viens de faire. Contentez-vous de l'assurance que je vous donne encore qu'aucune de mes actions n'a fait paraître mes sentiments et

DOSSIER 2

ARTICLES-INTERVIEWS



Suzanne Jacob photo : Hubert Gronotches

Entrevue réalisée par
Maryse Barbance

À l'automne 1997, Suzanne Jacob nous accordait une longue entrevue sur son œuvre et son travail d'écriture. On se rappelle *Flore Cocon*, le roman qui la fit découvrir en 1978. En 1983, *Laura Laur* lui valait le Prix Québec-Paris et le Prix du Gouverneur général. Le roman sera adapté pour le cinéma. En 1991, c'est *L'obéissance*, titre à lui seul évocateur.

N° 72 . NUIT BLANCHE . 4

Outre les romans, de la poésie, des nouvelles, et aujourd'hui un essai, *La bulle d'encre*, témoignent d'écritures multiples qui toutes disent la liberté de la passion ou la passion de la liberté, au risque d'en mourir. Le dernier recueil de nouvelles, *Parlez-moi d'amour* (Boréal), en fournit une autre illustration.

Nuit blanche : Suzanne Jacob, comment êtes-vous venue à l'écriture ?

Suzanne Jacob : Il faudrait retrouver d'abord le moment où l'on a pris conscience qu'on passait des cris du nourrisson à la parole. C'est beaucoup de travail déjà, de se décider à parler. C'est quand on a un enfant à son tour qu'on découvre ce que c'est que de s'apercevoir qu'on parle. Quand mon fils a découvert qu'il n'était pas là quand il était ici, il s'est mis à courir de joie à travers les pièces de l'appartement en répétant qu'il était là, mais pas ici, puis ici, mais pas là. Il faudrait ensuite retrouver la première fois où la séparation a eu lieu, entre la conversation et l'écrit. La première fois où l'écriture est venue, plutôt que moi venue à elle, c'est ça qu'il faudrait retrouver : un moment premier, qui s'est répété, où l'écrit n'a plus rien à voir avec ce que j'aurais dit, rien à voir avec ce que je vais vous dire maintenant. La première fois où ça n'a plus été le même je. C'est un autre je auquel on va faire place. Je crois bien que c'est par la correspondance que ça m'est arrivé. D'abord une correspondance d'enfant, avec un grand-père qui tape à la machine sur un ruban à encre bleue. Il dit : « Tu as une belle main d'écriture ». Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Puis un jour, il a raison : c'est la main qui écrit, qui fait apparaître cet autre je. Puis quand j'ai été pensionnaire, il y a eu cette correspondance quotidienne avec un adulte. Il me semble que c'est à travers ces lettres que l'autre je s'est mis à prendre de plus en plus de place. Mais l'écriture, au sens d'un métier, ne m'intéressait pas. Et toujours pas aujourd'hui. Le bruit non plus. J'aurais pu aller vers la peinture. J'aime le silence de la toile.

N.B. : Et le passage au premier livre ?

S.J. : Il a été là. C'était *Flore Cocon*. J'ai découvert, après coup, que c'était peut-être un roman. On l'a lu, on a dit oui, c'est un roman. Ce n'est pas le dictionnaire qui met les mots au monde. C'est la vie. C'est la nécessité de nommer la vie pour la rendre lisible. Pour moi, ça s'est passé pareil pour le roman. Il est venu de la vie, pas du roman. Et c'est

toujours à recommencer, de laisser la structure se déployer de l'intérieur, de la vie, non pas comme une commande de l'extérieur, mais comme une nécessité, une passion de l'intérieur. C'est la différence fondamentale, à mon avis, entre Nelligan qui souffre parce qu'il est emprisonné dans le carcan qu'il impose à ses poèmes, et Saint-Denys Garneau et Anne Hébert qui nous affranchissent par une langue qui s'affranchit des commandes extérieures au fur et à mesure qu'elle répond à la structure de la vie. On ne trouve pas la structure, c'est elle qui nous trouve.

N.B. : Dans *La bulle d'encre*, vous dites que ce que l'on prend pour la réalité est une fiction dominante. *Laura Laur* et *L'obéissance* explorent la fiction dominante de la famille ?

S.J. : C'est dans la famille que se fait l'apprentissage de la conformité. La condition de naissance est commune à chacun. Nous naissons tous dans un état de dépendance extrême, un état qui s'apparente à une imminence de mort, qui nous oblige à développer une certaine conformité, une adhésion à ceux qui nous sauvent : nous aimons nos sauveurs, au point de supporter les pires souffrances parce que nous croyons que c'est ainsi qu'on survit. Je ne pense pas du tout que les parents représentent tous une menace de mort pour leur enfant. C'est la mort elle-même qui menace chaque nourrisson et toute mère le sait d'instinct. L'enfant saisit tout de suite qu'il peut mourir s'il ne se donne pas vite un système pour comprendre ce qui l'entoure, la vie. Comprendre comment ça se passe pour lui. Il s'invente une fiction, une histoire qui lui raconte toujours comment il survit. Cet ordre est nécessaire à chacun, et nous n'avons aucunement conscience d'avoir inventé tout ça : un ordre, une cohérence, une lisibilité pour arriver à habiter un monde commun. Ce monde commun, il tient ensemble par les fictions dominantes. Si je pense à *Flore Cocon*, à *Laura Laur*, à *Galatée*, il me semble que ces livres sont des récits d'explorations de fictions dominantes menées par des personnages qui cherchent un passage vers d'autres fictions parce que celles auxquelles ils obéissent ne fonctionnent tout simplement plus.

N.B. : Mais *Laura Laur* va en mourir. Se pose la question : jusqu'à quel point peut-on jouer avec les fictions dominantes ?

S.J. : On meurt beaucoup dans les révolutions ! C'est pareil pour l'individu. Soit il se replie sur le délabrement où le

« Au début, la mère a le lait, l'enfant a le cri. L'enfant crie et la mère se précipite pour traduire le cri. Elle traduit un seul cri par mille réponses, mille gestes, mille mouvements d'où jaillissent mille mots formant tous ensemble le son du lait. »

La bulle d'encre, p. 17.

« Entre le moment où s'amorce la lecture des livres et le moment où va se produire pour la première fois la rencontre originelle avec le livre, il peut s'écouler des années de petits matins brumeux d'où on revient bredouille. On peut avoir lu toute la bibliothèque de la ville, de l'école, du cégep, on peut avoir lu des centaines de romans, de nouvelles, de poèmes, sans avoir jamais expérimenté cette soudaine tension qui met en feu, qui met en action, sans avoir jamais rencontré ce livre qui devient tout, qui lance les garde-fous dans l'abîme, qui illumine d'un éclat de foudre toutes les synthèses qu'on avait réussi à faire pour se maintenir dans la cohérence et la lisibilité. Avant ce livre, il y avait eu des turbulences et des accalmies, de l'étude, des obligations, des travaux forcés. Avant ce livre, il y avait eu de la distraction, de la détente, du plaisir, des émois, des fugues, des enfermements dans mille histoires, des intrigues, du trouble, du délice, beaucoup d'informations, des données, quelquefois des larmes, des rires, des sourires et même des sanglots. »

La bulle d'encre, p. 72.

mène une fiction devenue stérile, soit il prend le risque d'un nouvel ordre, d'un nouveau récit, plus fécond. Dans *L'obéissance*, la mère, Florence, voudrait que ce soit possible de tout garder : la répétition du repliement sur soi, et le risque, qui vient d'Alice, de la révolution, du changement. Elle veut que sa fille soit à la fois armée, et désarmée. Quand elle ordonne à sa fille Alice d'entrer dans l'eau de la rivière pour lui apprendre à obéir, elle désire tout autant qu'Alice refuse et qu'elle brise l'étau de la répétition sous ses yeux. Qu'elle naisse hors de la mère. Mais l'impasse entre sa propre incapacité de mettre au monde, c'est-à-dire d'en finir avec sa grossesse, et son désir que sa fille « achève » sa grossesse, est fatale à Alice.

N.B. : À vous lire, j'ai eu le sentiment que vous décriviez non des familles que la fiction dominante qualifierait de pathologiques, comme s'il était besoin de se démarquer, mais bien la souffrance, la mort qui sont au cœur des relations familiales ordinaires.

S.J. : Tout à fait, ordinaires. Nous avons, dans ce pays, depuis pas mal d'années maintenant, le plus haut taux de suicide au monde. Chaque fois qu'on en parle, on le fait comme s'il ne s'agissait pas de nous. On trace un cercle autour de cette souffrance, pour la mettre dans une sorte de réserve à coups de diagnostics. C'est la manière qu'emprunte la fiction dominante pour dire : « il n'y a pas de problèmes », ou « tout est dans l'ordre ». C'est la stratégie de la répétition. Comme ça, le suicide suivant peut encore avoir lieu. Les experts du diagnostic servent à ça, à déconnecter la souffrance, à la soustraire à notre vue. Ce que sont de bons parents, désormais, c'est écrit dans les livres. J'étais un jour chez une amie qui venait d'avoir un enfant. Il s'est mis à pleurer. Elle a couru dans son livre pour voir ce que signifiaient ces pleurs spécifiques. Comme elle ne trouvait rien de prévu dans le livre, elle a dit : « Eh bien, il ne pleure pas. »

N.B. : L'enfant illustre le livre...

S.J. : La fiction se resserre comme un étoupe, à un moment donné, exerce une véritable domination. Cela dit, il n'y a pas à confondre les fictions dominantes avec les fictions totalitaires. La langue est une fiction dominante essentielle, et c'est l'exemple d'une fiction qui doit bouger sans cesse pour rendre compte de l'évolution de la vie, mais pas de l'évolution du dictionnaire ou de la grammaire. Si elle se pétrifie, si elle n'est plus en mesure de bouger, d'intégrer les mouvements de ses *parleurs*, elle meurt.

N.B. : Je pense à la bulle noire que vous évoquez dans *La bulle d'encre* à propos de Moby Dick, ce moment de dépossession de soi auquel l'écrivain a à se laisser aller. Avez-vous le sentiment, parfois, de frôler une certaine folie ?

S.J. : Melville montre bien le risque que l'écrivain court à tourner autour de la bulle noire qui engloutit tous les personnages. Marguerite Duras, quand elle raconte qu'elle a littéralement arraché ses textes à la vie, évoque cette expérience au bord de la folie. Il s'agit toujours de la même rupture entre l'oral et l'écrit. J'essaie de trouver un exemple pas trop boiteux. Je pense aux voyants, ou plutôt aux récits des voyants : lorsqu'ils *entrent*

dans l'espace de la voyance, ils voient les choses dans une simultanéité du présent, du passé, de l'avenir. Ils se disent dans un état d'épuisement extrême quand ils *sortent* de cet espace, comme s'il s'agissait d'un espace inhumain ou surhumain en regard de ce que nous vivons « normalement ». C'est un peu ce qui se passe quand on écrit. Le temps devient circulaire, réversible, alors que la langue s'y oppose en quelque sorte. C'est un peu ainsi quand on tente de faire le récit d'un rêve et qu'on achoppe complètement parce que la langue nous refuse ce à quoi le rêve nous autorise, à franchir les frontières du temps tel que nous le définissons comme réel. Quand on s'installe pour écrire, on a l'impression de soulever un obstacle extraordinairement lourd qui est dans la langue. Il faut rompre, rompre avec le temps « réel ». On entre dans une autre dimension où le temps cesse d'obéir à la loi de la langue, mais il nous faut à la fois retenir le temps « réel », parce qu'on a besoin de ce conflit-là pour que la structure du texte se forme. En écrivant, on crée un espace qui va souvent dans le sens inverse de la langue, qui lutte contre

Il n'existe pas de *langue merveilleuse* pour les écrivains, mais une langue avec laquelle on est toujours en conflit, qu'on essaie de « prendre à la gorge » pour lui faire dire ce qu'elle ne dit pas. En français, par exemple, ça m'a toujours énervée, ce fait qu'on ne dispose que d'un seul *je*. Il y a bien le *on*, qui ne cesse pas d'inclure et d'exclure la personne qui parle. Pourquoi est-ce qu'il n'y a pas de *je* collectif, qui manifeste que le *je* pense aussi collectivement ? Quel *je* se manifeste dans une réaction de foule comme on a vu à la

S u z a n n e

mort de la princesse Diana ? Dans le conditionnement à la consommation ? Si on disposait de ce *je* pour parler de notre responsabilité individuelle à l'intérieur du collectif, on serait beaucoup moins embrouillé pour comprendre que le *je* qui obéit aux ordres meurtriers est encore un *je* responsable de ses actes, responsable de ses meurtres. Dans une période où le *vécu* est tellement affriolant et tellement vendeur, le *je* se rétrécit de plus en plus, il sert à faire les courses.

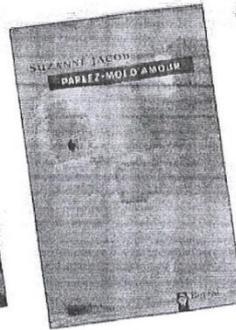
N.B. : Il se dérobe... Notre époque paraît particulièrement silencieuse, ou sourde.

S.J. : J'ai besoin de sortir de cette situation où on crève d'ennui parce que tout est déjà entendu. La langue, elle n'est pas entendue, elle est à entendre. Bon, la sortie

du livre dans le domaine public peut aussi constituer un danger pour l'écrivain, s'il ne sait pas que le domaine public s'empare de son livre, et que le livre ne tombe pas toujours là où on l'avait prévu. L'éditeur croit « cibler », mais...

N.B. : L'œuvre fait son chemin. C'est un autre sevrage...

S.J. : Et ça peut ressembler à de la folie, ce qui arrive à certains écrivains. Pierre Jean



le sens unique auquel la langue nous oblige du simple fait des limites qu'impose l'appareil de production de la parole. Ça provoque des moments de vertige, ces *entrées* et ces *sorties* du temps. Ça rejoint la part d'étrangeté dont je parle dans *La bulle d'encre*, qui est donnée et reçue avec la langue. J'imagine que tous les écrivains ont ce sentiment, un jour, de ne pas du tout reconnaître la langue qu'ils croyaient connaître, un sentiment absolu de n'avoir rien à voir avec ces mots-là, ces dessins-là.

Joue en a parlé avec précision dans son livre *En miroir*. Pour ma part, lorsque j'ai appris qu'il y avait une interdiction autour de *L'obéissance*, le personnage de Florence incarnant censément une mauvaise mère – ce que je n'avais pas le droit de montrer d'après une certaine censure –, j'ai trouvé ça très dur. Pour moi, Florence est une mère ordinaire, très ordinaire, et non pas une mauvaise mère. C'est une mère parmi les mères. Mais, ce dont il s'agit surtout, c'est du livre lui-même. Et je sais aujourd'hui, après tous

être. C'est le début de notre transformation en humanité virtuelle qui se fait là. On est débranché peu à peu de notre participation au monde. « Que voulez-vous ? » ou « On n'a pas le choix » deviennent les mots d'ordres. C'est tout le contraire de la littérature où le lecteur est à part entière un acteur de ce qu'il lit. Il répond à sa lecture et il en répond. La biographie telle qu'on la consomme actuellement est un exercice de déréalisation et de neutralisation de la rencontre que propose la littérature.

N.B. : Cela ne revient-il pas à repousser ce que vous appelez les *fictionnements possibles*, autres que la fiction dominante ? Pourtant, moins il y a de place pour l'imaginaire, plus on est collé à un prétendu vécu-réel-actuel, plus on est enfermé.

J a c o b

les témoignages que j'ai reçus, que ce livre lui-même est une très bonne mère. Peut-être exigeante, mais bonne, très attentive, toujours attentive. On croit toujours que le livre dit, mais il écoute aussi. Il y a quelqu'un à l'écoute dans le livre, et ce n'est pas l'écrivain, c'est l'écrit. L'écrit se tait, et il écoute.

N.B. : Et *L'obéissance* me paraît important non parce qu'il offrirait un modèle idéal de relation mère-enfant que promeut un certain féminisme, mais parce qu'il parle de la violence de cette relation que tout individu a pu éprouver.

S.J. : *L'obéissance* utilise les moyens du roman pour raconter une histoire ordinaire. Ce n'est pas une thèse, ni une biographie. Si l'on ne reconnaît pas que Marie, l'avocate, a vraiment écouté Florence avec tous les moyens qu'elle avait, dans une sorte de démesure où elle a pris tous les risques, c'est qu'on confond thèse et roman. Ça n'a rien à voir. Ni avec le pari qui conduit l'écriture de faire parler la langue là où elle voudrait continuer à se taire.

N.B. : Comment expliquez-vous l'engouement actuel pour les biographies à succès, la mode du vécu ?

S.J. : Les faits divers frappent l'esprit de stupeur. L'inventeur de la presse à sensation, monsieur Hearst, avait compris ça, que nous adorons plonger dans cet état de stupefaction qui nous délivre un instant de toute responsabilité. On n'y est pour rien, et pourtant on a l'illusion d'y

S.J. : Un imaginaire stupéfié peut bloquer le réflexe de tirer la sonnette d'urgence en situation de quasi-asphyxie dans un boeing où l'on a rationné l'oxygène, et cela, pendant que passe la vidéo montrant comment utiliser le masque à oxygène. Il est virtualisé à mort, c'est bien le cas !

N.B. : Vous affirmez par ailleurs, contre le mythe de l'écrivain narcissique et solitaire, que l'écrivain fait un travail collectif.

S.J. : Dans un collège, avec des étudiants, il a été question du mot *rompre*, parce qu'ils voulaient rompre avec tout. Mais pouvaient-ils rompre avec le mot rompre ? Combien d'années, quelle traversée de l'histoire a-t-il fallu pour former ce seul mot, combien de ruptures, pour s'entendre sur ce seul mot-là. Chaque mot appartient à l'histoire de la collectivité. Une rupture absolue, ce serait une rupture avec la langue. Artaud a fait ça. Il convoque les gens à une conférence et il se tait. Le public siffle. Il ne parle pas. Je me dis qu'il écoute. Et le public le hue. Bon, c'est un exemple qui montre l'extrémité de la rupture, quand elle devient folle. Mais il y a bien des ruptures amoureuses qui deviennent aussi folles, comme ça, sans aucun mot pour s'aider à rester dans son histoire.

N.B. : Vous écrivez que le Québec méconnaît ses grands livres.

S.J. : Il n'y a pas encore un siècle, le compte de banque du Québec était un compte presque personnel, familial, on

« Il lui restait une bobine de film huit millimètres couleur à finir avant de poster ses films de Floride au laboratoire pour les faire développer. Il voulait filmer le sommeil du bébé, mon frère, son fils. Je voulais bien admettre que mon frère le bébé était son fils et que mon père avait tous les droits qu'un père a sur son fils, et bien sûr celui de filmer son fils autant qu'il le désirait. Je n'ai pourtant pas pu m'empêcher de balbutier quelques mots pour faire remarquer à mon père que le bébé avait eu assez d'émotions pour la journée. Ce à quoi mon père a répondu en me demandant si je me prenais pour la mère de son fils. Le fait était que, depuis quelques semaines, j'étais véritablement la mère de son fils en dehors de mes heures d'école, mais si j'étais cette mère, bien sûr, j'avais la vague conscience que mon père ne pouvait plus être son père, ni le mien. »

Parlez-moi d'amour, p. 43-44.

pourrait dire. Les familles peuvent supporter les biographes, mais pas les écrivains. Aux yeux des familles, les écrivains sont sans pudeur. *La société n'est pas une famille*, c'est le titre d'un livre de Gérard Mendel. La destination du livre, ce n'est pas la famille, c'est le domaine public. Ici, la frontière entre le domaine public et le domaine familial n'est pas encore bien définie. Ça explique bien des mésaventures, et des exils aussi, et des malentendus. Si on se perçoit comme une famille, on se dit : « De quoi on a l'air, dans ce film-là, qu'est-ce que les autres vont penser de nous ? » La création vient toujours d'un lieu précis, mais...

N.B. : Pas comme on le pense...

S.J. : C'est troublant de devenir soi-même le personnage de l'autre. À la fin de *La bulle d'encre*, il y a un homme qui croit que si un écrivain s'empare de ses histoires pour les mettre par écrit, il le tuera. Ce n'est pas une question simple. Au fur et à mesure que les Blancs écrivaient le nom et l'histoire des Amérindiens, ceux-ci mouraient. Vous ne vous souvenez pas de ça ! Moi si ! Ils mettaient ton nom dans leur registre et nous mourions. Vous ne vous souvenez pas ? C'est très difficile de devenir le personnage d'un autre imaginaire.

N.B. : Lacan dit que ce qui fait que je me reconnais dans – et m'allie à – l'image que me renvoie le miroir, n'est pas d'abord mon regard mais le

regard de l'autre qui m'y reconnaît. N'y a-t-il pas quelque chose d'autant plus difficile qui se joue dans la reconnaissance de soi par l'autre quand celui-ci a été colonisateur, un besoin de reconnaissance en même temps qu'une lutte contre un regard particulièrement aliénant ?

« J'en avais deux. On a pris l'habitude de prendre des notes partout. Avec les notes, c'est plus facile de s'y retrouver si on en parle. On n'en parle pas. Le plus souvent, Antoine jette ses notes dans une corbeille, la première qu'il trouve, à la sortie. C'est qu'il y a toujours autre chose à noter. En général, l'auteur mes

régénérer, de sortir de la stérilisation volontaire et du désir de disparaître en se fondant dans une universalité qui aujourd'hui porte le sigle de Coca-Cola ?

EQUINOXES

A GRADUATE JOURNAL OF FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES

A. B. : Dans *La Bulle d'encre*, vous avez fait de l'écriture et de la lecture le sujet de la fiction. En fait, *La Bulle d'encre* pose la question complexe du discernement du créateur. Chez un écrivain, la question du discernement évoque notamment le fait de choisir un mot plutôt qu'un autre. Car ça commence d'abord là, n'est-ce pas ?

S.J. : Oh, s'il s'agissait de discerner si on a trouvé le mot juste, ce serait assez simple. Il

écrivain que vous avaliez des rayons entiers de bibliothèques, jusqu'à ce que Pierre Jean Jouve, Marguerite Duras et Jean-Luc Godard déclenchent chez vous, - vers dix-huit ans - le sevrage. Vous avez à ce moment, dites-vous, cessé de gober, pour le dire un peu brutalement, et commencé à étudier, c'est à dire commencé à proposer votre propre réponse aux œuvres...

S.J. : Comme plusieurs écrivains de ma génération, qui étaient...

écho à ce que des romanciers comme Milan Kundera dénoncent du kitsch mass-médiatique d'aujourd'hui...

S.J. : Je dis que la littérature offre le seul espace où on peut encore faire l'apprentissage de la pensée et de la liberté de pensée. Je n'en vois pas d'autres. Il y a eu le voyage jusqu'à l'invention d'internet. Après internet, il n'y a plus de voyage parce que même sur l'Himalaya, il y a un café internet d'où vous pouvez appeler à l'aide ou envoyer à votre liste d'adresses courriel une farce sur votre rencontre avec l'abominable homme des neiges.

A.B. : Si vous me permettez, je reviens un instant sur *Comment pourquoi*. Vous y abordez un thème intéressant, la lenteur rebutante de l'acte d'écrire qui est, au fond, la seule façon d'engendrer, de créer de la matière. N'est-ce pas évidemment un état d'esprit en contradiction avec le vacarme et l'agitation de la vie postmoderne...

S.J. : Je veux surtout parler du contraste entre l'intuition qui nous mène vers un texte. On a une idée. Elle se déploie à une vitesse extraordinaire en nous, elle paraît pouvoir s'écrire instantanément. On a le sentiment qu'elle nous brûle les doigts, tellement tout est clair et déjà écrit. Mais dès qu'on se met au travail, tout s'obscurcit. L'écriture, c'est tout le contraire de cette vitesse de l'idée. C'est lent, c'est linéaire. La langue est un matériau dur, résistant, qui exige ce que j'appelle la lenteur. Il faut s'arracher à la vitesse de la pensée, consentir à la lenteur.

A. B. : Parlant de la langue comme refuge, vous avez, dit-on, un souci extrême de la forme, qui est un peu votre empreinte, votre signature, au point où plusieurs peuvent penser, à l'instar de Gilles Marcotte, « qu'on n'a encore rien dit des livres de Suzanne Jacob si l'on a pas parlé de l'écriture ». Il parle ainsi du « mouvement vers le mot » : « [...] le mot qui est aussi concret qu'une personne, une chose vivante, c'est ce qui fait, plus encore que les thèmes et les idées, la force des livres de Suzanne Jacob ». Ce mouvement vers le mot, comment le concevez-vous ?

S. J. : D'abord, je ne me vois pas du tout comme une écrivaine ayant, comme vous dites, un souci extrême de la forme. Alors là, pas du tout. Je ne suis même pas certaine de savoir ce que ça veut dire et j'ai l'impression que si j'entends dire ça d'un écrivain, je ne vais pas le lire de sitôt. Je ne travaille pas du tout dans un salon d'esthétique. Le résultat donne peut-être cette impression. Si j'en étais convaincue, je crois que je cesserais d'écrire. Je ne cherche pas à « bien écrire ». Je cherche la musique. Je cherche la tension. Le mouvement du mot, je le vois un peu comme une stratégie de la tension où le texte devient une sorte de terrain miné où un mot peut provoquer une explosion à tout moment.

A. B. : D'où vous vient cette passion des mots ?

S.J. : Je n'ai aucune passion pour les mots, ce qu'avaient mes quatre grands-parents. Oui, ils avaient ça. Ils passaient beaucoup de temps à surveiller leur langage; comme ils l'ont fait avant moi, je n'ai pas eu à le faire et je leur en suis très reconnaissante. J'ai pu me consacrer à écrire sans me mettre à devenir le flic de ma propre langue. Je n'ai aucun amour pour la langue. Je ne comprends rien à ces sentiments-là. J'ai la passion de raconter des histoires avec toute la concentration et l'intensité dont je suis capable. Lorsque j'ai terminé une histoire, je n'ai plus rien, ni concentration, ni intensité. C'est passé dans le livre.

A. B. : J'aimerais vous lire l'extrait de votre notice biographique tirée de *L'Infocentre littéraire des écrivains* ou *L'ILE* (www.litterature.org), un site Web important sur la littérature québécoise : « À la fois par le roman, la poésie, la nouvelle ou l'essai, Suzanne Jacob met en scène les rapports de la conscience individuelle à la loi, cherche où et comment s'inscrit en chacun la possibilité d'être tour à tour victime ou tortionnaire, innocent ou coupable ». Êtes-vous d'accord avec cette description un peu kafkaïenne de vos livres ?

S.J. : Mes livres posent la question de la liberté comme responsabilité. Dans *L'Obéissance*, la narratrice découvre que c'est le fait d'une condition de naissance commune à tous les humains, la condition de dépendance, qui inscrit en chacun la possibilité d'être ou de s'affilier aux grands bourreaux génocidaires aussi bien qu'aux petits bourreaux familiaux, ou encore d'en devenir les victimes obscurément consentantes. Flore Cocon, Laura Laur, Galatée, la Delphine de *Rouge, mère et fils*, cherchent le sens de l'engagement, le sens du lien au monde aujourd'hui, tente d'échapper à la complicité génocidaire qui menace aujourd'hui toute la pensée. J'écris pour prendre ma part à cette résistance à la pensée unique qui se fait souvent passer pour une charte

LE DEVOIR

LIBRE DE PENSER

Prix Athanase-David - La parole donnée à l'« autre »

Écrire pour « rester libre et vigilante »

22 novembre 2008 | Claire Harvey | Actualités culturelles



Photo:
Suzanne Jacob, Prix Athanase-David

«Si un contrat social permettait de se désolidariser des bourreaux, je le signerais sur-le-champ.» Faut d'un tel contrat, Suzanne Jacob résiste à la violence à l'aide de l'écriture. Son oeuvre est couronnée par le prix Athanase-David 2008, la plus haute distinction littéraire remise par le gouvernement du Québec. Rencontrée rue Lajoie, à Outremont, l'écrivaine parle de son parcours.

Suzanne Jacob rit beaucoup. Elle discute à bâtons rompus et laisse souvent en suspens la fin de ses phrases. Bref, elle ouvre des milliers de portes sans se soucier de les refermer. À l'instar de son oeuvre, Suzanne Jacob est très intense. Polyvalente, elle est à la fois poète, romancière, dramaturge et essayiste. En 28 ans de carrière, elle a exploré tous les genres littéraires. Prolifique, elle a écrit sept romans, trois essais, trois recueils de nouvelles. Sans compter ses poèmes, récits, articles, scénarios, chansons et conférences. Ses écrits ont un point commun: atteindre le plexus solaire.

Être vigilante

Au centre de son oeuvre, une quête, «rester libre et vigilante». Depuis une trentaine d'années, Suzanne Jacob explore le lien entre le consentement à la tyrannie et la sujétion de l'individu. Ainsi, dans *L'Obéissance*, un roman coup de poing, elle s'interroge sur les mécanismes qui nous empêchent de nous révolter. «Comment des enfants se laissent-ils assassiner par leurs parents? Comment peut-on être témoin d'un crime sans réagir ou devenir complice de celui-ci?», se demande-t-elle. Selon la grande romancière, la peur nous empêche de réagir. «Elle nous rend complices des génocides», dit-elle.

La souffrance est très présente dans l'oeuvre de l'écrivaine québécoise. On la retrouve notamment dans *Laura Laur* et *Flore Cocon*, et à son paroxysme dans *L'Obéissance*. Une souffrance présentée parfois comme un sauf-conduit, une excuse des pires atrocités pour mieux nous faire réagir. «La télévision nous présente la souffrance en direct dans notre salon, mais en créant une distance, analyse-t-elle. Cette souffrance n'est pas la nôtre.»

Les relations mère-fille sont également un thème important dans l'oeuvre de Suzanne Jacob. «On idéalise la maternité, mais ce n'est pas comme cela que ça se passe. J'ai donc voulu parler du contrôle qu'exerce la mère, de cette terrible emprise qu'elle a sur ses enfants.» Lors d'une conférence donnée à la prison Tanguay, Mme Jacob a notamment recueilli le témoignage d'une femme qui ne payait pas ses contraventions pour aller en prison et ainsi échapper au contrôle de sa génitrice. L'écrivaine jette aussi un éclairage particulier sur ses personnages masculins. «Dans tous mes livres, il y a un homme qui est à l'écoute d'une femme et qui lui laisse son espace. Ces vraies

comme d'autres personnages féminins de Jacob, Julie sait que «ce qui fait évoluer les choses ce sont les actes délinquants¹⁷».

Suzanne Jacob valorise la délinquance féminine dans la mesure où celle-ci permet aux femmes de se libérer des fictions que l'on a construites à leur sujet. Cette traversée des interdits est un élément fondamental de l'écriture de l'auteure :

J'écris pour en finir avec les interdits et les cloisons. J'ai dû faire un effort pour me décider [à écrire] [...] parce que j'étais obsédée par mes propres interdits [...] [Les traverser] a été une épreuve violente¹⁸ [...] ça m'a semblé bien long. C'était comme si je transportais un grand sac sur mon dos. Dans le sac, il y avait des idées comme «ne te prends pas pour une autre», «ne parle pas trop fort», «fais attention, protège-toi». J'ai identifié ces interdits, je les ai affrontés. Ça n'a pas été facile¹⁹.

Grâce à leur délinquance, les personnages de Jacob échappent aux conventions de la fiction dominante. «Anti-conformistes, ce sont des anarchistes qui refusent de rester dans leur définition²⁰». Ce refus demande une énorme énergie, ce dont les protagonistes de Jacob ne sont pas dépourvues. Pour la plupart passionnées et pleines d'initiatives, elles débordent de vitalité²¹. L'expression «excès jubilatoires», qu'utilise Julie pour décrire son comportement (O, p. 9), convient à la plupart d'entre elles et correspond à l'expérience de l'auteure. «Les femmes que je connais, moi, elles ont un beau grand respir, elles sont fortes et énergiques. Flore Cocon²² a été faite à leur ressemblance. Elle refuse de se laisser enterrer vivante et d'enterrer les autres sous un système d'explication, de justification²³». Flore Cocon est la première de ces femmes qui s'accordent le droit de désirer, de rêver, d'imaginer, d'inventer, de vivre en dehors du temps²⁴, qui décrochent de tout système régissant l'existence humaine. Les personnages féminins refusent la vie programmée, à la différence des personnages masculins qui les entourent. Le frère aîné de Laura Laur, par exemple, ne se sent rassuré que lorsqu'il a un programme à suivre (LL, p. 137). Il ne peut supporter chez sa sœur l'absence d'une «ligne directrice» (LL, p. 142). Laura Laur est une «erreur de programma-

17. *La Gazette des femmes*, vol. V, n° 4, novembre-décembre 1983, p. 25.

18. Conrad Bernier, «Suzanne Jacob: "J'écris pour en finir avec les interdits et les cloisons"», *La Presse*, 27 mai 1978, p. D-2.

19. Michèle Thibault, «Il faut démolir les murs», *Perspectives*, 13 octobre 1979, p. 8.

20. Pierre Roberge, «Suzanne Jacob: laisser de l'espace au lecteur pour qu'il puisse imaginer», *La Tribune*, 17 décembre 1983, p. E-5.

21. Ce n'est pas le cas de Florence Chaillé de *L'Obéissance* et des personnages qui lui ressemblent, telle Aglaé, la femme qui partage le compartiment de train avec Marie Cholet lors du «voyage de rêve» de celle-ci.

22. Protagoniste éponyme de *Flore Cocon*, Montréal, Parti pris, 1978. Les citations de cet ouvrage seront indiquées par le sigle FC, suivi du folio.

23. Michèle Thibault, *loc. cit.*, p. 8.

24. Marie Cholet fait un peu exception à ce sujet, du moins à partir de sa rencontre avec Florence Chaillé (O, p. 171-180).

son premier roman, les lecteurs découvrent une écriture résolument moderne et sont ébranlés par un de ces personnages féminins, révoltés et affranchis, dont Suzanne Jacob a le secret. La critique, impressionnée, souligne l'originalité du ton, loin du pathos, et l'intensité

L'annonce du prix Athanase-David est arrivée chez Suzanne Jacob quelques semaines après que la trajectoire de son père s'est arrêtée. Elle constate : « J'ai interprété l'arrivée du prix comme un signal : remets-toi sur ta route! Replonge dans ton travail. » Un roman? « Par exemple », sourit-elle.

Lire, mais comment? | Le Devoir

Page 1 of 5

LE DEVOIR

Libre de penser

Quelques précisions s'imposent d'abord. Les démarches des deux écrivaines se distinguent. Arlette Cousture a choisi de publier son prochain recueil de nouvelles, Pourquoi les enfants courent-ils toujours après les pigeons, directement sur son site Web, sans autre intermédiaire qu'un compte PayPal pour acheter chaque nouvelle au fil de leur parution.

« Ce n'est pas un déni de libraire ou d'éditeur, c'est une expérience d'écriture. Il faut plutôt la féliciter », a affirmé Gilles Herman directeur général des éditions de Septentrion, premier éditeur de l'industrie à numériser son catalogue, avant même l'entrée en jeu de l'entrepôt numérique.

Marie Laberge a pour sa part annoncé la vente imminente de ses 10 premiers romans via son site Web, en vertu d'une entente entre ses propres éditions Martha (qui avaient publié le roman épistolaire du même nom, première expérience semi-numérique de l'auteure) et iBooks. Son dernier titre, Mauvaise foi, tout juste paru, suivra le même chemin après avoir laissé une période de grâce à la vente papier, donc aux libraires.

« Déjà, comme traîtresse, on repassera », écrivait M. Herman sur son blogue, mercredi.

Là où le bât blesse surtout, c'est dans l'entente avec Apple, ont indiqué différents intervenants du milieu du livre. Car Apple cultive les « jardins clos », rappelle Josée Plamondon, analyste en exploitation de contenus numériques. Pour lire ses contenus, il faut un iPad. « Pourquoi offrir ses livres juste sur cette technologie-là, pourquoi pas sur toutes les technologies ? », demande la bibliothécaire de formation, adepte des données ouvertes et du logiciel libre, qui favorise un format numérique standard accessible sur tous les supports et partage la déception du milieu du livre. Elle coorganise d'ailleurs la troisième édition de Bookcamp (8 novembre au Théâtre des Écuries), événement qui rassemble professionnels et amateurs autour des mutations du livre et de la lecture.

Désintermédiation

Mais on peut difficilement juger du choix de Marie Laberge à ce point-ci, puisqu'on ne connaît pas les détails de ladite entente. « Tout n'est pas finalisé », nous indique la relationniste de Marie Laberge, Patricia Huot.

Toujours est-il que la seule décision de deux écrivaines de se tourner vers le numérique hors de la chaîne du livre a tout de même semé l'émoi du côté des bibliothèques publiques et des libraires. Ceux-ci se sont sentis exclus de la diffusion d'oeuvres qu'ils ont pourtant contribué à faire connaître.

Car les démarches d'Arlette Cousture et de Marie Laberge suppriment les intermédiaires traditionnels entre l'auteur et ses lecteurs : éditeurs, imprimeurs, distributeurs, librairies. On l'a vu en musique et en cinéma, les nouveaux usages numériques favorisent naturellement cette « désintermédiation », comme l'appelle Josée Plamondon, bibliothécaire de formation, et analyste des contenus numérique, qui a suivi l'affaire Laberge et Cousture avec grand intérêt. « C'est sûr que ça ébranle tout l'écosystème. De là à invoquer qu'il faut absolument maintenir le système actuel parce que sinon, il n'y aura plus de livres, c'est partir en peur. »

Gilles Herman met un bémol sur la question de la désintermédiation. « Quand on dit qu'on coupe les intermédiaires, c'est surtout qu'on les change », dit-il. Vrai que même pour les livres numériques, il y a aussi un de travail d'édition à faire. Quelqu'un doit bien relire Arlette Cousture et Marie Laberge. Plusieurs auteurs ont d'ailleurs fait valoir dans *La Presse*, cette semaine, qu'ils n'envisageaient pas l'auto-édition entre autres pour cette raison.

Le modus operandi

Aucune disposition législative n'existe à l'heure actuelle en matière d'édition numérique. Mais plusieurs acteurs du livre (associations de bibliothèques, d'auteurs, d'éditeurs, de distributeurs, Bibliothèque et Archives nationales du Québec) ont convenu, avec les instances gouvernementales, d'un modus operandi qui respecte l'esprit de la loi du livre prévalant pour l'édition papier. Cette loi répartit les rôles et obligations de chaque maillon de la chaîne du livre, assurant une grande diversité de titres disponibles.

Pourquoi avoir choisi de transposer le modèle papier dans le numérique ? « On se demande nous aussi si c'est une bonne idée, répond Gilles Herman. Mais le seul autre modèle connu, c'est l'anglo-saxon. Et les Amazon

et consorts ont tué la librairie aux États-Unis. » Une poignée de géants industriels qui s'empressent aujourd'hui de remplir le vide qu'ils ont créé.

L'argument protectionniste lié à l'écosystème mondial actuel de l'édition numérique, Josée Plamondon veut bien l'entendre pour défendre le prix réglementé, actuellement à l'étude à Québec. Une mesure à laquelle elle adhère dans le contexte actuel, pour assurer à l'auteur une juste rémunération et au lecteur de payer un juste prix. « C'est difficile de négocier avec de gros détaillants. Et c'est quoi, le juste prix, pour un contenu culturel ? Il y a du monde derrière les livres et on ne peut pas les faire écrire en Chine... »

Pour ce qui est du développement de l'édition numérique québécoise, défendre la chaîne du livre à tout prix n'a pas de sens, selon elle. « À quoi ça sert de protéger un modèle vieillissant, sinon à protéger des acquis ? En attendant... Il va falloir que les parties prenantes [de l'industrie du livre] révisent leurs positions ; tout le monde peut avoir une utilité quelque part, mais il faut la redéfinir. » Et pour cela, « il faut expérimenter », donc encourager la multiplication de démarches comme celles d'Arlette Cousture et de Marie Laberge et d'autres encore.

Car qui sait quelles déclinaisons connaîtra le livre de demain ? Qui sait si l'enfant de demain ne racontera pas ses histoires « en écrivant un bout, en le chantant et en lui donnant aussi la forme d'un jeu ? lance Mme Plamondon. Il ne faut pas confondre le livre objet et la création elle-même. » Le fichier numérique peut supporter du son, des images, du texte.

Mais au final, « le numérique, c'est un des outils », rappelle Mme Plamondon. « Ça doit multiplier les options, ça n'empêche pas d'avoir des livres papier et des librairies... »

L'édition numérique au Québec

Les ventes numériques représentent environ 4 % du marché du livre au Québec. C'est 10 % pour le reste du Canada et 25 % pour les États-Unis. Mais attention, signale l'analyste Josée Plamondon, « les chiffres ont toujours un ou deux trains de retard sur les usages réels ». Déjà, Pascal Assathiany, directeur général de Boréal, fait remarquer que cette part peut augmenter jusqu'à 10 % pour la littérature

de genre (polar, science-fiction, littérature érotique...) de sa maison.

La plupart des éditeurs publient simultanément les nouveautés en versions papier et numérique. Certains résistent, principalement par crainte du piratage. D'autres comme Boréal et Septentrion ont même numérisé une large part de leur catalogue. Éviter de numériser ne freine pas le piratage, indique M. Assathiany.

Trois entrepôts numériques (agrégateurs) se chargent de la « distribution » : Entrepôtnumérique.com, Messageries ADP numériques, et Prologuenumerique.ca.

Les librairies en ligne : outre Renaud-Bray.com et Archambault.ca, les libraires indépendantes sont ralliées sous Ruedeslibraires.com.

La plateforme Prêtnumérique.ca est implantée dans plus de 40 bibliothèques ou réseaux de bibliothèques pour 500 points de services à travers le Québec. Il y a eu 390 000 prêts jusqu'ici. Quelque 85 000 personnes se sont connectées à ce jour.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GENERALE.....	p.05
 PREMIÈRE PARTIE : MÉMOIRE PARTAGÉE	
 INTRODUCTION.....	 p.22
CHAPITRE 1 : Histoire du Québec et histoire littéraire.....	p.23
1. Histoire faite de « clivages » et de « fractures ».....	p.24
2. Conflits linguistiques.....	p.26
-Guerre des langues et des lois	
-Français/joual	
3. Problème identitaire.....	p.30
4. Contexte institutionnel.....	p.30
-littérature française et littérature francophone	
5. Mouvements littéraires.....	p.33
-Le divorce du politique et du littéraire.	
Conclusion.....	p.39
CHAPITRE 2 : Formation d'une pratique d'écriture au féminin.....	p.41
1. Mouvement de femmes.....	p.42
2. Problématiques et thèmes d'une écriture de femmes.....	p.43
3. Ouverture du champ littéraire.....	p.45
4. Question de périodisation.....	p.46
-Les combats des années soixante	
-Féminisme et féminité	
5. Édition et diffusion.....	p.49
6. La critique littéraire au féminin.....	p.49
7. Un roman fondateur.....	p.51
Conclusion.....	p.52

DEUXIÈME PARTIE : CATÉGORIES DE LA NARRATION ET DISCOURS SOCIAL

INTRODUCTION.....	p.55
CHAPITRE 1 : Personnages porteurs de valeurs.....	p.57
1. Univers romanesque et socialité.....	p.58
1.1. Relation dialectique passé- présent, problème identitaire.....	p.58
1.2. Débâcle du modèle familial.....	p.60
1.3. Violences, souffrance, défis.....	p.61
2. Réactivation de stéréotypes et rimes des personnages.....	p.63
2.1. Beauté conventionnelle et autres stéréotypes.....	p.64
-Le sociogramme.	
-Autres figures de femmes stéréotypées.	
-Images de femmes et représentations du Mal.	
-Quand le Bien devient un Mal.	
2.2. « La troisième femme ».....	p.72
-Destin en main, identité en déroute.	
-Yolande entre intériorité et extériorité.	
3. Rime et personnages : similitudes et doubles.....	p.76
3.1. Malaise et accents poétiques.....	p.78
CHAPITRE 2 : Chronographies, topographies sémantisées , discours social	p.81
1. Chronographie duelle.....	p.82
1.1. Le temps historique contre le temps cyclique.....	p.82
1.2. Autre forme de dualité temporelle	p.86
2. Dualité spatiale et autres dichotomies	p.88
2.1. Appropriation de l'espace extérieur et espace de l'intime	p.92
3. Perception statique du temps chez Jacob	p.93
4. Expériences psychiques de l'espace	p.97
- Un espace rendu suffocant	
- Déplacements, signe de malaise	

5. Espace social et manifestation de l'interdiscours	p.101
-Homologie latente entre structure spatiale et structure sociale	
5.1. Espace social clivé.....	p.101
-discours religieux	
-discours politique	
-discours historique	
5.2. Discours social incisif	p.106
Conclusion.....	p.107

TROISIÈME PARTIE ÉCRITURE ET MODÈLES GÉNÉRIQUES

INTRODUCTION.....	p.110
PREAMBULE.....	p.11
3	
CHAPITRE1 : Feuilleté générique sur le modèle classique et réaliste.....	p.120
1. Structure close.....	p.122
1.1. Modèle familial	p.122
1.2. Modèle dialectique.....	p.125
2. Variantes de l'écriture réaliste, Histoire et mémoire.....	p.125
2.1. Histoire et discours romanesque.....	p.126
2.1.1. Contexte socio-historique.....	p.128
2.1.2. Interrelation contenu fictionnel et savoir historique.....	p.131
2.1.3 Dramatisation par l'Histoire.....	p.132
2.1.4. Histoire et Destins de femmes	p.133
2.1.5. Histoire des mentalités et conventions sociales.....	p.134
2.1.6. Conflits de générations.....	p.137
2.1.7. Représentations collective et individuelle de la guerre.....	p.138
2.1.8. Au cœur de l'H/histoire l'annonce d'un futur féminin.....	p.140
2.2. Réalité et mémoire pour un roman analeptique.....	p.141
2.2.1.Écrire contre l'oubli	p.144
2.2.2. Logique du rêve	p.145

2.2.3. Passé refoulé et triangle oedipien au féminin.....	p.148
3. Le réalisme chez Laberge.....	p.149
-Rappel	
3.1. Incarner sous le signe de la description.....	p.154
3.2. Lexique privilégié.....	p.156
3.3. Principe de mimétisme dans <i>Revenir de loin</i>	p.158
3.4. Autres formes d'ancrage dans le référentiel	p.159
4. La fête et le complexe de Cendrillon.....	p.163
5. Marques du roman psychologique et sentimental.....	p.165
5.1. Des caractères et des passions.....	p.165
5.2. L'oubli et le déni chez Yolande.....	p.167
6. Les indicateurs du roman d'apprentissage.....	p.168
7. La mémoire palimpseste littéraire.....	p.169
7.1. Archives et dialogisme.....	p.169
Conclusion.....	p.176
CHAPITRE 2 : Modulations intergénériques	p.180
Introduction.....	p.181
1. La structure circulaire.....	p.182
1.1. Circularité autour d'un infanticide.....	p.182
1.2. Circularité et toile.....	p.184
1.3. Couplages de fugues et fugues en boucle.....	p.186
2. La répétition, principe musical.....	p.188
2.1. Fragmentation, répétition, entrelacement.....	p.189
2.1.1 Récits miniaturisés mis en abyme.....	p.191
2.1.2 Écriture du silence.....	p.193
2.2. Structure arachnéenne.....	p.196
2.2.1. « L », fil de la toile.....	p.196
2.2.2. Couleur et toile.....	p.199
2.2.3. Narration autoréflexive.....	p.199
2.2.4. Tension et détente, mystère et révélations.....	p.201
2.3. La polyphonie dans tous ses états.....	p.202

2.3.1. D'une fugue à l'autre.....	p.203
2.3.2. De la musique à la littérature.....	p.204
3. Marqueurs de poésie : images, rythme et musicalité.....	p.210
4. Rêves, mythes et symboles.....	p.214
4.1. Le rêve et sa fonction symbolique.....	p.214
4.2. Mythe et récit en creux.....	p.214
4.3. Les Perséides, la pierre de fée.....	p.216
5. Convergences de récurrences et jeux de pistes.....	p.218
6. Les rapports de l'humour et la dimension poétique.....	p.219
7. Le prisme de l'intertextualité chez Jacob.....	p.221
Conclusion.....	p.228

QUATRIÈME PARTIE TEXTES, CONTEXTES, INTERTEXTES.

INTRODUCTION.....	p.230
CHAPITRE 1 : Du féminisme au postmoderne	p.233
1. Le féminisme entre continuité et rupture	p.234
1.1. Positions et principes	p.234
1.2. Implication politique des femmes	p.235
1.3. Conflits avec l'Église et carences de la langue.....	p.237
1.4. Une institution sociale mise à mal : le mariage	p.241
1.5. Le droit au travail et la mixisation des rôles.....	p.242
2. Métaféminisme, et rapport avec le féminisme.....	p.243
2.1. Modèles binaires du l'époux et du père.....	p.244
2.2. La mère : discours et représentation	p.248
-La question de la maternité	
-Maternité et responsabilité	
-Matriacat patriarcal et mythe du matriarcat	
2.3. Complexité et violence de la relation mère-fille.....	p.252
2.3.1. L'Infanticide, violence des mères et image de la mère-sœur.....	p.252
2.3.2. Rupture avec la mère.....	p.255

2.3.3. Rivalité fille/mère.....	p.255
2.3.4. Attitude sororale.....	p.256
2.3.5. Relation mère/fils.....	p.256
2.3.6. Secrets et violence	p.256
2.4. Filiation, transmission, conséquences des idéologies.....	p.257
3. L'effet-idéologie post moderne.....	p.259
3.1. Principes et codes postmodernes.....	p.262
3.2. Intention parodique et stéréotypes	p.264
3.3. Nouvelle approche de l'Histoire.....	p.268
3.3.1. Interrelation féminisme et postmoderne.....	p.269
3.3.2. Roman hybride et réappropriation identitaire.....	p.271
3.4. Le postmoderne du vide.....	p.273
3.5. Écriture du corps, de l'intime et du quotidien.....	p.274
3.6. Hyperréalité et la perte du sens du réel.....	p.276
3.7. Formes de l'autoreprésentation.....	p.277
Conclusion.....	p.278
CHAPITRE 2 : Images de lecteurs et images de soi	p.280
Introduction.....	p.281
1. Figures de lecteurs.....	p.282
1.1. Des titres, des dédicaces et des épigraphes.....	p.282
1.2. Incipit et relation aux titres	p.289
2. Images de soi ou prisme de l'auteur.....	p.296
2.1. Investissement scénographique : Ethos, posture, positionnement.....	p.296
2.1.1. Ethos préalable, paratopies et positions.....	p.300
2.1.2. Ethos préalable et paratopie sexuelle.....	p.301
2.1.3. Paratopie et décentrement géographique.....	p.303
2.2. Ethos montré et paratopie linguistique et culturelle.....	p.305
2.3. Ethos montré, rite génétique et pseudonyme.....	p.306
Conclusion.....	p.308

CONCLUSION GENERALE.....	p.310
BIBLIOGRAPHIE	p.319
ANNEXES	p.328
Dossier1 Textes et paratextes	
Dossier 2 Articles, interviews et critiques	
TABLES DES MATIERES.....	p.383
RESUMES.....	p.394

Résumé

Ce travail s'est fixé pour objectif de déterminer les contextes de production dans lesquels s'ancrent les romans du corpus afin de dégager les motifs de la violence et du malaise qui s'en dégagent.

Il met en rapport l'écriture avec les contextes historique, social, idéologique et contexte d'énonciation .Il interroge l'écriture féminine québécoise de 1990 à 2010.

Summary

This work is aims to determine production contexts in which are to anchor the novels of the corpus in order to identify the reasons for the violence and unrest that emerge.

It relates writing with the historical, social, and ideological context of utterance .It asks the Quebec women's writing from 1990 at 2010.

التلخيص

هذا العمل يهدف إلى تحديد وتثبيت سياق إنتاج هذه الروايات والوقوف عند الأسباب التي ينبع منها العنف والإحساس بعدم الاطمئنان والارتياح عند قراءة الروايات وأنه يوضح العلاقة بين أسلوب الكتابة والمضامين التاريخية الاجتماعية والفكرية وهو يتساءل عن كتابة المراة الكيبككية بين التسعينيات وحتى ألفان وعشرة.