

# **UNIVERSITE DE LIMOGES**

## **Faculté de Lettres et Sciences Humaines**

Ecole Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société

Département EHIC

N°

### **THESE**

Pour obtenir le grade de

### **DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES**

Discipline : Littérature Française

Présentée et soutenue publiquement par

**Céline GOURDIN-GIRARD**

Le 20 octobre 2006

## **VILLE ET ECRITURE AU FEMININ**

**QUEBEC ET MONTREAL DANS LE ROMAN FEMININ**

**QUEBECOIS DES ANNEES SOIXANTE A NOS JOURS**

### **VOL. I**

Directeur de Thèse : Claude FILTEAU

Jury : Madame Marie-Lyne PICCIONE, Professeure à l'Université de Bordeaux III

Madame Christiane LAHAIE, Professeure à l'Université de Sherbrooke

Monsieur Michel BENIAMINO, Professeur à l'Université de Limoges

## Remerciements

---

C'est un grand plaisir de reconnaître ici ma dette envers ceux qui ont su me guider et m'accompagner tout au long de ce travail. Tout d'abord, je tiens à remercier Claude Filteau : inspirée par son attachement profond à son pays d'origine, ainsi que par sa connaissance intime de la littérature québécoise, je lui suis grée de m'avoir fait découvrir des œuvres et des auteurs québécois, en somme, toute une production littéraire de grande qualité. Qu'il reçoive également l'expression de ma profonde gratitude pour son soutien et ses encouragements constants depuis des années.

Ma reconnaissance va également aux membres du Centre de Recherche Interdisciplinaire en Littérature et Culture Québécoise de l'Université de Montréal, grâce auxquels un stage de trois mois à l'Université de Montréal m'a permis d'enrichir non seulement mon corpus, mais aussi ma connaissance de la littérature et de la « grande ville » québécoise.

Que toutes les autres personnes qui ont su, par leurs critiques et leurs suggestions, corriger de nombreuses imprécisions, soient également remerciées.

Enfin, ce travail n'aurait certainement pas abouti sans le soutien de ma famille. Je tiens à remercier plus particulièrement mon mari ainsi que mon père : tous deux ont été des lecteurs « avisés » à chaque étape de mon travail. Je n'oublie pas Emmanuelle, Johann, Odette et Michel, qui m'ont toujours apporté leur soutien et leurs sourires tout au long de ce travail et bien plus encore.

# Table des matières

---

<b>Remerciements</b> .....	<b>3</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b> .....	<b>4</b>
<b>PREAMBULE</b> .....	
Erreur ! Signet non défini.	
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>13</b>
<b>PREMIERE PARTIE : LA TERRITORIALISATION D'UNE ECRITURE ET LA VILLE COMME FORME DU DISCOURS DES FEMMES</b> .....	<b>30</b>
CHAPITRE I : VILLE ET ROMAN FEMININ.....	311
1. Naissance d'une écriture sexuée de l'espace urbain .....	311
1. 1 : <i>Des auteures et des villes</i> .....	311
1. 2 : <i>Quoi de neuf depuis Bonheur d'occasion ?</i> .....	36
2. A la conquête d'un territoire masculin.....	466
2. 2 : <i>La dévalorisation caractérisée du héros</i> .....	466
2. 3 : <i>L'appropriation des espaces masculins</i> .....	522
CHAPITRE II : LA VILLE MOINS OBJET DE DISCOURS QUE FORME DU DISCOURS DES FEMMES.....	63
1. De l'espace vécu à l'espace transcrit : le « bref » dans les romans de Québec .....	633
1. 1 : <i>Enfermement et métaphores carcérales</i> .....	633
1. 2 : <i>Le « bref » au service de la fiction</i> .....	711
1.3 : <i>Architecture urbaine et architecture textuelle : la ville comme métalangage</i> .....	788
2. La ville québécoise comme espace linguistique complexe.....	855
2. 1 : <i>Montréal, « ce corps parlant plusieurs langues »</i> .....	855
2. 2 : <i>Nostalgie et défense de la langue maternelle</i> .....	911
<b>DEUXIEME PARTIE : DE L'ESPACE URBAIN A L'ESPACE HUMAIN : VERS L'ELABORATION D'UN DISCOURS SOCIAL, POLITIQUE, ET IDEOLOGIQUE</b> .....	<b>101</b>
CHAPITRE I: LE MICROCOSME DE LA MAISON : UNE « POETIQUE DE L'ESPACE » PSYCHOLOGIQUEMENT ET SOCIALEMENT EFFICACE.....	1022
1. La maison : refuge ou prison ?.....	1022
1. 1 : <i>La dialectique espace privé/espace public</i> .....	1022

1. 2 : <i>La maison et l'appartement : deux modes d'être à la ville</i> .....	11010
1. 3 : <i>La maison fantasmée</i> .....	1177
2. De la ré-appropriation de l'espace domestique à l'exploration d'un corps social .....	1222
2. 1 : <i>Apprivoiser et réorganiser l'espace domestique</i> .....	1223
2. 2 : <i>La chambre, lieu du voyage intérieur</i> .....	1311
2. 3 : <i>L'exploration d'une verticalité organique</i> .....	1377

**CHAPITRE II : L'INFLUENCE DE L'IDEOLOGIE FEMINISTE ET LA REVENDICATION D'UNE PRESENCE AU MONDE PAR LE REJET DES INSTITUTIONS .....**

1. Des héroïnes et des auteures issues d'une lignée de féministes.....	1488
1. 1 : <i>L'influence d'une idéologie</i> .....	1488
1. 2 : <i>Le rejet de certaines théories féministes et le désir d'émancipation d'une idéologie</i> .....	1611
1. 3 : <i>L'éveil d'une conscience politique</i> .....	1677
2. Le rejet de l'institution religieuse et du mariage, et la ville comme espace de transgression .....	1755
2. 1 : <i>Du rejet de l'institution religieuse au renouveau de la spiritualité</i> .....	1755
2. 2 : <i>Le confinement au foyer, la diabolisation du mariage et le malentendu des deux sexes</i> .....	1899
2. 3 : <i>« Il fallait que je fasse ce roman sans barrière... aller trouver ce que ça pouvait être, le fond de la pulsion sexuelle. »</i> .....	2022

**CHAPITRE III : LES « URBAINES RADICALES », DES FIGURES DU FEMINISME LITTERAIRE .....**

1. La figure de la sorcière : l'opprimée ancestrale.....	2133
1. 1 : <i>Sorcière et savoir occulte dans le roman québécois</i> .....	2133
1. 2 : <i>Une figure composée de différents visages</i> .....	2244
2. La prostituée et la théorie de la femme-marchandise .....	2322
2. 1 : <i>Un produit urbain</i> .....	2322
2. 2 : <i>Prostitution et violence urbaine</i> .....	2399
2. 3 : <i>Une figure urbaine qui suscite peur et fascination</i> .....	2466
3. Le personnage de l'insoumise et la réhabilitation des figures féminines traditionnelles. ....	2533
3. 1 : <i>Adolescence, révolte, et nudité</i> .....	2533
3. 2 : <i>Hommage aux "Mères" du pays et mythe matriarcal</i> .....	2644

**TROISIEME PARTIE : DE LA RECHERCHE DES ORIGINES A LA DECOUVERTE DE SOI. LA GRANDE VILLE COMME NOUVEL ESPACE DE LA QUETE IDENTITAIRE DES FEMMES.....**

**CHAPITRE I: REMYTHISATION ET REORGANISATION TEMPORELLE DE L'ESPACE URBAIN, OU COMMENT DONNER DU SENS A LA VILLE .....**

1. Une fondation a dimension mythique revisitée par l'écriture et l'imaginaire féminins .....	275
1. 1 : <i>Québec et Montréal : commencements et re-commencements autour des récits de fondation</i> .....	275

1. 2 : <i>L'évocation d'un temps du mythe</i> .....	285
1. 3 : <i>La ville comme centre</i> .....	292
2. Des portraits de villes dénaturantes et désincarnées .....	306
2. 1 : <i>Les Etats-Unis : l'ennemi de toujours, l'ami d'en face</i> .....	306
2. 2 : <i>Industrialisation et modernité : les symptômes d'une aliénation progressive</i> .....	313
3. Les eaux porteuses d'une utopie au féminin .....	325
3. 1 : <i>La féminité liquide dans le roman</i> .....	325
3. 2 : <i>De la purification par les eaux à la résurgence du passé</i> .....	334
3. 3 : <i>La dichotomie ville verticale/ville horizontale</i> .....	341
<b>CHAPITRE II : S'AFFRONTER SOI-MEME DANS DES VILLES LABYRINTHIQUES</b> .....	352
1. L'expérience de l'espace urbain labyrinthique .....	352
1. 1 : <i>L'expérience urbaine à travers le mode de l'errance</i> .....	352
1. 2 : <i>Le dédoublement de personnalité comme symptôme du malaise et le double Thésée/Minotaure chez les personnages</i> .....	360
2. Se voir dans le regard de l'Autre : prise de conscience de soi ou miroir aliénant ? ....	371
2. 1 : <i>La figure de l'Etranger</i> .....	371
2. 2 : <i>Le regard de l'Autre : un miroir aliénant</i> .....	383
<b>CHAPITRE III : LA DIFFICILE RECONSTRUCTION D'IDENTITES COLLECTIVES ECLATEES DANS DES VILLES A MULTIPLES VISAGES</b> .....	390
1. Ambiguïtés et faces sombres de la ville dans le roman .....	390
1. 1 : <i>Montréal : île dionysiaque et lieu trouble</i> .....	390
1. 2 : <i>Rites de passage et lieux interdits</i> .....	397
2. Des identités morcelées dans des villes socialement et culturellement stratifiées .....	404
2. 1 : <i>Strates et fissures sociales dans la ville</i> .....	404
2. 2 : <i>Le paradoxe urbain : du désir de solitude à la peur de l'abandon</i> .....	413
2. 3 : <i>De « l'entre-soi » à « l'entre-elles »</i> .....	418
<b>CONCLUSION</b> .....	424
<b>ANNEXES</b> .....	429
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	433

# Préambule

---

## Ville, espace(s), et écriture

Une partie du titre de cette étude, « ville et écriture », nécessite que l'on s'attarde préalablement sur l'idée de ville et d'espace. En effet, ces quelques mots suscitent déjà des interrogations : comment la ville devient-elle lieu d'écriture ? Plus précisément, par quels modes opératoires l'idée transite du bâti jusqu'au papier, c'est-à-dire du bâti jusqu'à l'idée ?

Ces interrogations méritent des tentatives de réponses qui passent d'abord par la définition de ville en tant qu'espace.

On admet dans un premier temps que la ville est avant tout un espace physique, palpable, avec des limites géographiques. Cependant, ces limites varient si l'on choisit d'intégrer ou non à l'espace de la ville ses boulevards extérieurs, sa périphérie, sa proche voire même sa lointaine banlieue ; la notion de *limites* d'une ville est donc soumise à un ensemble de « facteurs urbains » qui l'enrichissent ou non, selon ce que notre propre regard englobe de la ville. Par conséquent, l'on est en droit de se demander si les « frontières » imputées à la ville existent réellement ; sont-ce celles indiquées par les panneaux de signalisation signifiant aux voyageurs leur entrée ou leur sortie du « dit » espace ? En fait, il apparaît peu probable que l'on puisse arbitrairement délimiter l'espace d'une ville, ceci tenant pour une grande part de sa continuelle évolution géographique et historique : l'établissement d'un lotissement, d'un centre commercial, l'achat d'un espace vert par la commune, et voilà que la ville déborde elle-même ses propres limites ; il en va bien sûr de même lorsqu'elle se recroqueville alors que sa population déserte sa périphérie, par exemple.

Les limites de l'espace de la ville sont donc floues, incertaines. Pourtant, ne parlons-nous pas de l' « entrée » d'une ville ou encore, ne dit-on pas que l'on se promène « en » ville ? En fait, l'espace de la ville se définit moins en terme de frontières qu'en terme de *contenant/contenu*. La ville est un bien un *contenant* dans lequel on « pénètre » ; or, cette pénétration correspond plus exactement au passage de l'« idée de ville » intimée par une terminologie d'ordre administratif, à la confrontation au réel, au contenu de cette idée, à savoir l'*espace urbain*. Ce dernier est aussi l'*espace construit* devenant lui-même contenant puisqu'il intègre un mobilier urbain et des habitants.

Par conséquent, si l'on se réfère d'un point de vue herméneutique à des données spatiales aussi simples que l'extérieur et l'intérieur, alors oui, la ville est un espace puisque je me situe moi, en tant qu'être physique, à un moment donné, soit en dehors, soit en dedans : les limites d'une ville peuvent donc être considérées comme réelles si elles sont posées en terme de contenant/contenu. Cependant, il serait bien réducteur de résumer la ville à un simple espace contenant du contenu contenant lui-même, etc. Puisqu'il est évident que la ville ne peut se résumer à un seul et même espace « réel » et visible...

En effet, la ville n'est pas un seul et même espace dès lors qu'elle est *perçue* : de forme et de cadre de référence, elle fait alors l'objet de représentations subjectives et orientées ; elle peut se décliner en une multitude d'espaces (humain, social, politique, économique, etc.), qui la définissent tout autant. Plus précisément, comme l'affirme Jean-Marie Grassin dans la préface à l'ouvrage collectif *L'Ecrivain auteur de sa ville*, « La ville n'est pas un objet fixe, mais un espace en continuelle re-définition dans sa conception et dans sa frontière. »<sup>1</sup> Par conséquent, la réalité d'une ville n'est jamais définie une fois pour toutes car, certes, la ville est espace, il s'agit même d'un *espace réel*, mais lorsqu'elle est *perçue*, elle accède à l'ensemble de ses possibles, c'est-à-dire à ce que Jean-Marie Grassin appelle ses « réalités subjectives »<sup>2</sup>.

Nous quittons donc ici une approche *phénoménologique* de la ville et nous accédons à sa *poétique* ; une manière sans doute de nous rapprocher de la réalité « vraie »

---

<sup>1</sup> GRASSIN, Jean-Marie. Poétique de la ville et de la campagne ou « Qui est Dieu, s'il existe ». In : VION-DURY, Juliette, (dir.), *L'Ecrivain auteur de sa ville*, Limoges : PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 9.

<sup>2</sup> Ibid.

de la ville et de son plus pur espace, si l'on en croit les propos de Pierre Sansot qui, dans son ouvrage intitulé *Poétique de la ville*<sup>3</sup>, tente de démontrer que la poétique est la vérité du phénoménologique.

Si la ville existe, c'est parce que *je* la pense, parce qu'elle devient une projection de l'esprit et parce que *je* la fais exister. En effet, « Il n'y a d'objet que par référence à un sujet, qu'il soit en ce moment pensé et perçu par moi ou que d'une façon générale, il soit pensable, perceptible par un autre sujet que moi. »<sup>4</sup> A cela, Bertrand Westphal ajoute, dans *La Géocritique mode d'emploi*, que « tout espace, dès lors qu'il est représenté, transite par l'imaginaire. »<sup>5</sup> En effet, dès lors qu'il est perçu puis re-présenté, l'espace réel dit « référentiel » devient un espace imaginaire par excellence. Or, quel espace de la représentation autre que la peinture, l'image cinématographique et photographique, la sculpture, la musique, etc., n'est un important générateur d'espaces imaginaires si ce n'est la littérature ? D'ailleurs, elle-même se définit comme un espace, « elle est décrite comme un espace, elle est le mode privilégié de la représentation de l'espace. »<sup>6</sup> Ainsi, la littérature octroie une dimension imaginaire intrinsèque à cet espace humain qu'est la ville. Par ailleurs, en poussant plus loin l'analyse, on observe, comme l'écrit Bertrand Westphal, que l'« espace transposé en littérature influe sur la représentation de [...] cet espace-souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là, ou réorientera la lecture. »<sup>7</sup> Enfin, comme le suggère l'écrivaine québécoise Anne Hébert, il est bien évident que le point de départ de toute œuvre littéraire sont ces « racines matérielles »<sup>8</sup> qui nous élèvent jusqu'au « surréel »<sup>9</sup>.

Nous avons donc affaire à une articulation entre espace réel, écriture et espace transposé, qui suppose un quatrième acteur dont le rôle consiste à donner un *sens* – du moins un dynamisme – à cet ensemble. Cet acteur, c'est celui qui ordonne, qui discourt et

---

<sup>3</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Méridien Klincksieck, 5<sup>ème</sup> édition, [1984] 1994.

<sup>4</sup> Ibid., p. 9.

<sup>5</sup> WESTPHAL, Bertrand. Pour une Approche géocritique des textes. In : WESTPHAL, Bertrand, (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges : PULIM, 2000, p. 35.

<sup>6</sup> GRASSIN, Jean-Marie. Pour une Science des espaces littéraires. In : WESTPHAL, Bertrand, (dir.), *Op. cit.*, p. II.

<sup>7</sup> WESTPHAL, Bertrand, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>8</sup> SMITH, Donald. Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire, une entrevue de Donald Smith. In : *Lettres québécoises*, hiver 80-81, n° 20, p. 65-73, p. 66.

<sup>9</sup> Ibid.



qui crée : *l'auteur*. Ce dernier est le lien entre le réel et ce qui est perçu et représenté. En ce sens, le titre de l'ouvrage collectif *L'Écrivain auteur de sa ville* précédemment cité, est particulièrement pertinent : d'une part, il y a l'écrivain qui écrit, qui formule, et qui crée ; d'autre part, cette notion même d'auteur suppose un aboutissement, un résultat, une création – on est toujours l'auteur de quelque chose – car, pas d'auteur sans œuvre et pas d'œuvre sans auteur. Rien n'existe donc sans ce lien qui unit celui qui perçoit et qui transpose (l'auteur), et l'objet de la re-transcription (la ville). L'espace de la ville n'a donc de réalité, même subjective, qu'à travers la *parole* de celui qui « la fait exister en l'écrivant. »<sup>10</sup>

L'écrivaine québécoise Francine Noël affirme quant à elle qu' « En modelant un univers fictif, on ne fait jamais que dégager les éléments concrets de la masse du réel pour les redonner à voir. »<sup>11</sup> En d'autres termes, en écrivant sur ou avec elle, l'auteur s'approprie l'espace humain et communautaire de la ville ; c'est alors dans cette transposition par le langage, par la *parole créatrice*, que la ville acquiert une substance, puisque « Les notions de ville et d'espace n'ont de réalité qu'en vertu de la langue. »<sup>12</sup> Plus précisément, Jean-Marie Grassin affirme que « L'espace est indissociable de la parole qui le crée par différenciation des êtres et des choses, de même que Dieu est inséparable de sa parole créatrice. »<sup>13</sup> Différencier une chose, c'est prendre parti pour elle, et la nommer, c'est la définir. Comme l'explique Jean-Marie Grassin, la Bible nous fournit la première des révélations sur la parole qui crée, qui ordonne, et qui nous redonne à voir ce que l'on perçoit déjà. Le fait que Dieu ait créé le Verbe avant la matière nous apparaît primordial dans ce cas, car c'est là que se trouve tout le travail de l'écrivain dont l'effort consiste à rendre « lisible » un ou plusieurs des multiples espaces imaginaires qui composent la ville. Mais à la différence de la Parole divine qui fait jaillir la matière du néant, l'auteur part d'une base : ces fameuses « racines matérielles » évoquées par Anne Hébert ; car, il faut se rendre à l'évidence, la ville était là avant la parole qui la prend pour objet.

C'est pourquoi la « réalité » de la matière urbaine et de la ville elle-même sont en danger : le langage lui oppose un tel pouvoir qui consiste à disposer et à ordonner cet

---

<sup>10</sup> GRASSIN, Jean-Marie. Poétique de la ville et de la campagne ou « Qui est Dieu s'il existe ». *Op. cit.*, p. 9.

<sup>11</sup> NOËL, Francine. La scène se passe à Montréal de nos jours. In : *Lire Montréal, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal*, Montréal : Département d'études françaises, 1989, p. 123.

<sup>12</sup> GRASSIN, Jean-Marie. Pour une science des espaces littéraires. *Op. cit.*, p. II.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. XI-XII.

espace, et l'imaginaire étant « le mode de représentation de tout espace »<sup>14</sup>, que lorsqu'un auteur écrit sur la ville, même de la manière la plus neutre et la plus objective qui soit, il lui attribue ce que l'on pourrait appeler une *valeur* ; donc une image qui peut, remarque Marc Grignon,

« prendre le dessus » sur la ville construite et, dans de telles situations, on ne peut plus dire que des images se limitent à « représenter » la réalité puisqu'elles contribuent, effectivement, à la définir. Réciproquement, une ville peut chercher à « entrer » dans sa propre image pour s'y conformer, ou, d'une manière plus générale, pour y réagir d'une façon ou d'une autre.<sup>15</sup>

Il existe donc autant de villes et d'espaces de la ville que d'imaginaires qui s'écrivent, produisant ainsi une polymorphie et une polysémie des images ; ainsi, la ville reprise et imaginée par chacun se rend à nous sous des perspectives de lecture toujours différentes et indépendantes d'elle. En d'autres termes, « là où nous avons au départ un en-soi décourageant de massivité »<sup>16</sup>, « la conscience fait apparaître de la diversité. »<sup>17</sup> Et c'est bien cette « diversité » des imaginations et des écritures qui fait de la ville un lieu d'écriture particulièrement riche de sens et de perspectives littéraires.

Oui, la ville est un *espace*, un *contenant*, et c'est aussi un *lieu*. Voilà comment nous pourrions définir la ville en tant qu'*espace réel* ; en tant qu'*espace imaginaire*, nous nous contenterons d'inscrire la ville dans une *pluralité d'espaces* et de *lieux d'écriture* dans lesquels s'ancrent les imaginations des auteurs. « Ecrire la ville » semble à première vue sans grande difficulté, puisqu'en devenant un espace imaginaire, elle se modèle selon la volonté de chacun. Or, l'étude de la ville dans le roman féminin va nous confirmer, entre autres choses, ce que le collectif *Villes imaginaires* affirme déjà, à savoir que « La ville ne se rend pas ; elle n'offre pas à qui veut les prendre ses facilités d'écriture ; elle

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> GRIGNON, Marc. Comment s'est faite l'Image d'une ville. Québec du dix-septième au dix-neuvième siècle. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999, p. 100-101.

<sup>16</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>17</sup> Ibid.

engage inévitablement, en prenant déjà une forme monstrueuse, l'écrivain à une joute incertaine avec elle. »<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> PESSIN, Alain, TORGUE, Henry-Skoff, (dir.), *Villes imaginaires*, Editions du Champ urbain, 1980, p. 137.

# INTRODUCTION

---

L'accroissement remarquable du nombre de femmes de lettres dans la société canadienne-française au tournant du vingtième siècle, et plus particulièrement dans la région montréalaise, laisse entrevoir que cette époque constitue un moment charnière dans l'histoire de la littérature des femmes et de sa place dans le champ littéraire. Cette émergence significative des écrivaines correspond par ailleurs au moment où les femmes font leur entrée dans la sphère publique qui, de surcroît, paraît indissociable de deux grandes mutations sociales qui affectent à ce moment-là la société canadienne-française en général : le développement des médias et, ce qui nous intéresse plus particulièrement, l'urbanisation. En outre, si la force d'attraction de Montréal, en tant que nouvelle métropole économique, s'exerce alors sur l'ensemble des acteurs de la vie littéraire, il semble que cette force agit davantage encore sur les trajectoires des écrivaines.

Cette double émergence simultanée constitue donc l'amorce de notre étude intitulée « Ville et écriture au féminin, Québec et Montréal dans le roman féminin québécois des années soixante à nos jours. »

Abandonnons cependant pour quelques temps la ville, et penchons-nous sur l'écriture au féminin puisqu'elle fait l'objet, tout autant que Québec et Montréal, de notre étude. La littérature féminine est une littérature jeune au Québec ; d'ailleurs, ce n'est que depuis une trentaine d'années que l'émergence d'une critique au féminin au sein des études littéraires et culturelles, a permis la réévaluation des textes de femmes et de leur place dans l'institution littéraire.

Très vite, en quelques années, se pose la question de la spécificité de l'écriture des femmes, comme si, invariablement, leur venue à l'écriture était des plus singulières. On parle alors très vite, et les femmes en premier, d'une « écriture *au féminin* » qui, pour

résumer grossièrement, exprime à la fois la tête et le corps. Dans *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, Bénédicte Mauguière décline les « spécificités » de cette écriture qui « se caractérise par une neutralisation du "je", une rupture de la linéarité du discours, l'inscription de la théorie, la déconstruction du langage et des styles, l'usage généralisé de la citation, de "l'intertexte", la place faite à l'arbitraire, au "hasard objectif". »<sup>19</sup> Beaucoup d'autres « théories » viennent enrichir les nombreuses réflexions sur l'écriture au féminin, dont celles de Christiane Mackward pour qui il s'agit d'écrire le « corps-vécu »<sup>20</sup>, celles également de Béatrice Didier qui, dans *L'Écriture-femme*<sup>21</sup>, aborde entre autres le concept d'*oralité* dans le rapport que les femmes entretiennent avec la littérature orale, et celles de Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un*<sup>22</sup> et *Spéculum de l'autre femme*<sup>23</sup> qui évoque la réalité d'un « parler-femme », et soupçonne l'existence d'un autre mode d'articulation entre le désir et le langage chez les écrivaines. Bien sûr, cette liste est loin d'être exhaustive.

Pourtant, et malgré les nombreuses théories et recherches sérieuses menées sur l'écriture féminine – qui en ont d'ailleurs révélé certaines caractéristiques –, ne serait-il pas quelque peu abusif de dire qu'un texte de femme, c'est ceci ou cela ? S'il existe bien une spécificité de l'écriture féminine, en tout cas, elle n'exclut pas ses ressemblances avec l'écriture masculine.

Notre étude s'intéresse cependant exclusivement aux œuvres écrites par des femmes, et nous employons consciemment ce terme d'« écriture au féminin », alors même que sa légitimité revendiquée par certains est contestée par d'autres. Il ne s'agit pas ici de prendre parti : bien sûr, en lisant et relisant une quinzaine de fictions féminines québécoises, s'étalant sur une période allant des années soixante à nos jours, il n'est pas possible de nier l'existence d'un langage de femme qui explore et réécrit la langue, et qui, parfois même, ne distingue pas la forme du contenu ; néanmoins, l'écriture au féminin aura pour nous une double connotation, notamment celle d'un discours militant et engagé,

---

<sup>19</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York : Peter Lang, coll. « Francophone Cultures and Literatures », 1997, p. 268.

<sup>20</sup> MACKWARD, Christiane. Corps écrit, corps vécu : de Chantal Chawaf et quelques autres. In : LAMY, Suzanne, PAGES, Irène, (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Louiseville, 1983, p. 130.

<sup>21</sup> DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, PUF, coll. « Écriture », 3<sup>ème</sup> édition, [1981] 1999.

<sup>22</sup> IRIGARAY, Luce, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1977.

<sup>23</sup> IRIGARAY, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Minuit, coll. « Revue critique », 1974.

comme nous le verrons avec l'explosion de l'idéologie féministe dans les années soixante-dix.

D'ailleurs, la preuve qu'il n'existe pas de thèmes littéraires exclusifs à l'écriture féminine est l'objet pur et simple de notre étude : « Ville et écriture au féminin » ou encore, la ville dans le roman féminin québécois. Québec et Montréal sont des « thèmes » qui, depuis quelques décennies qui voient proliférer dans les maisons d'édition et les rédactions les textes de femmes, deviennent des lieux incontournables traités par l'écriture au féminin comme d'ailleurs l'ensemble de la littérature québécoise. Jusqu'ici, il n'y a rien d'étonnant à cela puisqu'il est bien évident que l'on écrit toujours sur ce que l'on connaît<sup>24</sup> ; or, les femmes habitent pleinement la ville, il est donc normal que la ville habite désormais leur écriture.

Il est vrai que depuis Laure Conan<sup>25</sup>, l'imaginaire féminin québécois ne s'ancre plus uniquement dans un paysage rural, mais bien dans un paysage de ville et de modernité. L'appropriation de la parole non plus officielle, ainsi que l'appropriation de la ville par les femmes, vont de pair avec les bouleversements politiques des années soixante et la grande période de réformes de la Révolution tranquille : l'écriture féminine devient plus présente, plus vindicative et surtout, revendicative, comme l'illustreront les ouvrages qui composent notre corpus. La ville comme lieu d'écriture n'appartient plus aux seuls hommes ; s'ils l'ont bâtie, si elle représentera toujours l'espace masculin d'un point de vue symbolique – n'oublions pas que dans la Bible la première ville fut fondée par un homme, Caïn – les hommes doivent désormais partager cet espace imaginaire avec les écrivaines, car dire la ville au féminin est aussi la marque de l'égalité qui se construit entre les hommes et les femmes dans le champ littéraire. Francine Noël, l'une des auteures écrivant dans les années quatre-vingt et que nous avons « choisie » – même si l'ensemble des auteures du corpus semblent s'être imposées naturellement à nous –, a effectivement bien l'impression de faire partie intégrante d'une littérature vivante et comparable à d'autres, puisqu'elle précise la chose suivante : « si on me reproche d'écrire

---

<sup>24</sup> C'est ce que nous invite à méditer Michel Butor dans *Répertoire V*, Paris : Editions de Minuit, coll. « Critique », [1960] 1982.

<sup>25</sup> CONAN, Laure, *Angéline de Montbrun*, Montréal : Bibliothèque québécoise, [...] 1995.

des romans qui se passent à Montréal, je vais répondre que c'est normal et que toute littérature d'envergure internationale se doit d'abord d'être incarnée. »<sup>26</sup>

Le cadre de notre étude s'étend donc des années soixante à nos jours, logiquement parce que depuis les années soixante et encore plus dans les années soixante-dix avec l'émergence du féminisme, les paysages urbains remplacent les paysages ruraux dans la littérature des femmes. La ville devient alors rapidement un espace où circulent des pensées féminines et féministes mêlées, la ville féministe devenant alors pour certains, dont Pierre Nepveu, « littérature : invention, désir, hallucination, mots qui fusent en belles gerbes d'images. »<sup>27</sup> L'espace de la ville est donc le lieu où tout arrive, et surtout l'écriture féminine. C'est pourquoi, dès les années quatre-vingt, dire le monde au féminin devient l'un des thèmes récurrents de la scène culturelle, un thème qui se perpétue dans les années qui suivent comme le souligne Lori Saint-Martin dans son essai *Contre-voix*, en notant que « ces dernières années, se multiplient les célébrations de leur écriture, de leurs voix, de leur audace et de leurs transgressions. Certes, depuis des siècles, des femmes lisent, des femmes écrivent, mais sans doute jamais autant qu'aujourd'hui. »<sup>28</sup> Ainsi, si l'ensemble de leurs contemporains se reconnaît dans l'écriture féminine qui a pourtant été largement « catégorisée » dans le registre des œuvres dites « hermétiques », c'est parce qu'il est assez facile de se reconnaître soi-même dans cette littérature, dans ces espaces imaginaires qui tiennent lieu de décor, enfin, dans cette frénésie propre au modernisme. Même si l'écriture au féminin garde jusqu'à aujourd'hui les traces évidentes d'un silence imposé depuis plusieurs siècles par une société de type patriarcal, réinvestir l'espace de la ville et, par conséquent, territorialiser une écriture, soulignent désormais l'imposant rôle des femmes dans le champ littéraire québécois.

Que les femmes écrivent avec la ville comme toile de fond depuis déjà plusieurs décennies est une chose, mais nous pouvons aussi nous poser la question de savoir de quelles villes il s'agit, et si les écrivaines les ont choisies « par hasard ». Au Québec, ce sont bien sûr Montréal, la grande métropole économique, et Québec, la ville-capitale, qui s'imposent à toute littérature québécoise. Elles sont aujourd'hui toute deux des lieux

---

<sup>26</sup> ROYER, Jean, *Romanciers québécois*, « Entretiens » [Interview de Francine Noël], Montréal : L'Hexagone, coll. « Typo essais », 1991, p. 239-240.

<sup>27</sup> NEPVEU, Pierre. Préface. In : HARVEY, Pauline, *Encore une Partie pour Berri*, [Livre référencé plus loin], p. 5.

<sup>28</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix*, « Essais de critique au féminin », Montréal : Nuit Blanche éditeur, coll. « Essais critique », 1997, p. 37.

d'écriture « consacrés » au même titre que Paris, Londres, Dublin ou New York, après être passées sous le plume d'écrivains francophones renommés tels que Michel Tremblay avec ses fameuses *Chroniques du Plateau Mont-Royal*<sup>29</sup>, Gabrielle Roy avec entre autres *Bonheur d'occasion*<sup>30</sup>, mais aussi Hubert Aquin, Gérard Bissette et bien d'autres encore, comme l'illustreront les œuvres qui composent le corpus.

A propos de Québec et Montréal qui, à priori, ne se ressemblent en rien, nous aurions pu nous poser la même question que Gilles Marcotte dans *Ecrire à Montréal* : « Écrit-on différemment si l'on vit à Paris, à Tokyo ou à Grands Rapids ? L'écriture elle-même, la décision d'écrire, l'action d'écrire, a-t-elle, dans des villes différentes, le même poids, la même signification ? »<sup>31</sup> Nous ébaucherons effectivement une réponse à cette question concernant Québec et Montréal, deux villes si différentes d'un point de vue historique, culturel, architectural et linguistique, qu'elles ne laissent pas la même empreinte dans la littérature.

Cependant, la ville québécoise étant le véritable objet de notre étude, nous nous abstiendrons de faire un découpage systématique des œuvres romanesques en fonction de la ville qu'elles abordent. Certes, quelque fois nous ne pourrions éviter d'évoquer les différences qui font de Québec et Montréal des villes uniques, ces mêmes différences que font apparaître les œuvres citées ; néanmoins, en tant que lieux d'écriture, nous éviterons le plus possible les comparaisons malvenues. De même, nous nous abstiendrons de procéder à une étude synchronique de l'évolution de la ville par rapport à celle de l'écriture féminine ; bien au contraire, nous préférons donner une vue d'ensemble de la place que tient la ville dans le temps, du traitement qui en est fait par les auteures ainsi que ses implications dans la littérature mais aussi dans la société elle-même.

La véritable question que nous nous posons à travers ce travail de recherche est donc celle de la rencontre de la ville québécoise – la « grande ville » de préférence – et de l'écriture au féminin.

---

<sup>29</sup> TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau Mont-Royal*,

<sup>30</sup> ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal : Boréal, [1945] 1993.

<sup>31</sup> MARCOTTE, Gilles, *Ecrire à Montréal*, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 1997, p. 3.



Nous l'avons déjà évoqué, toutes deux connaissent un même essor au cours des années soixante, comme deux courants qui se rencontrent et se mêlent l'un l'autre pour ne plus former qu'une seule et même rivière. Un nombre non négligeable de recherches ont été menées sur la ville québécoise en littérature et tout autant, si ce n'est plus, se sont penchées sur la littérature féminine. Il nous semble que peu, voire même pas du tout à notre connaissance – du moins sont-elles incomplètes –, se sont réellement intéressées à cette « rencontre » de la ville et des femmes qui, après réflexion ne semble pas si banale. Le fait que l'écriture des femmes s'approprie cet espace réel et public ne nous apparaît pas du tout anodin ; et si l'on doute encore de la réelle existence d'une écriture au féminin, l'on peut néanmoins constater que la ville est omniprésente, depuis des décennies, dans cette littérature. Ce qui légitime que l'on tente de dégager les implications de la grande ville dans les textes écrits par des femmes, ses fonctions et ses traitements, ainsi que l'image que les écrivaines ont, encore aujourd'hui, de Montréal et Québec. Enfin, il s'agit de dégager une vision globale de la ville québécoise dans la littérature féminine, sans opérer d'ailleurs de confrontation avec des œuvres écrites par des hommes puisque ce serait alors appuyer la thèse d'un parler-femme en opposition à une écriture masculine. Or, ce n'est pas l'enjeu de cette recherche.

Notre étude s'inscrit donc dans le cadre de la littérature francophone québécoise, notre corpus étant composé de romans écrits par des femmes. Nous n'avons pas souhaité faire appel à la poésie, à la nouvelle ou au genre théâtral, pourtant tout autant imprégnés de thèmes urbains ; en effet, c'est dans un souci d'homogénéité du corpus que le choix exclusif d'étudier la fiction romanesque féminine québécoise s'est imposé à nous. Nous ferons en revanche appel à des domaines très variés tels que l'Histoire, la mythologie, la psychanalytique, la philosophie, et afin d'enrichir notre analyse, nous ferons bien sûr référence à l'ensemble des théories idéologiques dont s'est lui-même inspiré le féminisme.

Le panel des romans féminins contribuant à consacrer la ville québécoise comme lieu d'écriture, est devenu très important depuis les années soixante. Nous avons taché d'en extraire des œuvres pertinentes, tant du point de vue de la place qu'elles et leurs auteurs occupent dans le champ littéraire québécois, que du point de vue de notre problématique.

C'est en 1961 qu'Adrienne Choquette publie *Laure Clouet*<sup>32</sup>. Avant de s'adonner à l'écriture, Adrienne Choquette (Shawinigan falls 1915-1973) travaille au sein de la fonction publique du Québec, mais s'oriente vers le journalisme en collaborant régulièrement dans une quinzaine de journaux et revues. En 1954, elle reçoit le prix Athanase-David pour *La Nuit ne dort pas*<sup>33</sup>, et le prix du Grand Jury des lettres pour *Laure Clouet* en 1961. Elle est à l'origine du prix Adrienne Choquette créé pour récompenser des auteurs de nouvelles. *Laure Clouet* est certes un court roman, mais qui donne néanmoins une vision complète de la société dont est composée Québec au tout début des années soixante. Marie-Laure Clouet est une quadragénaire qui vit avec sa servante Hermine dans sa demeure de la Grande-Allée depuis la mort de sa mère. Elle est catholique pratiquante, se rend à l'église tous les dimanches, et honore la mémoire de ses ancêtres. Laure mène une vie de recluse jusqu'au jour où une lettre venant d'une cousine lointaine fait irruption dans sa vie. La solitaire commence alors à ouvrir les yeux sur une ville qui se transforme en même temps que se préparent les bouleversements de la société québécoise.

Un corpus d'auteurs féminins québécois qui se revendique comme tel, ne saurait exclure l'œuvre abondante et remarquable d'Anne Hébert (Sainte-Catherine-de-Fossambault, le 1<sup>er</sup> août 1916-22 janvier 2000). Poète, romancière, mais aussi scénariste et rédactrice, Anne Hébert fait aujourd'hui partie des plus grands écrivains francophones. Elle a reçu de très nombreux prix littéraires dont plusieurs pour l'ensemble de son œuvre, et parmi eux celui des Libraires et de l'Académie royale de Belgique pour *Kamouraska*<sup>34</sup> en 1971. Ce récit en huis clos publié en 1970, se déroule dans une maison de Québec, rue du Parloir. A l'intérieur, Elisabeth Rolland, au chevet de son mari moribond, se souvient de son existence tumultueuse dans le Québec du dix-neuvième siècle. Elle a déjà été mariée une première fois au Seigneur Tassy de Kamouraska, mais elle a aussi aimé un autre homme, le docteur Nelson ; son premier mari a été tué, et dans sa petite chambre la nouvelle Mme Rolland subit la culpabilité de ne pas être une bonne épouse alors que les réminiscences ne cessent de la hanter.

---

<sup>32</sup> CHOQUETTE Adrienne, *Laure Clouet*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 5<sup>ème</sup> édition, [1961] 1995.

<sup>33</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *La Nuit ne dort pas*, Québec : Institut littéraire du Québec, 1954.

<sup>34</sup> HEBERT, Anne, *Kamouraska*, Editions du Seuil, coll. « Points », 1970.

Cinq ans plus tard, en 1975, Anne Hébert publie *Les Enfants du sabbat*<sup>35</sup> ; la même solitude et le même enfermement que ceux de Mme Rolland pèsent sur Sœur Julie de la Trinité, cloîtrée dans son couvent de Québec. Cette jeune fille élevée en pleine sorcellerie à la Montagne de B., entre un père incestueux et une mère sorcière, entourée de magie noire et assaillie des visions de son enfance qui la hantent, va alors bouleverser le petit monde fermé de ce couvent.

*Le Premier Jardin*<sup>36</sup> paraît quant à lui en 1988. A nouveau, il s'agit d'un roman dont la trame se déroule à Québec. Flora Fontanges, actrice célèbre en Europe, revient pour la première fois depuis longtemps dans la ville de son enfance afin d'y chercher sa fille qui a disparu depuis deux jours, mais aussi parce qu'elle doit y tenir un rôle au théâtre. Accompagnée de Raphaël, un ami de sa fille qui la guide dans cette ville transfigurée par le temps, Flora affronte ses souvenirs, ses peurs, et son enfance refoulée d'orpheline et de fille adoptée par une famille bourgeoise de la haute-ville. Quelque peu contrainte et forcée par ses souvenirs, Flora va assister au réveil de son propre passé, auquel se mêle bien vite toute une histoire collective qui sommeillait dans les pierres de la vieille ville. Il s'agit là d'un roman essentiel de notre corpus.

Romancière, Hélène Ouvrard (Montréal, le 3 novembre 1938-6 janvier 1999) publie deux romans audacieux en 1965 et 1967, puis *Le Corps étranger*<sup>37</sup> en 1977. Après des études d'art, elle est rédactrice et pigiste dans le milieu des arts, du cinéma et de la radio. Elle écrit aussi pour le cinéma. Hélène Ouvrard a reçu de nombreux prix dans le cadre de ses activités de scénariste et d'écrivaine, et est devenue membre de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois. *Le Corps étranger* est un roman à deux voix très proche du texte poétique, où l'Amant et l'Amante s'interpellent dans un dialogue de sourds, et où les corps restent étrangers à eux-mêmes. Très vite, l'Amante devient Epouse, et est emprisonnée par l'Epoux dans une ville de verre et de béton qui étouffe sa végétale féminité. Dans cette « ville-mensonge » qui n'est jamais nommée mais dont nous comprenons très vite qu'il s'agit de Montréal, l'Amante tente de fuir l'Epoux qui la poursuit. Ce roman pose la question de la femme aux prises avec des valeurs traditionnelles patriarcales, dans un espace urbain symbole d'une modernité galopante et aliénante.

---

<sup>35</sup> HEBERT, Anne, *Les Enfants du sabbat*, Montréal : Boréal, [1975] 1995.

<sup>36</sup> HEBERT, Anne, *Le Premier Jardin*, Editions du Seuil, coll. « Points », 1988.

<sup>37</sup> OUVRARD, Hélène, *Le Corps étranger*, Montréal : Editions du Jour, 1972.

En 1980, Hélène Ouvrard publie *La Noyante*<sup>38</sup>, un texte teinté de mythologie. L'héroïne, Eléonore, vivant à Montréal, rencontre son âme sœur en la personne de Léonor qui l'emmène très vite sur les bords du Richelieu, et lui révèle son penchant pour les amours féminines. Hasard ou coïncidence, c'est à ce même endroit qu'Eléonore a perdu sa mère morte noyée quelques années auparavant. Hélène Ouvrard écrit ici une œuvre nationaliste et féministe, basée sur la quête d'une liberté individuelle et celle d'un avenir collectif qu'interroge l'héroïne en visitant une maison bâtie sur les lieux mêmes des luttes franco-anglaises.

*Les Nuits de l'Underground*<sup>39</sup> est publié par Marie-Claire Blais en 1978. Marie-Claire Blais (Québec, octobre 1939-) est romancière et son premier ouvrage s'intitule *La Belle Bête*<sup>40</sup> en 1959. Cette auteure par la suite très prolifique publie une vingtaine de romans au Québec et en France, ainsi que cinq pièces de théâtre et deux recueils de poésie. Elle s'intéresse également à l'écriture de scénarii. Elle est lauréate de plusieurs grands prix dont le prix Médicis en 1965 pour son roman le plus célèbre, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*<sup>41</sup>. Elle est aussi la première écrivaine québécoise à siéger dans une académie littéraire européenne. En 1999, elle est faite chevalier des arts et des lettres. *Les Nuits de l'Underground* est son quatorzième roman : Geneviève, une artiste française, est mariée à Jean. De passage à Montréal elle rencontre Lali, et tout le cortège de personnages féminins qu'elle entraîne dans son sillage. Geneviève va ainsi avoir accès à de nouvelles amours féminines dans la chaleur enfumée de l'Underground à Montréal, dont les nuits s'ouvrent aux groupes féministes et homosexuels.

Avec Francine Noël (Montréal), nous entrons de plein pied dans les années quatre-vingt. En plus d'être romancière, Francine Noël a enseigné à l'Université du Québec à Montréal au département de théâtre de 1969 à 2001. Son premier roman, *Maryse*<sup>42</sup>, a reçu le prix de la Petite Bibliothèque du parfait Montréalais. De plus, en 1985, elle a été choisie « Femme de l'année » en littérature par le Salon de la Femme. *Maryse*, publié en 1983, dresse un tableau très convaincant de la génération qui avait vingt ans en 1968 à Montréal, celle de la Révolution tranquille. Maryse, d'origine prolétarienne, tente de conquérir son autonomie à l'intérieur du milieu intellectuel et étudiant dont elle fait partie.

---

<sup>38</sup> OUVRARD, Hélène, *La Noyante*, Montréal : Québec/Amérique, 1980.

<sup>39</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Les Nuits de l'Underground*, Montréal : Boréal, [1978] 1990.

<sup>40</sup> BLAIS, Marie-Claire, *La Belle Bête*, Québec : Institut littéraire du Québec, 1959.

<sup>41</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal : Editions du Jour, 1968.

<sup>42</sup> NOËL, Francine, *Maryse*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 3<sup>ème</sup> édition, [1983] 1994.

Entourée de ses amies Marité et Marie-Lyre, le lecteur voit progresser sa conscience féminine et féministe, et participe à ses diverses expériences amoureuses, sociales, et culturelles.

Quelques années plus tard, en 1987, Francine Noël publie la suite de *Maryse* sous le titre de *Myriam première*<sup>43</sup>. Les liens se sont resserrés entre les personnages : Marité et Marie-Lyre sont devenues les sœurs de Maryse, elle-même devenue dramaturge et metteuse en scène. Il s'agit alors d'une histoire de famille matrilineaire qui se déroule en 1983 sur le plateau Mont-Royal. Tous les adultes évoluent sous le regard de Myriam, sept ans, fille de Marité. Ce roman fait partie de l'un des trois ou quatre grands romans de la décennie, par conséquent, il occupe une place de choix au sein de notre corpus.

Les années quatre-vingt voient émerger de nombreuses écrivaines de talent dont Pauline Harvey (Alma, le 17 novembre 1950-) fait très vite partie. Poète et romancière, elle étudie la littérature, le journalisme et la philosophie. Pauline Harvey travaille à Ottawa comme reporter à Radio Canada et comme traductrice au gouvernement. Certains de ses textes ont été publiés dans des revues de renom telles que *La Barre du jour* ou *Lèvres urbaines*. En 1982 elle obtient le prix des jeunes écrivains du Journal de Montréal pour *Le deuxième Monopoly des précieux*<sup>44</sup>, le prix Molson de l'Académie canadienne-française pour *Encore une Partie pour Berri*<sup>45</sup> en 1985, et le prix Québec-Paris en 1992 pour *Un Homme est une valse*<sup>46</sup>. Nous avons retenu le roman *Encore une Partie pour Berri* pour notre étude, puisqu'il relève d'une fantasmagorie très montréalaise dans laquelle la métropole est presque devenue un lieu-personnage. A travers les adolescents Shawinigan, Albanel, Berri et Bloc, ce roman décrit les errances et la difficulté d'être, les tourments d'une « jeunesse en proie aux délires et aux désespoirs de l'âme et du corps »<sup>47</sup>. Nous noterons l'importance accordée au corps dans cet espace urbain toujours au bord de la rupture, ainsi que les pulsions insolites dont il fait l'objet.

Romancière, nouvelliste et scénariste, Monique Proulx (Québec, le 17 janvier 1952-) a également écrit deux pièces de théâtre et reçu de nombreux prix littéraires ainsi que des récompenses cinématographiques. Elle a elle-même écrit le scénario de son

---

<sup>43</sup> NOËL, Francine, *Myriam première*, Bibliothèque québécoise, 3<sup>ème</sup> édition, [1987] 1998.

<sup>44</sup> HARVEY, Pauline, *Le Deuxième Monopoly des précieux*, Montréal : Editions de la Pleine Lune, 1981.

<sup>45</sup> HARVEY, Pauline, *Encore une partie pour Berri*, Montréal : Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 2<sup>ème</sup> édition, [1985] 1995.

<sup>46</sup> HARVEY, Pauline, *Un Homme est une valse*, Montréal : Herbes rouges, 1992.

<sup>47</sup> BEAULIEU, Ivanhoé, In : *Le Devoir*, 8 juin 1985, p. 23.

propre roman *Le Sexe des étoiles*<sup>48</sup> publié en 1987, qui se trouvait dans la course aux oscars en 1994. Quatre personnages se côtoient dans ce roman : il y a Gaby, l'animatrice-radio, Dominique Larue, l'écrivain en manque d'inspiration, la petite Camille férue d'astronomie et son père nommé Pierre-Henry qu'elle retrouve à douze ans après qu'il aie quitté le foyer familial. Or, Pierre-Henry est devenue Marie-Pierre car il a changé de sexe. Camille est tout heureuse de retrouver ce père qu'elle a toujours idéalisé, et lorsque Lucky, un ami de son âge, lui ouvre les yeux sur la condition irréversible de son père, Camille finit par accepter que rien ne sera plus jamais comme avant.

Restons dans les années quatre-vingt avec Yolande Villemaire (Saint-Augustin-de-Mirabel, le 28 août 1949-). Romancière et poète, son plus célèbre roman, *La Vie en prose*<sup>49</sup>, lui vaut le prix des Jeunes écrivains du Journal de Montréal en 1980 ; suivra *La Constellation du cygne*<sup>50</sup> en 1985. Elle réalise également des œuvres radiophoniques et des synopsis qui lui valent de nombreux prix. Elle enseigne la littérature au Cégep et publie alternativement recueils de poésie et romans depuis 1974. De 1989 à 1991, elle vit dans un ashram en Inde, et sa littérature reste marquée par cette expérience. Son roman *Vava*<sup>51</sup>, publié en 1989, nous fait passer dix-huit ans dans la vie d'une jeune femme qui avait dix-sept ans en 1968, à Montréal. Cette œuvre très prolixe, aborde dans son ensemble les mêmes thèmes que *Maryse* de Francine Noël : la peur existentielle, la recherche du bonheur et les amours passagères. Toute sa vie, Vava va chercher à séduire un seul et même homme, Michel Saint-Jacques, sans y parvenir. Malgré les nombreux voyages qu'elle effectue tout au long de sa vie (en Egypte, au Maroc, en Europe notamment), son point de départ et son point d'arrivée sont les mêmes : il s'agit de Montréal.

C'est également en 1989 qu'Andrée Maillet (Montréal, 1921-1995) publie *Les Remparts de Québec*<sup>52</sup>. L'auteure est romancière, poète et essayiste. De 1952 à 1960 elle est aussi directrice de la revue *Amérique française* et a participé à d'autres journaux et magazines. En 1965 elle reçoit le prix littéraire de la Province de Québec pour *Le Chêne des tempêtes*, et obtient le prix Athanase-David en 1990. Elle a aussi été élue à

---

<sup>48</sup> PROULX, Monique, *Le Sexe des étoiles*, Montréal : Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1987.

<sup>49</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *La Vie en prose*, Montréal : Herbes rouges, coll. « typo », [1980] 1984.

<sup>50</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *La Constellation du cygne*, Montréal : Editions de la Pleine lune, 1985.

<sup>51</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Vava*, Montréal : l'Hexagone, 1989.

<sup>52</sup> MAILLET, Andrée, *Les Remparts de Québec*, Montréal : l'Hexagone, 1989.

l'Académie canadienne-française en 1974 et elle est membre de l'Ordre du Canada en 1978. *Les Remparts de Québec* décrit la révolte d'une jeune fille de bonne famille, Arabelle Tourangeau, une non-conformiste confiée par sa famille à un psychanalyste, cette même famille qui l'empêche de s'évader au-delà des remparts de la vieille ville. Ce récit évoque plus particulièrement le choc des générations de cette époque, ainsi peut-être que les aspirations d'une certaine jeunesse.

Malgré une production littéraire assez tardive, Lise Tremblay (Chicoutimi, le 13 juin 1957-) est l'un des écrivains les plus marquants des années quatre-vingt dix. Lise Tremblay est professeure de littérature au Cégep du Vieux Montréal. En 1991 elle reçoit le prix de la découverte littéraire de l'année au Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean et le prix Stuffer-Conseil des arts. C'est sur un ton très simple et intimiste que *L'Hiver de pluie*<sup>53</sup>, publié en 1990, nous conte l'histoire d'une « femme qui marche » sans but semble-t-il, dans les rues du Vieux Québec durant un hiver où la neige ne tombe pas. La narratrice croise des personnages à son image, des errants éperdus en proie au vertige de la solitude et au désespoir de vivre.

En 1999, Lise Tremblay signe *La Danse juive*<sup>54</sup> qui mérite le prix du Gouverneur Général ; le récit se déroule cette fois-ci à Montréal, et reprend quelques thèmes chers à l'auteure : la solitude, le désespoir, la hantise du corps et la ville comme espace étriqué dont on n'attend plus rien. L'héroïne est une jeune femme obèse dont les parents sont divorcés, et qui refuse de se conformer aux normes esthétiques. Alors que sa mère s'américanise à coup de jeux télévisés, et que l'héroïne ne réussit pas à faire partie du monde de son amant Mel, le père seul a réussi : il est producteur de séries télévisées ; l'issue du roman sera terrible, car le récit s'achève par un parricide.

Enfin, nous décidons de clore ce corpus avec l'une des écrivaines les plus reconnues de sa génération : Nicole Brossard (Montréal, le 27 novembre 1943-). Poète, elle est aussi fondatrice de plusieurs revues féministes (*La Barre du jour* en 1965, *Les Têtes de pioche* en 1976). Elle dirige aussi des collections pour des maisons d'édition et publie même une *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*<sup>55</sup>. Elle écrit également des romans et reçoit de nombreux prix littéraires ainsi qu'un doctorat *honoris causa* en

---

<sup>53</sup> TREMBLAY, Lise, *L'Hiver de pluie*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 1990.

<sup>54</sup> TREMBLAY, lise, *La Danse juive*, Montréal : Leméac, 1999.

<sup>55</sup> BROSSARD, Nicole, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, « des origines à nos jours », Montréal : Editions du Remue-Ménage, 1991.

lettres et communication de l'Université de Sherbrooke en 1997. C'est en 2001 que Nicole Brossard publie le roman *Hier*<sup>56</sup>, qui ressemble à l'ensemble de son oeuvre littéraire ; d'une écriture fluide et sensuelle, ce récit relève d'un univers poétique complexe, ouvert sur le monde mais aussi très intériorisé. La trame se déroule à Québec et un peu à Montréal, avec pour thèmes principaux la mémoire et les ruines. En effet, la narratrice travaille dans un musée, et converse longuement avec une écrivaine, Clara Carlson, qui vient de Saskatchewan. Le roman de Nicole Brossard est un beau prétexte riche en réflexions philosophiques pour parler encore et encore des relations mères-filles, de l'acte de création, et du temps assassin qui passe sur les villes.

Ainsi, les auteures et romans<sup>57</sup> qui composent notre corpus sont les suivants : Anne Hébert (*Kamouraska*, *Les Enfants du sabbat*, *Le Premier jardin*), Adrienne Choquette (*Laure Clouet*), Andrée Maillet (*Les Remparts de Québec*), Lise Tremblay (*L'Hiver de pluie*, *La Danse juive*), Monique Proulx (*Le Sexe des étoiles*), Yolande Villemaire (*Vava*), Francine Noël (*Maryse*, *Myriam première*), Nicole Brossard (*Hier*), Hélène Ouvrard (*Le Corps étranger*, *La Noyante*), Pauline Harvey (*Encore une Partie pour Berri*) et Marie-Claire Blais (*Les Nuits de l'Underground*).

La première partie de notre étude aura pour objet la ville comme forme du discours des femmes, où l'on s'interrogera pour savoir comment s'opère la territorialisation de cette écriture au féminin dans la ville. Nous essaierons de décrire la genèse d'une écriture au sein même d'une ville qui se féminise, de la même manière que nous observerons ce qui a changé dans le roman féminin québécois depuis le célèbre *Bonheur d'occasion*<sup>58</sup> de Gabrielle Roy, dont le récit se déroule dans les années quarante à Montréal. Les préoccupations des héroïnes ont-elles changé et surtout, la ville leur offre-t-elle les mêmes perspectives d'avenir que les personnages de Gabrielle Roy ? Ne sommeille-t-il pas, chez les Maryse, Shawinigan, Arabelle et autres, une Florentine Lacasse prête à s'appropriier la ville comme son destin ? Car dans les romans qui nous intéressent, nous verrons que la conquête de ce territoire curieusement mal connu des héroïnes, se traduit par une dévalorisation caractérisée du héros et par l'appropriation

---

<sup>56</sup> BROSSARD, Nicole, *Hier*, Montréal : Québec/Amérique, coll. « Mains libres », 2001.

<sup>57</sup> Dans un souci de clarté nous tenons à préciser que dorénavant, à chaque mention dans le texte de l'un des titres des ouvrages du corpus, celui-ci ne sera pas repris en note de bas de page.

<sup>58</sup> ROY, Gabrielle, *Op. cit.*



d'espaces réservés jusque-là aux seuls hommes. Enfin, dans cette première partie nous verrons que dans les récits évoqués, la ville est parfois moins objet de discours que forme du discours des femmes puisque, de la même manière que nous l'avons abordé dans notre préambule, le fossé entre espace vécu et espace transcrit semble avoir été comblé. Ce qui frappe à la lecture des romans de Québec plus particulièrement, c'est l'enfermement et l'impression étouffante que suscite cette ville sur les personnages. Certains récits, par leur brièveté, semblent d'ailleurs être au service de ce type de fiction, alors même que la structure du texte se fait parfois le reflet de l'architecture urbaine : la ville pourrait-elle alors devenir une sorte de *métalangage* ? Ce qui est sûr, c'est que la ville québécoise est à l'origine un espace linguistique complexe ; Montréal est connu pour être « un corps parlant plusieurs langues », alors que la défense de la langue maternelle est une rude bataille au Québec depuis sa naissance. Nous verrons si l'écriture au féminin, si proche de la langue et de l'oral au demeurant, garde les traces dans son discours de cette préoccupation collective liée à cette part importante de l'identité québécoise.

Dans une seconde partie, nous aborderons la ville en tant que cité, c'est-à-dire en tant qu'espace humain ; à savoir que l'écriture au féminin se tourne vers l'élaboration d'un discours social, politique et idéologique, qui s'ancre dans un paysage urbain. Nous nous intéresserons tout d'abord à l'un des éléments les plus importants du mobilier urbain : la maison. En effet, ce « microcosme » à l'intérieur même de l'espace de la ville, qui fut longtemps, selon les féministes, un lieu particulièrement source d'oppression pour les femmes, est à la base de la dialectique espace privé/espace public générée par l'organisation de la cité. Nous tâcherons de voir comment les personnages habitent leur maison ; est-ce un refuge, ou encore, pour certaines héroïnes, le foyer est-il un rempart contre l'extérieur, mais qui se transforme vite en cage dorée ? La maison fantasmée, idéalisée, existe-t-elle quelque part et surtout, peut-elle réellement s'ancrer en ville ? Dans la plupart des civilisations, la femme est considérée comme la « Reine du foyer » ; pourtant, à la lecture des romans de corpus, il semble que la main mise sur l'espace domestique ne soit pas une donnée acquise pour des héroïnes qui ont parfois du mal à rentrer en possession des clés de leur royaume. Nous verrons par ailleurs que l'espace domestique ne laisse pas les écrivaines, et encore moins leurs personnages, indifférentes. Nous nous aiderons plus particulièrement de la fameuse *Poétique de l'espace*<sup>59</sup> de Gaston Bachelard, qui nous permettra de comprendre, entre autres, pour quelles raisons la

---

<sup>59</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF « Quadrige », 8<sup>ème</sup> édition, [1957] 2001.

chambre, l'un des « organes » de ces maisons-corps, est le lieu privilégié du voyage intérieur auquel s'adonnent certaines héroïnes. La maison est sans doute l'un des prétextes pour une dénonciation de la condition de la femme dans une société de type patriarcal. Si nous n'avons que peu de romans « féministes » au sein de notre corpus, on ne peut non plus nier que chaque œuvre tient compte d'un discours idéologique féministe fort, qui a bouleversé la société québécoise dans son ensemble. Ainsi, l'influence de cette idéologie et la revendication, de la part des personnages, d'une présence au monde par le rejet des institutions, se fait jour dans les récits. Nous verrons néanmoins que les auteures sont restées lucides sur les actions et les résultats de ces mouvements de libération, et que leurs héroïnes, conscientes de l'enfermement dans un carcan idéologique que peut susciter ce type de pensées et de comportements, s'interrogent sur le réel pouvoir de ces groupes. Car les héroïnes de Francine Noël, Yolande Villemaire ou encore Andrée Maillet, ne sont pas seulement les spectatrices d'une époque : elles y participent activement, et sont la preuve de la naissance au Québec d'une véritable prise de conscience politique et critique de la part des femmes. Néanmoins, les chevaux de bataille du féminisme lancés contre les institutions religieuses (l'Église, le mariage) et contre les conséquences liées à la maternité, sont bien souvent justifiés dans les œuvres citées. Le rejet de l'Église, la diabolisation du mariage et le malentendu entre les deux sexes, sont donc des thèmes communs à plusieurs ouvrages. D'autres romans plus récents abordent l'espace humain de la ville sous une autre forme : celle d'un espace de liberté à conquérir. Nous verrons qu'après un lourd héritage lié à la domination de la société patriarcale, elle-même soumise à des préceptes religieux rigides, le roman féminin fait désormais de la ville un espace d'affranchissement et de transgressions morales. Enfin, nous verrons que le féminisme marque une nouvelle fois la littérature des femmes au Québec, car nous constatons chez certaines la présence de plusieurs figures récurrentes du féminisme littéraire, que Lori Saint-Martin appellerait sans doute des « urbaines radicales »<sup>60</sup>. En effet, n'est-il pas curieux, en plein Montréal, de voir surgir une sorcière ? C'est pourtant bien ce qu'il se passe dans *Myriam première* de Francine Noël, comme chez d'autres écrivaines d'ailleurs. Cette figure de la sorcière, l'opprimée ancestrale étant l'une des références du féminisme, semble s'être intégrée à ce paysage de ville et de modernité. Mais qu'en est-il exactement ? Qui sont ces sorcières d'un nouveau genre ? Quel rôle et quelle importance leur accordent réellement les écrivaines dans leurs récits et dans l'espace imaginaire de la

---

<sup>60</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix*, « Essais de critique au féminin », Montréal : Nuit Blanche éditeur, coll. « Essais critique », 1997.

ville ? Avec la sorcière, une deuxième figure du féminisme littéraire semble incontournable dans les romans étudiés : il s'agit de la prostituée. Voici un personnage hautement urbain, ancré dans l'asphalte, complètement dépendant de la ville, qui est également à la source même de la théorie de la femme-marchandise et du corps féminin qui se monnaie. Souvent symbole de violence faite aux femmes, la prostituée ne suscite pas moins une certaine fascination chez les héroïnes. Une troisième figure se détache dans l'espace urbain : c'est celle de l'insoumise qui apparaît généralement sous les traits d'une adolescente révoltée contre sa famille et contre la société en général. Il semble par ailleurs qu'à travers ce type de personnage, soit rendu un hommage collectif à toute celles qui ont « fondé » la colonie, à ces « Mères » du pays dépossédées après bien des années du véritable rôle fondateur qu'elles ont tenu dans la naissance de la nation. A travers cette figure de jeune fille en marge, les écrivaines évoqueraient-elles le possible retour d'un mythe matriarcal dans le cadre d'une tradition matrilineaire ?

La troisième et dernière partie de notre étude prolongera cette réflexion sur la possible existence d'une mythologie féminine appliquée à la ville. En effet, dans le roman féminin, il semble que les écrivaines tentent de re-mythiser l'espace urbain désacralisé, comme s'il s'agissait d'apporter enfin du « sens » à la ville qui, depuis ses fondations, efface toute trace d'un passé collectif. Il apparaît donc que l'imaginaire féminin, à travers *Le Premier Jardin* notamment, revisite ces fondations auxquelles on attribue déjà, à travers les écrits de Jacques Cartier notamment, une dimension mythique. Car les romans du corpus font un constat édifiant : la mémoire collective des origines s'efface derrière des villes dénaturantes et elles-mêmes désincarnées ; les écrivaines semblent poser les questions suivantes : comment se souvenir d'où l'on vient dans des villes où tout va si vite, où les gratte-ciel poussent comme des champignons, où l'américanisation continue sa progression, et où industrialisation et modernité sont les symptômes d'une aliénation que l'on sait inévitable ? Les femmes seraient-elles donc dépositaires d'une mémoire collective des origines et surtout, auraient-elles le pouvoir d'opposer à la ville et à tout ce qu'elle implique, leur végétale féminité ? Car il est vrai que les œuvres étudiées fourmillent d'éléments féminins qui envahissent l'espace urbain. Parmi eux, ressortent l'élément végétal mais aussi l'eau, porteuse d'une utopie au féminin, dont l'eau résurgente, symbole d'un passé qui remonte à la surface et abolit la ville et le temps. Enfin, si la grande ville devient le théâtre d'une mythologie et d'une mémoire féminines dépositaires d'un passé collectif quelque peu « revisité » par l'imaginaire féminin, Québec

et Montréal sont aussi, à titre personnel, des espaces de la quête identitaire des personnages. Des personnages féminins qui vont faire une expérience urbaine à travers le mode de l'errance, et qui vont devoir s'affronter eux-mêmes dans des villes qui prennent très vite l'aspect d'un labyrinthe. Est-ce un symptôme particulièrement propre aux Québécois et aux peuples ayant connu la colonisation ? En tout cas, les héroïnes sont en proie à un dédoublement de personnalité qui se vérifie aussi bien à travers la narration qu'à travers le contenu des textes eux-mêmes. Qui plus est, dans la grande ville, le regard de l'Autre est toujours là pour renvoyer une image déformée de soi, même si, à travers la figure et le regard de l'Etranger, certaines héroïnes se reconnaissent. Comment trouver son unité dans des villes elles-mêmes en proie à un éclatement identitaire ? Comment réaliser l'unité de sa personnalité alors que l'identité collective elle-même se décompose ? Nous verrons que la ville dans le roman féminin peut aussi dévoiler ses ambiguïtés, sa face sombre et ses lieux troubles, où rites de passages et lieux interdits sont légions. Sans oublier que les écrivaines nous présentent des personnages à l'identité morcelée qui vivent dans des villes socialement et culturellement stratifiées. Ces héroïnes feront l'expérience de cette fissure sociale et peut-être aussi du malaise propre à toute grande ville moderne : la solitude qui accompagne chacun de nous lorsqu'il marche au milieu de la foule.

## **PREMIERE PARTIE**

---

**La territorialisation d'une écriture et la ville  
comme forme du discours des femmes**

# CHAPITRE I

---

## VILLE ET ROMAN FEMININ

Pour parler de soi, il faut parler de tout le reste.  
Simone DE BEAUVOIR, *Les Mandarins*.

### 1. Naissance d'une écriture sexuée de l'espace urbain

#### 1. 1 : *Des auteures et des villes*

Dans un ouvrage collectif intitulé *Montréal imaginaire*, Gilles Marcotte et Pierre Nepveu posent la question de Montréal comme lieu d'écriture : pour eux, « la représentation littéraire [est] indispensable au constat d'existence. Paris c'est Balzac (et quelques autres) ; Londres, Dickens ; Berlin, Döblin ; New York, Dos Passos ; Dublin, Joyce ; et ainsi de suite. »<sup>61</sup> Ainsi, la grande ville acquiert une *substance* et une réalité dans l'esprit collectif parce que des écrivains, dont la renommée n'est plus à faire, l'ont choisie pour décor, la fouillant de fond en comble de la moindre petite ruelle sale jusqu'au plus luxueux salon parisien du dix-huitième siècle, faisant ainsi d'une toile de fond, d'un simple décor urbain, un lieu aussi important que les protagonistes eux-mêmes ; un lieu-personnage à part entière qui tient dans la fiction une place de premier choix. C'est bien dans cette perspective que la ville n'est plus un simple lieu, mais devient un *lieu d'écriture*.

Les villes ont un rôle important à jouer dans une littérature, et peut-être encore plus lorsqu'il s'agit d'une littérature jeune comme c'est le cas de la littérature québécoise. Il paraît donc évident que lorsque des écrivains aussi prolifiques et fascinants de talent et de personnalité que sont Michel Tremblay, Gabrielle Roy, Hubert Aquin, Gérard Bissette

---

<sup>61</sup> NEPVEU, Pierre, MARCOTTE, Gilles, (dir.), *Montréal imaginaire*, Québec : Fides, 1992, p. 7.

et Yves Beauchemin, pour ne citer qu'eux, accordent une place de choix à Montréal dans leur œuvre en général, alors la ville devient naturellement un espace imaginaire recevant, mais aussi produisant, une certaine littérature. Une relation d'interdépendance s'instaure, et l'on peut donc se demander qui fait exister qui : « La littérature québécoise n'existe pas sans Montréal, peut-on dire que Montréal n'existe pas sans la littérature ? »<sup>62</sup>

Cette question reste quelque peu en suspens dans l'ouvrage *Montréal imaginaire*, même si ses auteurs continuent d'affirmer qu'

il est évident que sans Montréal, la littérature québécoise n'existe pas. Montréal, c'est l'institution littéraire elle-même : ses instances, l'édition, la critique, les académies, la plupart des écrivains, mais aussi la source même d'une certaine idée de la littérature québécoise, d'autres villes aussi, jouent des rôles importants ; que serait l'œuvre d'un Jacques Poulin sans la mythologie fascinante du Vieux-Québec ?<sup>19</sup>

Le collectif évoque ici une relation de « donnant-donnant » : si l'on écrit sur Montréal, c'est bien que celle-ci existe<sup>63</sup>, mais si l'on peut parler d'*écriture montréalaise* en évoquant les romanciers, c'est aussi parce que la métropole leur offre un lieu d'écriture privilégié, un cadre fictionnel récurrent qui apporte une cohérence à des séries d'ouvrages comme les fameuses *Chroniques du Plateau Mont-Royal*<sup>64</sup>. Lieu d'échange, de publication, d'écriture, Montréal est tout cela à la fois :

Recevoir la littérature, pour Montréal, c'est accéder au rang de métropole, de grande ville, c'est accéder à l'imaginaire sans quoi une ville n'est pas une ville. Mais l'inverse est également vrai : Montréal arrive à la littérature, comme un bonheur ou un malheur, c'est-à-dire qu'il la transforme, lui donne des horizons nouveaux.<sup>65</sup>

Le Montréal littéraire n'a donc plus rien à envier à une ville comme Paris par exemple, riche d'une histoire littéraire très conséquente ; après tout, ce n'est en grande partie que depuis les années soixante que la littérature et Montréal se rencontrent dans cette « zone intermédiaire qui tient à la fois du fait littéraire et du fait vécu. »<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Nous verrons cependant que Gilles Marcotte accorde une existence « littéraire » à Montréal, mais il s'arrête là. En effet, d'un point de vue *phénoménologique*, « Montréal n'existe pas » (cf. *Ecrire à Montréal*, p. 23), « Montréal est moins un ensemble urbain constitué qu'un rêve, un projet, une utopie. » (Ibid. p. 26.)

<sup>64</sup> TREMBLAY, Michel, *Op. cit.*,

<sup>65</sup> MARCOTTE, Gilles, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>66</sup> MARCOTTE, Gilles, NEPVEU, Pierre, (dir.), *Op. cit.*, p. 9-10.

Pourtant, l'on s'étonne parfois de constater que Montréal puisse susciter des désirs d'écriture chez les auteurs québécois : il s'agit d'une ville nord-américaine moderne qui, pour certains dont Michel Biron, manque cruellement de *symboles*. Celui-ci souligne d'ailleurs l'absence de « véritable travail de symbolisation comme l'ont été, par exemple, les égouts parisiens ou le brouillard londonien. »<sup>67</sup> Michel Biron dénonce la pauvreté des symboles dont souffre Montréal ce qui, sans doute, amène également Gilles Marcotte à douter de l'existence de cette ville, en affirmant que « de toute évidence, Montréal n'existe pas. »<sup>68</sup> Cependant, Michel Biron nuance ses propos, car si Montréal est une ville, c'est que certains lieux plus ou moins symboliques la composent ; or,

Montréal a ses symboles, tout modestes soient-ils : le Mont-Royal, la Place Ville-Marie, le stade olympique, l'Oratoire Saint-Joseph, les escaliers extérieurs, etc. Mais ces symboles sont pauvres, [...] : parce qu'ils servent à des fins plus immédiates (récréatives, bureaucratiques, sportives, touristico-religieuses, etc.), qui les empêchent de douter de leur utilité, de leur fonction dans le monde, bref, de leur existence.<sup>69</sup>

Même si l'on admet que ces symboles sont « pauvres », certains lieux choisis de Montréal sont porteurs de sens et évocateurs d'images, qui plus est d'images littéraires primordiales lorsque Michel Tremblay et Francine Noël font du plateau Mont-Royal le lieu symbolique de leurs chroniques, ou lorsque Gabrielle Roy fait du quartier Saint-Henri le centre de l'un des plus grands romans québécois jamais écrits sur Montréal, avec *Bonheur d'occasion*. Ces écrivains ont exploré des lieux et en ont fait des symboles du champ littéraire québécois qui, selon la définition du symbole d'après Carl-Gustav Jung, « possèdent [...] des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. »<sup>70</sup> C'est donc de cette façon que s'est créée *l'écriture montréalaise*, grâce à la mosaïque de lieux symboliques engendrés par les écrivains eux-mêmes. Pour cela sans doute, Montréal et la littérature entretiendront toujours des rapports particuliers, car l'on peut difficilement écrire un roman dont l'action se trame à Montréal : l'intrigue se déroulera plus précisément dans un quartier ou dans une rue particulière. Montréal n'est pas une ville homogène et ses symboles ne font malheureusement – ou heureusement pour la littérature – pas son unité.

---

<sup>67</sup> BIRON, Michel. Laideurs de Montréal. In : *Québec français*, été 83, n° 90, p. 91-94, p. 91.

<sup>68</sup> MARCOTTE, Gilles, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>69</sup> BIRON, Michel, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>70</sup> JUNG, Carl-Gustav, (dir.), *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, [1964] 1990, p. 20.



Face à ce manque évident de symbolisation des lieux, on peut se demander pourquoi la critique littéraire parle d'*écriture montréalaise*, évoquant ainsi la territorialisation d'une certaine catégorie d'écrits québécois, et reste muette quant à la terminologie employée pour qualifier la littérature attachée à la ville de Québec. Pourtant, comme nous le rappelons en citant de nouveau Gilles Marcotte, « d'autres villes aussi, jouent des rôles importants ; que serait l'œuvre d'un Jacques Poulin sans la mythologie fascinante du Vieux-Québec ? »<sup>70</sup> Et, rajouterons-nous, que serait l'œuvre de la grande Anne Hébert, ainsi que celle d'autres auteures citées ici, si la ville de Québec n'avait pas pris une place aussi importante dans leur production littéraire ?

Certes, l'on concède volontiers que s'il n'est fait mention nulle part d'une « écriture de Québec », c'est sans doute parce que la production littéraire québécoise est moindre comparée à la montréalaise. D'ailleurs, Gilles Marcotte nous rappelle que « L'écrivain de Québec est une exception, ce n'est pas, pour un écrivain, un mauvais titre, et peut-être obtient-il de ce caractère exceptionnel une grâce qui se trouve plus rarement dans la métropole »<sup>71</sup>. Selon lui, écrire Québec, la ville capitale, la ville historique, la mémoire de la Nouvelle-France, serait donc « exceptionnel », peu commun voire même inattendu. Pourtant, s'il est une ville québécoise qui regorge de symboles et d'images il s'agit bien de Québec : sa terrasse Dufferin, ses escaliers, son château Frontenac, son parc Montmorency avec la statue de Jacques Cartier, ses remparts, sa citadelle, son port, sa Place Royale, ses noms de rues empreints d'histoire, etc. Ce n'est pas sans raison que Québec est la capitale et Montréal la métropole économique : elle fourmille de ce que l'on pourrait appeler des « grands lieux urbains » qui « font être la ville, [qui] la dévoilent et [...] la constituent d'une certaine façon. »<sup>72</sup>

A contrario, Francine Noël, qui évoque si bien le rapport que son écriture entretient avec Montréal, admet que l'on ne peut rendre compte du sens évident de la métropole, sans doute parce que dans ce contexte urbain, l'écrivain est immergé dans le pluriel et la diversité :

---

<sup>71</sup> MARCOTTE, Gilles, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>72</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 411-412.

Si on prend Montréal pour scène de son écriture – la posant ainsi, momentanément du moins, comme centre du monde –, on appellera le lecteur à se définir en regard d'une réalité dont le sens est d'abord à lire à l'extérieur du texte, dans le rapport de la ville aux autres villes, à l'Etat, aux autres pays ; l'espace-Montréal agira comme un filtre collé à son œil.<sup>73</sup>

Ceci semble bien différent pour Québec qui, à la différence de Montréal, nous paraît « faire sens » immédiatement, et encore plus lorsqu'il s'agit de la traiter en littérature<sup>74</sup> ; ce sont ses hauts lieux qui produisent autant d'images de Québec et lui donnent tout son sens ; des lieux, nous indique Pierre Sansot, qui « se hissent à la dignité imaginaire par leur éclat et leur pouvoir de retentir, de ricocher dans l'homme. »<sup>75</sup>

Si l'écrivain de Québec est une exception, c'est donc peut-être parce que cette explosion de signes et de références dont est constituée la ville de Québec, rend l'écriture plus intime, c'est-à-dire introspective. L'analyse de l'écriture féminine et de l'écriture de l'intime souvent amalgamées (à tort ou à raison), prouve d'ailleurs que Québec a fait l'objet de bien plus d'écrits féminins que d'écrits masculins, les auteur(e)s québécois(es) se partageant de manière assez égale l'espace littéraire de Montréal.

Dans tous les cas, nous pouvons affirmer que Québec, au même titre que Montréal, est bien un éminent *lieu d'écriture*. Et plus encore aujourd'hui, comme en témoigne le collectif *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, qui analyse les différents traitements de la ville depuis sa fondation jusqu'à nos jours, en échos au collectif *Montréal imaginaire* cité plus haut. Dans cet ouvrage, Lucie K. Morisset nous rappelle que Québec « resta au fil de ces siècles le matériau d'un nombre incalculable d'images, depuis Ludovica jusqu'à la Gibraltar de l'Amérique »<sup>76</sup>, et surtout qu'elle

redevient un espace de représentations privilégié, aujourd'hui : parce qu'elle est la capitale, parce qu'elle est dite « ancienne » aussi, elle nourrit dorénavant l'imaginaire de cette identité collective, galvaudée par les discours politiques en quête d'un fondement territorial pour l'Etat québécois.<sup>13</sup>

---

<sup>73</sup> NOËL, Francine, *La Scène se passe à Montréal de nos jours*, *Op. cit.*, p. 121.

<sup>74</sup> Nous verrons plus tard que le « sens » historique de Québec dépasse de beaucoup celui de Montréal et qu'il s'agit là de l'une des oppositions fondamentales qui subsistent entre les deux villes.

<sup>75</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 415.

<sup>76</sup> K. MORISSET, Lucie. Entre la ville imaginaire et la ville identitaire, de la représentation à l'espace. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Op. cit.*, p. 13.

Montréal ainsi que Québec sont donc des villes avec lesquelles il faut compter dans le paysage littéraire québécois contemporain. Elles sont devenues, au fil des années, de véritables espaces imaginaires et par conséquent, d'incontournables lieux d'écriture ; des preuves aussi, que la réalité urbaine supplante désormais les thèmes d'une idéologie rurale et catholique qui perdura au Québec jusqu'aux années soixante. Avec l'éclatement des valeurs du roman traditionnel, la société urbaine et moderne fait son entrée dans les écrits québécois : « Montréal n'est ainsi devenue une question, pour la littérature, qu'aux environs des années soixante, c'est-à-dire de ce que l'on a appelé la Révolution tranquille. »<sup>77</sup>

Pourtant, on oublie souvent que le premier grand roman urbain est celui d'une femme, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, et qu'il fut publié en 1945. Beaucoup d'autres auteures suivront quelques années plus tard, dont celles qui composent le corpus ; avec elles, se pose d'emblée la thèse de la territorialisation d'une écriture féminine qui s'ancre désormais dans un paysage urbain.

Avec cette double émergence, à la fois d'une écriture féminine plus présente et de la ville comme toile de fond dans bon nombre de fictions écrites par des femmes, la question que pose Lori Saint-Martin dans son essai intitulé *Contre-Voix*, prend tout son sens car, désormais, « ne se tisse-t-il pas, entre les femmes, la fiction et la cité, des liens particuliers ? »<sup>78</sup>

## 1.2 : *Quoi de neuf depuis Bonheur d'occasion ?*

L'une des œuvres majeures de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, est sans doute la plus représentative du nouveau roman urbain au Québec ; comme le précise Lori Saint-Martin, « Le premier grand roman de la ville, au Québec, est donc l'œuvre d'une femme. On ne doit pas l'oublier car, si la critique s'est amplement attardée sur le roman, elle a oublié pour l'essentiel sa dimension féminine. »<sup>79</sup> Depuis lors, les écrivaines n'ont cessé d'affirmer la territorialisation de leur écriture en prenant Québec et Montréal comme toiles de fond. Pourtant, si l'on en croit les propos d'André Vanasse lors de sa lecture de

---

<sup>77</sup> MARCOTTE, Gilles, NEPVEU, Pierre, (dir.), *Op. cit.*, p. 8.

<sup>78</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-Voix*, *Op. cit.*, p. 223.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 224.

trois romans féminins<sup>80</sup>, la femme québécoise n'est pas en mesure de territorialiser son écriture ; il s'agit même là « d'un phénomène symptomatique » :

j'ai été placé devant une évidence à la fois criante et bizarre : aucun [roman] ne pouvait être géographiquement situé de façon précise. Il y a là un phénomène symptomatique qui m'a fait penser que les femmes québécoises étaient doublement aliénées. Aliénées en tant que femmes et aliénées en tant que citoyennes d'un pays qui est lui-même aliéné.<sup>81</sup>

Cette « évidence » qui s'impose à André Vanasse, peut cependant paraître peu viable, puisque lui-même rédige cet article en plein cœur des années soixante-dix qui voient, dans leur première décennie, la naissance des romans d'Anne Hébert (*Kamouraska*, *Les Enfants du sabbat*) dont la trame principale se déroule pour une grande part dans la vieille ville de Québec, celle du roman d'Hélène Ouvrard écrit en 1973 (*Le Corps étranger*) qui retrace l'existence recluse et menacée d'une narratrice habitant une ville-mensonge faite de tours de verre et de plastique, sans oublier, au début des années soixante, le roman d'Adrienne Choquette, *Laure Clouet*, dont l'action se cantonne aux remparts de la vieille ville de Québec. Certes, l'aliénation de la femme québécoise, aux prises avec le système patriarcal et religieux, ne fait aucun doute ; c'est d'ailleurs pourquoi, l'émergence d'une seconde vague de féminisme au début des années soixante-dix influence au plus haut point l'écriture, mais aussi la vision des femmes en rapport avec leur propre existence ; or, ce désir grandissant d'inscription dans le réel va de pair avec la reconnaissance des « écrits de femmes au Québec en tant que catégorie distincte, non pas tant du fait d'une différence d'écriture entre hommes et femmes, mais plutôt du fait qu'on assiste à une identification culturelle des femmes en tant que groupes. »<sup>82</sup>

Les femmes se reconnaissent donc en tant que minorité, comme c'est le cas des femmes-écrivains, plus particulièrement de celles qui écrivent désormais avec la ville, mettant en relation étroite leurs personnages avec leur environnement. Cette nouvelle écriture féminine qui s'inscrit donc dans une sorte de « projet collectif »<sup>83</sup>, vient, quelques années plus tard, apporter un contre-argument aux propos d'André Vanasse car les écrivaines affichent désormais *leur* évidence, comme l'explique Francine Noël en

---

<sup>80</sup> LARCHE, Renée, *La Naissance de Larves* ; BLONDEAU, Dominique, *Que mon Désir soit ta demeure*, DUNLOP-HEBERT, Carol, *La Solitude inachevée*.

<sup>81</sup> VANASSE, André. « Dites-moi où, en quel país... », lecture de trois romans de femmes. In : *Lettres québécoises*, mai 1976, n° 2, p. 6-8, p. 6.

<sup>82</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 1.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 247.

déclarant que « Si ce que j'écris se passe toujours à Montréal, c'est que cela s'impose à moi comme une évidence : je suis née à Montréal, j'y ai toujours vécu et je n'ai jamais senti, face à cette ville, la moindre impression de rejet ou de rupture. »<sup>84</sup>

Une nouvelle tradition littéraire québécoise apparaît donc à l'aube des années soixante-dix et va se poursuivre dans les années quatre-vingt : le sentiment d'appartenance des femmes à un groupe va naturellement de pair avec toute une appropriation au féminin de la ville ; d'où une certaine impression de collaborer à un ensemble d'écriture collectif, voire même la conviction, pour Francine Noël, « d'appartenir à une certaine "consoeurerie" »<sup>85</sup> :

« Oui, j'ai l'impression d'appartenir à une certaine « consoeurerie », [...]. 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 et 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. »<sup>86</sup>

Comme un écho, Pauline Harvey déclare qu'« Ecrire, c'est aussi un travail collectif. L'écrivain dans la ville, fait partie de la collectivité »<sup>87</sup>. Parce que les femmes écrivent, dont une grande partie d'entre elles avec la ville comme support, décor ou encore personnage de leur écriture, et parce qu'elles se nourrissent les unes des autres – Gabrielle Roy étant sans doute l'initiatrice de cette écriture de la ville au féminin – l'intertextualité dans les écrits de femmes ne cesse de prendre de l'ampleur, Bénédicte Mauguière précisant que « leurs textes se [renvoient] constamment leur image dans une sorte d'écho »<sup>88</sup> :

Il y aurait ainsi une certaine continuité dans la production des écrivaines, celle-ci assurant sa propre formation par la lecture d'une autre qui jouerait en quelque sorte le rôle d'initiatrice ou de révélatrice, [...]. De cette façon se serait affirmée une pluralité de traditions féminines en littérature.<sup>89</sup>

En conséquence, les nombreuses identifications de leurs héroïnes avec le personnage de Florentine Lacasse de *Bonheur d'occasion*, foisonnent dans les oeuvres de

---

<sup>84</sup> NOËL, Francine, *La Scène se passe à Montréal de nos jours*, *Op. cit.*, p. 124.

<sup>85</sup> NOËL, Francine. In : ROYER, Jean, *Op. cit.*, p. 239.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> HARVEY, Pauline. In : ROYER, Jean, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>88</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 197.

<sup>89</sup> Ibid., p. 263.

fiction féminines, ainsi que les références aux œuvres d'Anne Hébert ou à Marie-Claire Blais et son roman intitulé *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, cité dans le roman de Pauline Harvey *Encore une Partie pour Berri* :

C'était l'époque d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, l'époque où les filles intelligentes élevées entre elles croyaient dur comme fer que le seul sexe brillant, le seul sexe génial, le seul encyclopédique, le seul rhétoricien, le seul littéraire, était le sexe féminin.<sup>90</sup>

Quant à *Bonheur d'occasion*, il semble tisser des liens entre les personnages d'hier et d'aujourd'hui, car comment ne pas voir la ressemblance et le même destin qui rapproche la Florentine de Gabrielle Roy, et la Maryse de Francine Noël près de quarante années plus tard ? Qui sont, chez nos héroïnes les plus contemporaines, les nouvelles Florentine Lacasse ? Plus précisément, pouvons-nous lire depuis quelques années une autre approche de la place et du rôle de la femme dans l'espace urbain ?

Nous venons ainsi de soulever l'importante question de l'intertextualité dans les écrits de femmes au Québec, car les écrivaines se sont toujours reconnues en tant que « minorité » dans le paysage littéraire québécois ; par conséquent, même si chacune d'elles à son propre style d'écriture – et que quelques décennies les séparent parfois –, elles se nourrissent bien souvent les unes des autres, et les écrivaines de la ville peut-être encore plus encore.

Avant de pouvoir ancrer une fiction dans un lieu réel tel que Montréal et Québec, il faut soi-même éprouver sa propre réalité en ce lieu ; or, Maroussa Hajdukowsky-Ahmed rappelle que les femmes n'ont pas toujours eu accès à ce fameux discours sur le réel, car « Si l'on se réfère aux fonctions linguistiques, on dira que la femme est confinée essentiellement aux fonctions émotive et phatique et que l'homme s'approprie les fonctions métalinguistique et référentielle, c'est-à-dire le discours sur le réel et sur le langage. »<sup>91</sup> Néanmoins, on admet volontiers que la femme a toujours vécu, au même titre que les hommes, dans cet espace référentiel : elle a donc toujours évolué dans un univers masculin (et la ville en est un) « dont elle est l'un des piliers »<sup>92</sup>. Par conséquent, le regard que les écrivaines posent sur leur environnement ne peut être que nouveau et enrichir

---

<sup>90</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>91</sup> HADJDUKOWSKI-AHMED, Maroussa. Le Dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage. In : LAMY, Suzanne, PAGES, Irène, (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Louiseville, 1983, p. 59.

<sup>92</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 161.

l'espace imaginaire de la ville. Ainsi, la prise de parole s'accompagne d'une véritable appropriation au féminin de l'espace urbain, ce nouveau matériau d'une écriture qui explore plus qu'elle ne décrit. Les auteures concilient ainsi ce qui semble à priori inconciliable, à savoir l'émotion du lieu et le discours sur le réel : c'est parce que les femmes *aiment* leur ville que celle-ci rentre en leur possession, aussi bien d'un point de vue physique – « Le sol en-dessous de mes pieds m'appartiens. [...]. J'aime la [la ville] regarder et m'y promener »<sup>93</sup>, nous dit Pauline Harvey –, que du point de vue de son traitement imaginaire. Pauline Harvey poursuit donc ainsi :

Il faut un autre regard. L'opinion dit qu'un mur de béton c'est laid. Mais quand on regarde bien la ville, on se dit qu'elle nous appartient et le mur de béton devient aussi doux, aussi tendre, aussi chaud que le corps de ma mère. Un bloc comme le complexe Desjardins, cela devient aussi beau qu'un lac de ton enfance.<sup>65</sup>

*Bonheur d'occasion* est l'un de ces romans pionniers dans une littérature, qui a su concilier à la fois un véritable roman au féminin, « un roman sur les maternités douloureuses et sur la terrible urgence de se trouver un mari afin d'échapper à la pauvreté »<sup>94</sup>, et décrire avec force détails et réalisme la pauvreté de tout le quartier Saint-Henry, ainsi que le fourmillement de son petit peuple d'ouvriers et de ménagères. Gabrielle Roy a fait de Montréal un véritable théâtre des émotions de ses personnages, notamment de ses deux héroïnes que sont Florentine et sa mère Rose-Anna. Leurs cœurs semblent battre au rythme de la future métropole industrielle, puisque ce que convoitent la jeune fille et la mère de famille, c'est ce que la ville peut leur offrir de meilleur : Florentine regarde avec avidité les boutiques multicolores et les restaurants guindés de la rue Sainte-Catherine, alors que Rose-Anna arpente inlassablement les rues des quartiers ouvriers dans l'espoir de trouver un logis convenable, à moindre coût, avant la venue du printemps.

Les hommes partent, eux, dans *Bonheur d'occasion*, mais ils partent pour la guerre qui se joue en Europe. Les femmes quant à elle, évoluant dans cet univers masculin qu'est la ville, sont à leur place. Pour Florentine la petite serveuse, son avenir est irrévocablement ancré dans le quartier Saint-Henri :

---

<sup>93</sup> HARVEY, Pauline. In : ROYER, Jean, *Op. cit.*, p. 144.

<sup>94</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 224.

Il ne lui arrivait pas de croire que son destin, elle pût le rencontrer ailleurs qu'ici, dans l'odeur violente du caramel, entre ces grandes glaces pendues au mur où se voyaient d'étroites bandes de papier gommé, annonçant le menu du jour et au son bref, crépitant, du tiroir-caisse, qui était comme l'expression même de toute sa vie passée dans Saint-Henri.<sup>95</sup>

Ici, la ville est attente, promesse de bonheur, et annonciatrice de jours meilleurs pour la jeune fille. Même si cet optimisme est l'apanage de la jeunesse, il n'en est pas moins que la ville positive, du moins pour un certain temps, est une notion assez nouvelle pour un roman écrit par une femme, dont l'un des personnages féminins entrevoit un avenir serein.

Cet attachement des héroïnes à leur ville, même laide, à leur quartier, même pauvre, se perpétue dans les romans du corpus ; pour n'en citer qu'un exemple, la jeune Shawinigan de *Encore une Partie pour Berri* « aimait follement la rue Ontario, elle aurait voulu vivre dans une chambre qui aurait ressemblé à ces magasins de bric-à-brac »<sup>96</sup>. Florentine Lacasse et Shawinigan n'ont, à priori, rien en commun : aussi bien l'époque à laquelle elles ont vécu, que leur classe sociale et leurs espoirs. Et pourtant, elles ont en commun d'habiter Montréal, donc un espace de vie et de diversité où se multiplient les rencontres avec l'Autre, une ville où se fait et se défait leur destin de femmes.

Ce serait s'avancer dangereusement que de déclarer que *Bonheur d'occasion* est un hypertexte pour les écrivaines de la ville. Cependant, le roman de Gabrielle Roy nous laisse deviner les prémices d'un éveil de l'écriture au féminin, en mettant en scène des caractères féminins forts dans un décor urbain réaliste. N'oublions pas que la scène se déroule pendant la seconde guerre mondiale, créant dans le roman une atmosphère parfois pesante et dans laquelle se profile une menace ; cependant, ce sont avant tout les hommes qui sont concernés par ces bouleversements et qui partent en Europe, comme Eugène et son père, Azarius Lacasse. Le monde des femmes quant à lui, se cantonne à la ville et au quartier Saint-Henri, où nous suivons l'évolution des sentiments et les transformations qui s'opèrent chez la jeune Florentine qui découvre à la fois l'amour, la difficulté d'être une femme, celle d'être une mère, et dont Montréal constitue un véritable terrain d'apprentissage. Quant à Rose-Anna, elle est également l'un des personnages de référence

---

<sup>95</sup> ROY, Gabrielle, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>96</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 35.



de *Bonheur d'occasion* : elle nous fait découvrir, dans ses parcours, le côté sombre et pauvre du Montréal de l'époque :

Par l'entremise de Rose-Anna, nous vivons les misères d'un quartier où toutes les maisons se vident au printemps, où on déménage, faute de pouvoir payer le loyer, pour se retrouver dans plus petit, plus crasseux, plus bruyant. Le défilé des femmes qui cherchent un logis situe d'emblée la question dans sa juste perspective collective.<sup>97</sup>

Cependant, Lori Saint-Martin rajoute que « Sans doute faut-il y voir la seule forme de « sociabilité » octroyée aux femmes dans cette œuvre, et encore, elles sont liées davantage par une commune conscience de la misère que par le dialogue ou par la complicité »<sup>69</sup>. On objectera à cet argument que si Florentine refuse à tout prix, même de se marier avec l'homme qu'elle aime réellement, d'avoir le même destin que sa mère, elle est « embellie depuis le commencement par le courage de Rose-Anna. Ce courage de Rose-Anna luisait subitement comme un phare devant elle. »<sup>98</sup> Florentine admire malgré tout sa mère, bien plus que son père souvent absent, car c'est elle qui prend en charge la famille, qui cherche, enceinte, une maison pour le printemps et qui gravit la Montagne pour aller voir son petit garçon malade.

*Bonheur d'occasion* est donc avant tout l'histoire d'une communauté de femmes : la mère, Rose-Anna, un exemple de courage mais qui symbolise le sacrifice de sa vie de femme au profit de celui de sa famille ; Florentine, jeune fille qui cherche à se démarquer du destin de sa mère et qui commence son appropriation de la ville et du monde moderne ; et enfin Yvonne, personnage « secondaire » du roman qui se destine à Dieu et pourtant, à la fin du récit, alors qu'elle se jette dans les bras de sa mère, cette dernière sent déjà contre elle les courbes d'une jeune femme qui s'éveille.

Ces personnages féminins, et plus particulièrement ceux de Rose-Anna et de Florentine, se retrouvent aisément dans les héroïnes qui composent les romans du corpus parce qu'elles sont confrontées à une époque, à des événements politiques, mais aussi, comme la jeune fille et sa mère, à la maternité, aux rapports difficiles entre les sexes dans l'espace urbain et humain qu'est celui de la ville. L'intertextualité la plus apparente figure dans *Maryse* de Francine Noël ; à ce propos, Stéphanie Nutting précise que « C'est à travers cette intertextualité que Florentine Lacasse, [...] se faufile dans le texte de Noël où

---

<sup>97</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 225.

<sup>98</sup> ROY, Gabrielle, *Op. cit.*, p. 268.

elle s'incarne non seulement sous forme d'allusions livresques, mais aussi sous les traits du personnage principal, Maryse. »<sup>99</sup>

Il est vrai que l'identification entre Maryse et Florentine est clairement énoncée, notamment par le recourt au style indirect libre, dans un extrait du roman où Maryse, encore étudiante, se retrouve dans le personnage littéraire de Florentine : « C'était bête à dire, mais de tout le fatras littéraire qu'elle était obligée de connaître pour passer sa licence, Florentine Lacasse, frêle et malade, était le seul personnage avec lequel elle se sentait des affinités »<sup>100</sup>.

Il ne s'agit pas ici de faire une « lecture croisée » exhaustive de *Bonheur d'occasion* et de *Maryse*, Stéphanie Nutting ayant déjà réalisé un très bon article sur le sujet. Cependant, nous ne pouvons passer outre les « liens » et les ressemblances qui rapprochent les deux personnages, car

toutes deux sont issues d'une famille pauvre, toutes deux sont enfants d'un père chômeur et d'une mère brisée par la fatigue, toutes deux sont serveuses dans un restaurant ouvrier, et toutes deux enfin sont obsédées par un jeune homme froid et manipulateur. Dans les deux cas, leur vie affective tourne autour d'une absence : absence d'amour réciproque, d'une part, et absence physique de la personne aimée d'autre part : [...].<sup>101</sup>

Néanmoins, même si les deux héroïnes sont issues du même milieu social, les perspectives d'avenir qui les concernent divergent : car Maryse n'est pas *que* serveuse au *Mapplewood Inn*, elle est aussi étudiante à l'Université du Québec à Montréal, et surtout, elle côtoie la bourgeoisie intellectuelle de l'époque, ce à quoi Florentine n'a pas accès. Parce que des décennies les séparent, que le féminisme et les changements de mentalités ont fait leur chemin, la place des femmes dans l'espace social et communautaire de la ville a malgré tout changé, même s'il reste, comme le confirment les romans du corpus, de nombreux points de ressemblance.

Ces similitudes concernent plus particulièrement la vie affective des héroïnes, comme nous l'indique Stéphanie Nutting au sujet de Maryse et Florentine. Si la place de la femme dans la société québécoise semble avoir beaucoup changé depuis *Bonheur*

---

<sup>99</sup> NUTTING, Stéphanie. *Bonheur d'occasion* et *Maryse* : lecture croisée, lecture en ronds. In : *Voix et images*, vol. XVIII, hiver 1993, n° 2 (53), p. 253-263, p. 254-255.

<sup>100</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 238-239.

<sup>101</sup> NUTTING, Stéphanie, *Op. cit.*, p. 255.

*d'occasion*, l'on retrouve dans l'ensemble du paysage littéraire féminin cette complexité récurrente des rapports amoureux entre hommes et femmes. Depuis les années soixante, les auteures nous présentent des héroïnes qui sont pour la plupart indépendantes, actives, engagées, et qui prennent en main leur destinée : Flora Fontanges (*Le Premier Jardin*) est une actrice célèbre, Laure Clouet (*Laure Clouet*) prend la décision, à la fin du roman, de faire fi de sa lourde charge familiale et de vivre pour elle-même, Vava (*Vava*) et Arabelle (*Les Remparts de Québec*) sont les types mêmes de la jeunesse insouciante et libertaire qui prend naissance après les mouvements féministes, et enfin Maryse, Marité et Marie-Lyre (*Maryse, Myriam première*) participent pleinement à la frénésie intellectuelle et politique des années quatre-vingt. Pourtant, et malgré tous ces exemples d'affranchissement, ce sont les rapports amoureux qui les rapprochent tant du personnage de Florentine.

Encore une fois, c'est avec *Maryse* de Francine Noël que nous entrevoyons l'analogie la plus pertinente, puisque comme l'évoque Robert Viau, « A la fin du roman de Gabrielle Roy, Jean Lévesque tourne le dos à Florentine qui le regarde s'éloigner. Il représente l'homme inaccessible, le « méchant » prince charmant. Tel est Michel Paradis dans *Maryse* »<sup>102</sup>. Or, dans *Maryse*, la protagoniste ébranlée par son amour déçu, fait tout de suite la comparaison avec la situation amoureuse de Florentine, son personnage littéraire de référence :

La dernière image qu'elle avait eu de lui était celle de son dos s'enfonçant dans le couloir sombre. Le dos de Michel fuyait comme celui de Jean Lévesque, le personnage de *Bonheur d'occasion*, au moment où Florentine le voit disparaître dans le froid. Maryse eut froid. Et si Michel était une sorte de Jean Lévesque ? Non, ça ne se pouvait pas ! Florentine ne vivrait jamais avec son Jean Lévesque ; elle n'avait été créée que pour la frustration. Tandis qu'elle, Maryse O'Sullivan, habitait avec Michel depuis bientôt deux ans. N'empêche...<sup>103</sup>

L'intertextualité ne peut être plus forte ici : les époques semblent soudain se confondre, les histoires se mêler, et Maryse à « froid » de cette frustration amoureuse à l'image de Florentine. Ces rapports conflictuels sont évoqués dans d'autres récits et notamment dans celui de Yolande Villemaire, *Vava*, roman dans lequel la jeune fille

---

<sup>102</sup> VIAU, Robert. Montréal, Myriam, Maryse, Entrevue de Francine Noël par Robert Viau. In : *Lettres québécoises*, printemps 1990, n° 57, p. 16-19, p. 17.

<sup>103</sup> NOËL, *Op. cit.*, p. 238.

multiplie les conquêtes amoureuses, mais dont l'amour vrai qu'elle porte à un seul homme, Michel Saint-Jacques, restera sans retour. Nous retrouvons également cette image de l'homme inaccessible dans *Les Remparts de Québec*, où la jeune Arabelle cherche à tout prix à séduire un touriste américain qui ne tombera jamais dans ses filets ; enfin, l'amour déçu est aussi le lot du personnage de Gaby dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx, qui « avait longtemps aimé cet homme, avec une démesure névrotique qu'il ne lui avait jamais rendue, [...] »<sup>104</sup>

Malgré la mésentente récurrente des deux sexes sur le plan affectif, depuis les années soixante les héroïnes des romans au féminin prennent leur vie en main, entrent de plein pied dans une modernité où elles trouvent leur place, où elles se forgent de nouvelles personnalités qui ont de moins en moins de points communs avec le personnage de Florentine.

Les nouvelles Florentine Lacasse sont, elles, plus urbaines, plus libérées aussi, et pourtant... La ville reste le lieu de la confrontation des deux sexes ; l'amour déçu des héroïnes y est encore présent. Mais en contrepartie, et déjà dans *Bonheur d'occasion*, roman précurseur, le mari, l'amant ou l'ami sont, dans le roman féminin, dénués de toute individualité, incapables de gérer une famille, une carrière, une relation amoureuse. Poussant même pour certaines romancières jusqu'à l'androgynie de ces personnages, dans le décor urbain les hommes s'effacent au profit des héroïnes.

L'appropriation de l'espace urbain qui s'est d'abord effectuée par l'appropriation intellectuelle et imaginaire de la ville, se réalise maintenant par le biais du traitement des personnages masculins dans les romans du corpus.

---

<sup>104</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 10.

## 2. A la conquête d'un territoire masculin

### 2. 2 : La dévalorisation caractérisée du héros

Pour la jeune fille qu'est Florentine, dans *Bonheur d'occasion*, ce sont les deux jeunes hommes qu'elle rencontre, Emmanuel et Jean, qui constituent, à ses yeux du moins, les échappatoires à sa future vie de petite serveuse dans le quartier pauvre et ouvrier de Saint-Henri ; en effet, le récit de Gabrielle Roy publié en 1945 nous rappelle, comme le confirme Bénédicte Mauguière, que « la cité s'est bâtie sans les femmes. »<sup>105</sup> Car il est évident, à la lecture de l'œuvre, que « Florentine sent bien que sans un homme à ses côtés, elle ne peut s'approprier Montréal »<sup>77</sup> ; en effet, chez le personnage de Florentine on s'aperçoit que la jeune fille ne peut accéder par elle-même à tout ce que la ville peut lui offrir : elle a besoin d'une « médiateur », d'un guide tel que Jean Lévesque. C'est à *travers lui* qu'une amorce d'appropriation de l'espace urbain se profile : « Mais que cette ville l'appelait maintenant à travers Jean Lévesque ! »<sup>106</sup> :

Quelques fois, [Florentine] était allée dans l'ouest de la ville, avec des jeunes filles, et alors, [...], elle avait ressenti plus de dépit et de honte même que de délassement. [...]. La ville était pour le couple, non pour quatre ou cinq jeunes filles se tenant stupidement par la taille, et qui remontaient la rue Sainte-Catherine en s'arrêtant à chaque vitrine pour admirer les choses que jamais elles ne possèderaient.<sup>107</sup>

Cet extrait souligne encore une fois l'incapacité des femmes à ressentir leur appartenance à part entière à la société montréalaise, et à la ville elle-même. Leur présence au monde ne vaut que par leur accompagnement par un amant ou un mari dans les rues de la ville.

Pourtant, si l'homme prend une place si importante au regard de Florentine, il ne représente, malgré les sentiments sincères qu'elle peut ressentir, qu'un *moyen* de sortir de l'isolement du quartier et surtout, un moyen de marquer une fois pour toutes la rupture avec la mère, et de repousser la pauvreté qu'elle entrevoit comme une sorte d'hérédité fatale. Par conséquent, le rôle que tiennent les personnages masculins dans le récit peut être considéré comme secondaire en comparaison avec celui des héroïnes. Opposant, plus

---

<sup>105</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 224.

<sup>106</sup> ROY, Gabrielle, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>107</sup> Ibid.

rarement adjuvant, l'homme n'est déjà plus, dans le roman de Gabrielle Roy, qu'une figure désincarnée.

C'est plus particulièrement la figure du père, dans *Bonheur d'occasion*, qui s'oppose avec force à l'image du père de famille que l'on retrouve dans le roman traditionnel ; à ce propos, Bénédicte Mauguière récapitule les « faiblesses » du mari de Rose-Anna :

L'homme n'est plus si sûr de lui-même, il se sent de trop, même parfois légèrement ridicule. Le père, chômeur ne doit sa subsistance qu'à sa fille qui se dévoue corps et âme afin de subvenir aux besoins de la famille. Il ne trouvera sa dignité qu'en s'engageant dans les forces armées qui lui procureront une solde. Dans un tel contexte, le seul point de stabilité reste la mère qui exerce les mêmes fonctions qu'autrefois en assumant une plus grande responsabilité sans jouir cependant des avantages qui devraient en découler.<sup>108</sup>

Chômeur, quasi absent du giron familial voire inexistant, dépourvu d'autonomie et de personnalité forte : voici l'un des portraits de pères que l'on peut également retrouver dans l'ensemble des romans du corpus : dans *Le Premier Jardin*, le père de Maud n'a pas de nom, il est évoqué brièvement tel un vieux souvenir imprécis ; dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx, le père est devenu transsexuel et s'appelle désormais Marie-Pierre ; quant à la narratrice de *La Danse juive* de Lise Tremblay, elle décide, à la fin du roman, de tuer ce père qu'elle ne connaît pas vraiment, et dont elle est la honte depuis l'enfance de par son obésité « congénitale ».

Enfin, dans *Maryse* de Francine Noël, roman si proche de celui de Gabrielle Roy, l'image de l'homme, et plus particulièrement du père, s'est encore dégradée : car si Azarius Lacasse est chômeur et éprouve de la difficulté à retrouver un emploi et à assumer sa charge de famille, le père de Maryse s'est toujours complu dans cette situation :

Du plus loin qu'elle se souvienne, Maryse avait toujours eu honte de lui, face au monde extérieur où les autres pères partaient le matin avec leurs grosses bottes et leurs habits de travail. Tommy, lui, restait à la maison, en savates, et quand, par affaires, il sortait rencontrer ses chums à la taverne, il enfilait de vieux souliers aux lacets dépareillés.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>109</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 95.

D'allure et de comportement, la figure du père n'est pas ici traitée avec beaucoup d'indulgence et de considération ; pire encore dans le roman de Francine Noël, le père n'est plus qu'un lointain souvenir, il a définitivement disparu de la vie de Maryse un soir d'orgie à la taverne ; plus précisément, il « avait toujours été un être à part, mystérieux, et c'est d'une façon tout à fait bizarre qu'il était parti, un soir, prendre une bière à la taverne *Nowhere* d'où il n'était jamais ressorti. »<sup>110</sup>

Nous le voyons avec *Bonheur d'occasion*, puis avec les romans qui composent le corpus, l'image du père est durement égratignée par les auteures : celui qui dominait jusque-là la scène familiale et sociale voit son autorité s'amenuiser, sa présence se raréfier. Par ailleurs, il semble qu'Azarius ne soit pas un cas isolé chez Gabrielle Roy ; selon Suzanne Paradis,

On pourrait chaque fois ouvrir une parenthèse pour signaler cette remarquable absence de l'homme de la vie conjugale et familiale ; chaque roman nous en offre le bilan, parfois spectaculaire, parfois aussi quasi ici pour Alexandre Chênevert. Lui n'a pas déserté physiquement son foyer, n'a abandonné ni femme ni enfant ; sa fuite est d'ordre intérieur.<sup>111</sup>

L'homme n'aurait-il plus vraiment, dans l'écriture au féminin, sa place au sein de la famille, donc au sein de la ville elle-même ? L'indépendance contrainte ou désirée des héroïnes se vérifierait-elle chez les romancières par une évidente « émascation » des personnages masculins ? Il est en tout cas évident que la ville ne se partage pas chez nos auteures ; si son appropriation doit être faite par les femmes, c'est à part entière. Les hommes n'ont donc plus leur place, aussi bien dans l'écriture que dans l'espace urbain lui-même. Ils sont là, pourtant, mais « la plupart du temps, dénué[s] de force et d'individualité »<sup>112</sup>, fait remarquer Béatrice Didier dans son essai intitulé *L'écriture-femme*.

L'une des caractéristiques commune à l'ensemble des romans du corpus est que le portrait qui est dressé des personnages masculins leur enlève toute virilité : ils nous sont bien souvent présentés comme des êtres androgynes, dotés d'une sensibilité féminine :

---

<sup>110</sup> Ibid., p. 220.

<sup>111</sup> PARADIS, Suzanne, *Femme fictive. Femme réelle*, « Le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français 1884-1966 », Ottawa : éditions Garneau, 1966, p. 58.

<sup>112</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 29.

c'est avant tout dans leurs attitudes que l'on repère cette « féminisation » des personnages. Ainsi, dans *L'Hiver de pluie*, la narratrice rencontre un « gros barman efféminé »<sup>113</sup> ; Dans *Hier* de Nicole Brossard, en observant les mains de Fabrice, Simone remarque qu'elles sont « androgynes et charnelles »<sup>114</sup> ; quant à la jeune Vava, héroïne du roman de Yolande Villemaire, alors qu'elle se trouve dans un bar de la rue Saint-Denis à Montréal, elle « rencontre un ami de Julien, alcoolique notoire, tapageur et efféminé, qui a toujours été un de [ses] grands admirateurs. »<sup>115</sup> Ce Julien est celui qui lui a justement volé son premier amour en la personne de Benoît, devenu homosexuel ; enfin, dans *Le Sexe des étoiles*, la chambre où travaille l'écrivain Dominique Larue nous est décrite comme une « pièce [qui] se jonchait de papiers éclaboussés par sa fine calligraphie féminine. »<sup>116</sup>

Et les rencontres avec ces hommes qui n'en sont presque plus se multiplient dans les œuvres au féminin. Leur sexualité est toujours ambiguë, et bien souvent ils se détournent plus ou moins des femmes pour devenir bisexuels ou homosexuels : ainsi, dans *L'Hiver de pluie*, le jeune romancier Eric rencontre un homme qui l'aide alors qu'il est en difficulté avec son éditeur, et depuis, « Ils se voient tous les jours depuis deux semaines »<sup>117</sup> ; lors de ses multiples rencontres avec des hommes, Vava fait la connaissance de l'un d'entre eux qui est « bisexuel, [et qui] vit avec sa jeune tante, qui est aussi sa maîtresse, se prostitue, pour des hommes et des femmes, en se payant le luxe de choisir sa clientèle. »<sup>118</sup> Enfin, dans le roman de Francine Noël, *Maryse*, Marie-Lyre la féministe avertie, découvre « que son chum quasi-steady et non marié était homosexuel »<sup>119</sup>, alors qu'avec Coco Ménard, l'ami de Maryse, « rien ne portait à conséquence car il était, comme plusieurs de ses chums, une sorte d'ange asexué. Plus précisément, Coco Ménard était de sexe inconnu. »<sup>120</sup> Et les citations pourraient ainsi se multiplier.

Ce que nous retiendrons ici, c'est que si la féminisation des personnages masculins s'opère dans le roman féminin, elle est sans doute le résultat de cette appropriation par les

---

<sup>113</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>114</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>115</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 210.

<sup>116</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>117</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>118</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 242.

<sup>119</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 345.



femmes de l'écriture, mais aussi de l'espace de l'écriture, la ville. L'espace urbain, nous l'avons vu, n'appartient plus aux seuls hommes, et par conséquent, la ville comme espace d'abord masculin se féminise en même temps que l'ensemble de sa population. Cette *contamination* se traduit donc par des hommes faibles qui ne sont plus sujets mais « objet[s] du désir »<sup>121</sup> pour les femmes, comme le souligne Béatrice Didier :

Dans la meilleure hypothèse, il [l'homme] est l'objet du désir, sinon, il devient une sorte d'inutilité sociale, plutôt encombrante, ou pire : un obstacle. Encore sa qualité d'obstacle ne suffit pas toujours à lui donner de la consistance, et l'héroïne, quand elle n'est pas opprimée par un étranger, se heurte à un être fuyant, faible, en définitive fantomatique.<sup>93</sup>

Cet être « fuyant, faible, [...] fantomatique », nous le retrouvons bien sûr dans le personnage de François Ladouceur présent dans les romans de Francine Noël ; son nom traduit d'emblée sa faiblesse et son côté féminin déjà trop prononcé, car « François Ladouceur n'était pas un vrai gars. Il était quelque chose comme une erreur, un manque, un merveilleux ratage ; il avait échappé au dressage qui transforme les petits garçons blonds et sensibles en gros mâles bruns, toffes et barbares. »<sup>122</sup>

Comme le suggère Béatrice Didier dans son essai, cette émasculatation des personnages masculins sonnerait-elle comme une revanche des écrivaines, chez lesquelles « l'homme révélerait surtout sa faiblesse, tandis que la société lui décerne force et pouvoir ? »<sup>123</sup>.

En tout cas il est évident que les romancières ont créé un *type* en réécrivant la place de l'homme dans le roman au féminin. Ainsi, elles nous présentent des hommes à l'image de ce François Ladouceur : négligés, comme l'amant de la narratrice de *La Danse juive*, Mel, qui « boit [...], ne se lave plus [et] devient très sale »<sup>124</sup> ; incompetents dans leur travail, principalement lorsqu'il s'agit d'écrivains comme Dominique Larue dans *Le Sexe des étoiles*, qui n'arrive plus à écrire une seule ligne depuis son roman à succès, il y a douze ans : « Depuis, il n'avait plus rien exsudé, nichts, tipota, nada, niente, not a single line. »<sup>125</sup> D'ailleurs, il ne se sustente plus et se fait entretenir par une femme puisqu'il « vivait de beaucoup d'illusions et de quelques nourritures terrestres providentiellement

---

<sup>121</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>122</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 180.

<sup>123</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>124</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>125</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 23.

fournies par Mado. »<sup>126</sup> Dans *Myriam première*, roman publié après *Maryse*, François Ladouceur est toujours là, mais la gente masculine y est encore plus égratignée alors que le groupe d'amis dont font partie Maryse, Marité et Marie-Lyre, se met à « discuter de la maternité possible des hommes »<sup>127</sup>.

Et que dire enfin du premier des romans qui nous intéressent, celui qui marque le début de cette sorte de « kabbale » féministe contre le personnage masculin dans la ville, et qui n'est autre que *Laure Clouet* d'Adrienne Choquette ? Ce roman publié en 1961, juste avant la grande vague de féminisme des années soixante-dix, raye pourtant totalement la figure masculine de sa trame romanesque ; Québec est ici une ville où l'on ne rencontre que des femmes : Laure, tout d'abord, sa servante Hermine, sa confidente Mme Boies-Fleury, et les dames des fameux « mardis d'amitié ». Il y a bien quelques figures masculines, comme le vieillard de la rue Lachevrotière, le locataire de Laure, et ces deux étrangers qu'elle rencontre dans l'ascenseur la portant jusqu'à l'appartement de Mme Boies-Fleury, mais auxquelles l'auteure accorde si peu d'importance et de lignes d'écriture qu'ils restent somme toute très anecdotiques dans le récit.

Nous observons donc, au regard de tous ces exemples tirés du corpus, que l'homme n'est plus si nécessaire à la femme pour s'appropriier son environnement : Vava, Arabelle, Maryse, et toutes les autres, sont désormais des femmes-sujets ; elles agissent pour elles-mêmes et n'attendent plus rien de la gente masculine contrairement à Florentine qui se laisse éblouir par les perspectives d'avenir qu'Emmanuel lui soumet, lorsqu'il lui propose de l'épouser et d'avoir une maison : elle « entrait dans le jeu, éblouie malgré tout par cette perspective : plusieurs jours à l'hôtel avec Emmanuel qui la gâterait, lui achèterait sans doute toutes sortes de cadeaux. »<sup>128</sup>

Depuis les années soixante, le phénomène d'appropriation de l'espace urbain en littérature ne cesse de croître chez les écrivaines, et leurs héroïnes réinvestissent autant de lieux urbains que de récits dont elles font l'objet. Nous l'avons vu, s'approprier la parole

---

<sup>126</sup> Ibid., p. 78.

<sup>127</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 427.

<sup>128</sup> ROY, Gabrielle, *Op. cit.*, p. 355.

et l'écriture, pour les femmes au Québec, c'est entamer le territoire intellectuel masculin, réinventer des héroïnes et décrédibiliser les personnages masculins ; par conséquent, cela correspond également à réinvestir des lieux jusque-là « réservés » à la seule élite masculine, pour désormais rentrer, pour les femmes, en pleine possession des clés de leur royaume.

### 2. 3 : *L'appropriation des espaces masculins*

Pour Pierre Sansot, « La ville nous fait libre, libre d'aller où bon nous semble et à l'heure qui nous convient, dans un espace où tous les chemins sont possibles. »<sup>129</sup> Sur ce point, nous nous permettons d'émettre quelques réserves, car si rien ne nous interdit d'emprunter telle rue à la place d'une autre, il s'avère que traverser un certain quartier à une heure avancée de la journée, ou encore se trouver dans l'angle inquiétant d'un coin sombre à une heure tardive de la nuit, constituent un éventuel danger pour les femmes plus particulièrement. Sont-elles réellement libres, elles, d'arpenter la ville à l'heure qui leur convient, dans la rue, le quartier ou le parc qu'elles ont choisis ? La « liberté » de se trouver à tel endroit à tel moment dans la ville se trouve en fait bien entamée lorsqu'il s'agit de la liberté des femmes ; c'est en tout cas ce que remarque Lori Saint-Martin dans son essai *Contre-voix*, où elle évoque le fait que

peu de femmes se sentent libres d'arpenter seules la ville, la nuit, comme un homme peut le faire. Certains quartiers, à certaines heures, nous sont inaccessibles. Notre ville est plus dangereuse – ou plus étriquée – que celle de nos compagnons. Les textes de femmes porteront inévitablement la trace de telles réalités.<sup>130</sup>

A cela nous pouvons ajouter que l'appropriation de l'espace urbain n'est donc pas sans « obstacles » pour les héroïnes. Même si depuis quelques décennies déjà la ville se féminise dans le roman québécois, si les femmes apprécient de plus en plus leur environnement urbain et s'y sentent de plus en plus à leur place, il est vrai que certaines allusions ou même quelques mises en situation que l'on retrouve « glissées » au hasard du texte, nous renvoient l'image d'une ville où les femmes sont parfois confrontées à la

---

<sup>129</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>130</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 224.

violence ; or, il ne s'agit pas de n'importe quelle violence, puisqu'il s'agit de celle destinée aux femmes.

Ainsi, dans *Encore une Partie pour Berri* de Pauline Harvey, la jeune Sha, désinvolte et sûre d'elle, est le type même de l'adolescente que rien n'arrête et qu'aucune expérience n'effraie ; c'est donc avec naturel et sans aucune appréhension qu'elle décide de parcourir la ville : « Je vais aller me promener près du pont Jacques-Cartier, puis j'irai boire un café dans ce petit restaurant rue Ontario et j'appellerai Bloc pour qu'il vienne me retrouver. »<sup>131</sup> Pourtant, quelques pages plus loin, parce qu'elle s'est aventurée seule, la nuit, dans un quartier qu'elle connaît à peine, elle ressent comme une menace qui pèse sur elle et, « Après avoir longé deux ou trois pâtés de maison dans la rue de la Commune, elle se met à regretter de s'être aventurée là, seule en pleine nuit et en pleine tempête. Le coin est presque désert »<sup>132</sup> ; quant à la petite Camille et sa « mère » Marie-Pierre, dans *Le Sexe des étoiles*, alors qu'elles se promènent tranquillement, la peur d'être attaquées surgit soudain au coin d'une rue lorsqu'elles aperçoivent une voiture, « Un bel objet brillant en stationnement interdit, dans lequel deux silhouettes avait l'air de danser. »<sup>133</sup> C'est alors que la petite fille prend la décision de partir en sens inverse : « Retournons sur nos pas, avait dit Camille, appréhendant gangster et terrorisme. »<sup>134</sup> Cette inquiétante menace qui semble émaner des murs de la ville même est également celle que ressent la protagoniste du *Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, roman dans lequel la narratrice erre dans les rues de cette « ville-mensonge », traquée par l'Amant qui cherche à la punir de sa désobéissance et de son insoumission aux devoirs conjugaux, car depuis, nous dit-elle, « Aucune partie de la ville n'est sûre pour nous. Nous ne savons de quel mur partira notre mort. »<sup>135</sup> Ces extraits viennent confirmer les dires de Lori Saint-Martin qui affirme que « Malgré la contribution de certaines fondatrices, on ne peut nier que la cité s'est bâtie sans les femmes ; leur trajectoire dans la ville a été – et est encore – entravée par la violence et la peur. Chez elles comme dans la rue, plane sur elles une sourde menace. »<sup>136</sup>

Cette « menace » dont parle Lori Saint-Martin, n'émane pourtant pas de la ville elle-même comme le démontrent les citations ci-dessus, donc non pas du territoire, mais

---

<sup>131</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>133</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 213.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>136</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 229.

de celui qui y règne encore : l'homme. Nous avons pourtant vu que les héroïnes n'ont plus réellement besoin d'un personnage masculin, à l'instar de Florentine Lacasse, pour s'approprier leur environnement et vivre pleinement dans leur modernité. Pourtant, personne ne peut nier que l'homme reste une menace et que certains territoires de la ville lui appartiennent encore : des lieux où la femme n'a pas sa place, pire, où elle est mise en situation de danger ; parce qu'à certains endroits, à certains moments, la différence sexuelle dans la ville est plus que jamais visible, et qu'« Entre la femme et la ville s'interpose [...] l'homme, la peur de l'homme, la peur du viol ; si le danger n'émane pas de la ville elle-même, il n'en coupe pas moins la femme de sa ville, d'un espace qu'elle ne peut s'approprier totalement. »<sup>137</sup>

L'éventualité d'une agression sexuelle semble être *la* dernière menace qui pèse sur les femmes urbaines ; Marie-Claire Blais, dans son roman *Les Nuits de l'Underground* qui dresse pourtant le portrait d'un Montréal ultra féminin et féministe avec ses hordes de lesbiennes qui investissent la nuit et les bars de la ville, évoque la possibilité du viol avec le personnage de Léa :

Léa avait été violée par un Noir en rentrant chez elle, à l'aube, et elle qui longtemps n'avait redouté personne, qui avait dédaigné le luxueux domicile de ses parents pour un taudis, au bas de la ville, Léa, l'indestructible, avait connu le tremblement de la peur, sa lutte contre le racisme s'achevant par une humiliante bataille, dans un terrain vague, auprès d'un inconnu armé d'un couteau qui avait détruit, avec l'innocence de son corps, toute la candeur de son idéal.

Cette femme forte, qui semblait si imperturbable au point d'habiter un quartier « mal famé », entourée de toutes ses compagnes et de la certitude de sa sécurité, n'a pu échapper à son sort fatal révélé sous la forme du viol. Parce qu'elle est une femme, et parce qu'elle a empiété sur un bout de territoire réservé à un homme, elle s'est mise en danger. Même si elle ne retient que quelques lignes du roman de Marie-Claire Blais, elle est l'exception qui confirme la règle : l'appropriation de l'espace urbain et la liberté de s'y mouvoir en toute quiétude, constituent encore un petit bout de chemin à réaliser pour les héroïnes des romans féminins. Car, dans les ouvrages du corpus, les femmes subissent « une espèce de terreur malade au souffle de l'homme »<sup>138</sup> nous apprend-t-on dans *Laure Clouet*, comme le démontre également *La Noyante* d'Hélène Ouvrard, alors que la

---

<sup>137</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 228.

<sup>138</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 110.

narratrice se rappelle son adolescence passée à Montréal, une ville où se terrent, selon elle, des agresseurs et des obsédés :

Et passa en trombe mon adolescence dévalant de guet-apens en guet-apens les ravins de la montagne où elle s'était maintes fois égarée, livre à la main, en quête de paix, de verdure et de beauté, jusqu'à ce que j'aie compris que chaque fourré, comme chaque coin d'ombre des rues, recelait un violeur de paix ! Et tourbillonna encore ma vie en vase clos dans mon appartement où le téléphone me réveillait brusquement au milieu de la nuit pour me déverser dans le conduit auditif le halètement rauque d'un éructeur de sperme !<sup>139</sup>

Cet extrait prouve donc encore une fois que l'appropriation de l'espace communautaire qu'est la ville ne se fait pas sans difficulté pour les héroïnes. Les femmes écrivent désormais et, comme nous l'avons vu, l'espace urbain devient pour elles un véritable « terrain de jeu d'écriture » ; cependant, l'expérience des Maryse, Shawinigan, Vava, Arabelle, Flora et autres, démontre également qu'elles sont parfois durement confrontées à leur réalité féminine dans la ville, même s'il ne s'agit, la plupart de temps, que de courts épisodes ou de rares anecdotes dans le récit. Mais la peur de l'homme, de l'agression, et l'appréhension d'une certaine ville à laquelle les femmes n'ont pas encore accès sont toujours là, certes plus faibles, plus atténuées, mais elles restent pourtant parmi les thèmes propres à la littérature féminine, comme le précise Lori Saint-Martin qui souligne que

Deux recueils collectifs, *Montréal des écrivains* et *Nouvelles de Montréal*, multiplient les regards au masculin et au féminin. Sans ériger la différence en principe absolu, on remarque d'entrée de jeu que tous les textes dans lesquels la ville apparaît comme un lieu dangereux sont signés par une femme.<sup>140</sup>

Nous admettons donc que l'écriture au féminin aborde de manière assez générale la question de l'insécurité des femmes en milieu urbain.

Néanmoins, comme évoqué précédemment, il ne s'agit le plus souvent que de quelques « anecdotes », de faits divers ou de mésaventures qui traversent la vie des héroïnes ; car il faut surtout retenir que les jeunes filles et les femmes des romans du corpus sont en train de grignoter un peu plus chaque jour, à chaque page, le territoire urbain, le territoire de l'homme. L'appropriation des espaces masculins, tels que les cafés,

---

<sup>139</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>140</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 226.

les tavernes, les bistrotts, se fait de plus en plus visible. La ville se féminise car les femmes investissent désormais des lieux jusque-là « interdits ». De cela aussi, l'écriture au féminin en conserve les traces.

Depuis quelques décennies déjà, les femmes prennent leur ville « en main » : la peur de l'Autre et notamment de l'homme, ainsi que l'appréhension de vivre la ville la nuit avec les mises en danger que cela suppose, deviennent en quelque sorte les nouveaux chevaux de bataille des femmes à partir des années soixante-dix. Le Collectif Clio nous fait d'ailleurs part de manifestations récurrentes contre la résignation à la violence et la privation pour les femmes de se rendre dans tel ou tel partie de la ville la nuit, et ce, tous les automnes car désormais, « Finie l'époque où les femmes acceptaient que celles qui sortaient seules la nuit ou dans certains quartiers étaient à blâmer de ce qui pouvait leur arriver. Chaque automne, des manifestations nocturnes proclament que la nuit aussi doit appartenir aux femmes. »<sup>141</sup>

*Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais est l'un des romans qui illustrent le mieux cette « prise de possession » de la ville nocturne par les femmes : l'histoire de Geneviève, qui se laisse entraîner par sa jeune amante Lali dans les rues sombres et les bars souterrains de Montréal tels que *l'Underground* et le *Captain*, est la preuve d'une appropriation quasi totale de l'environnement urbain et nocturne par les femmes des années quatre-vingt.

Cette soudaine prise de conscience des héroïnes d'un nouveau pouvoir d'occupation de lieux jusque-là déconseillés voire même « interdits », leur ouvre donc de nouveaux espaces de liberté : l'appropriation de l'espace urbain se mène alors comme une conquête, les héroïnes se sentant désormais maîtresses de ce nouveau territoire. Investies de ce soudain pouvoir sur elles-mêmes et sur le monde, les femmes goûtent et savourent cette nouvelle manière d'« être » à la ville : alors que Flora Fontanges, dans *Le Premier Jardin*, revenue des vieux pays pour défier son enfance traumatisante à Québec, va, tout

---

<sup>141</sup> COLLECTIF CLIO, Montréal : Les Quinze, coll. « Idéelles », 1982, p. 496.

au long du roman, « tenter de s'approprier la ville »<sup>142</sup> avec le jeune Raphaël, dans la ville de Montréal, la déroutante Vava du roman de Yolande Villemaire, a quant à elle

l'impression que les maisons sont minuscules, les arbres lilliputiens. Je marche dans Montréal la nuit, comme une géante dans un autre monde. J'ai le sentiment que l'univers est à ma portée et que je n'ai qu'à me pencher pour le prendre dans le creux de ma main.<sup>143</sup>

Ce sentiment de posséder le monde et d'habiter la nuit urbaine est aussi celui que l'on retrouve chez le personnage d'Arabelle dans le roman d'Andrée Maillet, *Les Remparts de Québec* : avoir vécu son enfance, de force, dans cette ville de Québec entourée de remparts, donne un sentiment de pouvoir et de défiance à la jeune fille qui nous indique qu'elle « cour[t] sur les remparts jusqu'à ce que toutes les lumières de la Haute Ville et de la Basse Ville se soient allumées à [son] commandement »<sup>144</sup>.

Mais plus encore, dans les romans qui nous intéressent, la prise de possession de l'espace, et principalement des espaces masculins, s'effectue par le biais de la féminisation progressive des cafés et des bars de la ville. L'écriture au féminin ne se laisse plus arrêter par les barrières que lui imposait le roman traditionnel, qui confinait la femme au foyer pendant que l'homme, lui, finissait sa journée de travail par une pause au café du coin. Désormais, parce que les femmes sortent de chez elles, parce qu'elles ont besoin de lieux de rencontre et de discussion, elles investissent les bars des villes, les cafés et les tavernes qui représentaient auparavant pour Maryse, comme pour d'autres, « des lieux de péché, des endroits interdits aux femmes et aux enfants »<sup>145</sup>. D'ailleurs, nous ne comptons plus dans les romans les noms de cafés, de bars et de restaurants qui défilent sans cesse comme *L'Underground* et le *Captain (Les Nuits de l'Underground)*, *La luna de papel (Myriam première)*, le *Bistro*, le *café Cherrier* et *l'Express (Le Sexe des étoiles)*, le *Jules et Jim (L'Hiver de pluie)*, et bien d'autres encore...

La fréquentation de ces lieux devient d'ailleurs tout à fait anodine, banale, à tel point que dans *Myriam première*, la jeune Myriam et ses amis pourtant âgés d'une moyenne d'âge de huit ans, ont leur propre bar « souterrain » tenu par le Diable Vert, et logé sous la maison familiale : il s'agit de leur point de rendez-vous quotidien après

---

<sup>142</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 120.

<sup>143</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>144</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 228.

<sup>145</sup> NOËL, Francine, *Maryse, Op. cit.*, p. 286.



l'école. Dans l'ensemble des romans, nous aurons d'ailleurs noté que c'est l'habitude qui rythme les visites des héroïnes à leur café préféré, parce qu'elle s'y sentent à l'aise et curieusement à leur place. Ainsi, la narratrice de *L'Hiver de pluie* nous confie : « Je m'arrêtais toujours au même café, j'étais devenue une habituée. »<sup>146</sup> Dans ce roman de Lise Tremblay, celle que la narratrice appelle « la grande fille » a également ses habitudes car « Elle va dans un bar gay, toujours le même, le seul bar mixte de la vieille ville »<sup>147</sup>, et lorsqu'elles décident de sortir entre amies, elles se rejoignent au *Jules et Jim* car, précise la narratrice, « C'était le bar que je préférais »<sup>148</sup>. Nous pouvons ainsi multiplier les exemples : c'est également entre amies que Marjo et Marie-Pierre, dans *Le Sexe des étoiles*, « prirent des kirs au Bistro et au Café Cherrier, et mangèrent un steak de canard à l'Express. Petite routine ludique »<sup>149</sup>, alors que Vava descend rue Saint-Denis, « [s'] installe sur un tabouret de [son] bar familial et [se] commande un scotch »<sup>150</sup> ; quant à Maryse, personnage éponyme du roman de Francine Noël, « Elle avait toujours aimé les restaurants, s'y sentant à l'aise. »<sup>151</sup>

Pourtant, un peu plus loin dans le roman, alors qu'« Elles étaient toutes trois à *La Luna de Papel* : Marie-Lyre, Marité et Maryse »<sup>152</sup>, l'auteure précise que même pour des jeunes femmes des années quatre-vingt, se retrouver régulièrement pour siroter des alcools dans un bar, c'est encore un peu transgresser les normes, car « c'était comme du temps volé à leurs vies quotidiennes ; elles se sentaient délinquantes. »<sup>153</sup>

Voilà donc pourquoi les cafés, les bars et les restaurants sont une constante de l'écriture au féminin : parce que ces lieux sont ceux-là mêmes où convergent le social (on s'y retrouve entre ami(e)s), l'urbain, et surtout l'acte transgressif lorsqu'ils sont fréquentés par des femmes. L'écriture féminine qui prend la ville pour décor ne pouvait donc passer à côté de ces microcosmes du mobilier urbain, qui sont sans doute les plus hostiles territoires qu'ont eu à conquérir les femmes. Désormais, bien loin de Laure Clouet qui éprouve presque un malaise à la simple idée de se trouver seule au restaurant du Château Frontenac, les héroïnes investissent ces lieux nocturnes : c'est par la

---

<sup>146</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>149</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>150</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 233.

<sup>151</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 457.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

féménisation des cafés, des bars et des restaurants de la ville, que l'appropriation de l'espace urbain s'opère de la façon la plus visible.

Nous observerons également que les femmes et les hommes ne cohabitent pas dans les cafés, et que la séparation entre les deux sexes est bien nette ; c'est ainsi que dans *Myriam première*, Maryse nous décrit le restaurant *Fanchon* où « le personnel [...] était exclusivement féminin. Elle se choisit une table à l'écart, le plus loin possible du bar qui, à cette heure-là, était plein d'hommes. »<sup>154</sup> On pourrait se demander s'il ne s'agit pas de la part de Maryse d'une soudaine peur de l'homme, le fait de s'installer à l'écart du bar constituant une mise en retrait par rapport à la gente masculine. Mais d'autres indices nous laissent à penser qu'il s'agit plus du choix de ne pas être importunée, plutôt que d'une attitude liée à la peur d'être jugée comme une dépravée qui boit « comme un homme ». La preuve en est qu'un peu plus tôt dans le roman, Maryse « était allée rejoindre la gang à *La luna* et elle avait bu autant que les autres, autant que Michel. »<sup>155</sup>

Dans les bars, les femmes se comportent d'ailleurs de plus en plus comme leurs congénères, adoptant des attitudes masculines, buvant et cherchant à séduire encore et encore : la jeune Vava du roman de Yolande Villemaire nous apprend que « Cet été-là, Alexandre passe son temps dans les bars et je l'imité. J'ai des aventures idiotes, je bois beaucoup et je ne prends pas le jeu de la séduction très au sérieux. »<sup>156</sup> Ces comportements masculins se répètent sans cesse dans plusieurs romans du corpus. S'étant désormais trouvé une place de choix dans les bars de la ville, les femmes prennent distinctement la place des hommes dans le jeu de la séduction. Les rôles semblent s'inverser. Nous avons vu que dans l'écriture au féminin, les personnages masculins étaient largement égratignés dans leur virilité et leur intégrité. Les héroïnes continuent donc leur travail de sape, le bar ou le café étant les meilleurs endroits pour expérimenter ces nouveaux comportements. Ainsi, les héroïnes qui règnent désormais sur ces lieux où l'on boit et où l'on se dévisage, se comportent comme des hommes envers les hommes eux-mêmes : c'est notamment le cas de Vava qui rencontre un jeune garçon alors qu'elle se trouve accoudée au comptoir de son bar familial :

---

<sup>154</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 457.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>156</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 143.

Il n'est pas encore trois heures du matin, les bars sont encore ouverts. Je rentre dans un bar, rue Saint-Denis, je m'assois à une table, je commande une bière. Au bout de cinq minutes, un très beau gars, le sosie de Djinnny, vient s'installer à ma table et dit que j'ai de bien belles lunettes. Il est ivre, drôle et gentil. Il me demande si je l'emmène chez moi.<sup>157</sup>

Comme l'on peut s'en douter, c'est Vava qui ramènera cet inconnu chez elle et non le contraire ; même si c'est le garçon qui vient la voir en premier, c'est la jeune fille qui décidera de la suite des événements.

Mais le roman qui illustre le mieux ce nouveau rapport entre les femmes et les lieux masculins de la ville que sont les bars, reste *Les Nuits de l'Underground*. L'Underground est un bar d'homosexuelles exclusivement féminin, qui se classe parmi la catégorie de « ces petites caves d'ombre sous leurs voûtes de neige que devenaient les bars des grandes villes en cette saison. »<sup>158</sup> Dans le roman de Marie-Claire Blais, la ville est féminisée à outrance, seuls un ou deux personnages masculins sont présents. Seuls les travestis – mi-hommes, mi-femmes – se font une place parmi les femmes qui peuplent les bars de la ville, formant ainsi à eux tous la « cour des miracles » de Montréal :

Le Captain ne fermait jamais ses portes. C'était, après la pénombre et les chuchotements de l'Underground, la lumière crue du néon sur des visages hâves ou bariolés quand, aux premières heures de l'aube, les travestis venaient se joindre aux filles, s'accoudant comme elles, avec leurs amants encore suspendus à leurs bras, devant un plat grassex, un café, lesquels avaient alors beaucoup de prix.<sup>159</sup>

Le roman fourmille ainsi de descriptions propres à *l'Underground* mais aussi aux autres bars de Montréal, des endroits où, naturellement – *Les Nuits de l'Underground* étant l'un des plus importants romans lesbiens de son époque –, la clientèle est exclusivement féminine : la ville semble alors envahie et contrôlée jusque dans ses repaires les plus secrets, par des femmes telles que celles qui composent « la bande de Marielle, Lucille, Berthe et d'autres filles »<sup>160</sup>, et dont « on savait, en les voyant rentrer, que c'était là la dernière écume de L'Underground, que le bar était enfin fermé sur ses secrets jusqu'au lendemain soir... »<sup>161</sup>. La ville semble littéralement avaler les filles grâce à ses bouches béantes que sont les bars, et dont les portes se referment sur elles pour la

---

<sup>157</sup> Ibid., p. 107.

<sup>158</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 66.

<sup>159</sup> Ibid., p. 92-93.

<sup>160</sup> Ibid., p. 93-94.

<sup>161</sup> Ibid., p. 130.

nuit, avant de les vomir au petit matin. C'est un incessant mouvement de marée de filles qui fait vivre la ville et lui donne sa pulsation : elles vont et viennent, d'un bar à l'autre, prenant la place les unes des autres, donnant ainsi à Montréal une atmosphère frénétique d'éternel recommencement : « Le bar était vide, habité seulement, en ces débuts de semaine, par quelques filles solitaires qui fumaient dans l'ombre, et qui ne sortaient que ces nuits-là, avant la marée des femmes jeunes et belles, celles des fins de semaine, qui, sans le vouloir, les écarteraient. »<sup>162</sup>

Le bar comme décor, voilà donc ce qui caractérise bon nombre de romans au féminin : ce sont des lieux de rencontre aux dimensions réduites, à la familiarité permanente, où se font et se défont des vies et des amours. Les femmes s'y sentent désormais actrices et peut-être même, ce qui semble le plus important, elles se sentent spectatrices de ce qui les entoure, de cette vie urbaine à laquelle elles participent ; car s'installer à la table d'un café et observer le monde alentour, c'est aussi se regarder vivre soi-même. D'ailleurs, pour Pierre Sansot,

le café favorise ce détachement, ce recul qui permet d'y voir clair : surtout demeurer seul, ne pas se griser de mots, être pour l'instant spectateur plutôt qu'acteur, ne pas s'épancher sur soi-même et considérer avec quelque humour la comédie humaine, y compris l'embarras dans lequel on se trouve.<sup>163</sup>

Depuis quelques décennies maintenant, les femmes écrivent donc sur ce qu'elles connaissent le mieux, à savoir leur environnement, et plus précisément l'espace urbain où elles sont désormais « à peu près » libres de se déplacer. L'écriture au féminin, depuis *Bonheur d'occasion*, a fait aussi son chemin en s'accaparant petit à petit des lieux ordinairement dénués de toute féminité que sont les bars et les cafés. L'appropriation au féminin de la ville est donc en marche depuis longtemps.

Pourtant, si la territorialisation d'une écriture au féminin s'ancre désormais dans un paysage urbain, si les héroïnes investissent les territoires masculins, le réseau sémantique important qui se rapporte à une isotopie de la clôture dans les œuvres du

---

<sup>162</sup> Ibid., p. 139.

<sup>163</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 14.

corpus, nous rappelle que si les femmes s'approprient l'espace urbain, celui-ci n'en est pas moins un espace restreint où l'on étouffe de clausturation et d'enfermement, notamment en ce qui concerne les romans de Québec : dans ces textes, la ville n'est pas moins objet de discours que forme du discours des femmes.

## CHAPITRE II

---

### LA VILLE MOINS OBJET DE DISCOURS QUE FORME DU DISCOURS DES FEMMES

*Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait le tour de sa prison ?*  
Marguerite YOURCENAR, *L'oeuvre au noir*.

#### 1. De l'espace vécu à l'espace transcrit : le « bref » dans les romans de Québec

##### *1.1 : Enfermement et métaphores carcérales*

La littérature féminine traite bien souvent de sentiments négatifs tels que la haine de soi, l'impuissance, la nostalgie, et, d'une manière plus générale, de l'angoisse existentielle. Lise Tremblay en est certainement le meilleur exemple puisque c'est avec la parution de son premier roman, *L'Hiver de pluie*, que la critique lui accorde une place de choix au sein de la catégorie des « romanciers de la désespérance »<sup>164</sup>. Par conséquent, les œuvres écrites par des femmes sont souvent « classées » parmi les œuvres de l'intime, celles qui touchent à la vie des sentiments et au retour sur soi, qui explorent l'être intime et qui révèlent, selon Bénédicte Mauguière, le lien entre « québécoisité » et « féminité », « mettant en commun les fondements de l'oppression, qu'elle soit nationale ou sexuelle. »<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Remarque d'Aurélien Boivin à la parution du roman.

<sup>165</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 3.

Plusieurs romans qui composent ce corpus constituent en effet un greffon important de cette « littérature de l'intime » québécoise, notamment les romans de Québec tels que ceux d'Anne Hébert, d'Andrée Maillet, de Lise Tremblay et d'Adrienne Choquette pour ne citer qu'elles. Dans les années soixante, en même temps qu'émerge cette littérature féminine, se déploie donc également un imaginaire féminin spécifique, dont l'exploration du monde intérieur, la quête intérieure aussi bien qu'identitaire<sup>166</sup>, deviennent les *leitmotifs*. Mais surtout, cette « oppression » à la fois physique et mentale qu'évoque Bénédicte Mauguère, est sans nul doute le thème le plus symptomatique de la littérature féminine.

Les héroïnes sont donc pour la plupart dans une démarche d'appropriation de leur environnement, à savoir l'espace urbain. Cependant, dans l'écriture au féminin, il n'en reste pas moins qu'elles sont confinées dans cet espace unique, et que l'oppression et le sentiment de claustrophobie sont leurs lots quotidiens. A ce propos, Québec et Montréal ne sont pas sur un même pied d'égalité, la capitale québécoise et son cœur, la vieille ville, renvoyant l'image perpétuelle d'un espace qui se rétrécit.

Pour ce qui est de leur configuration et de leur situation géographique, il va sans dire que Montréal et Québec figurent des espaces fermés et repliés sur eux-mêmes : l'une est une île, et l'autre est en partie entourée de remparts. C'est pourquoi, comme nous le verrons plus loin, nombreuses sont les métaphores carcérales qui jalonnent les œuvres. « L'île de Montréal est délimitée par le Saint-Laurent au Sud et la rivière des Prairies au Nord. »<sup>167</sup> Ainsi est décrite la situation géographique de Montréal dans un guide touristique ; et même si « L'enceinte en pierre, érigée entre 1716 et 1741 [afin de contrer l'avancée anglaise], a disparu tout comme la citadelle, dont la butte fut même arasée en 1821 »<sup>168</sup>, Montréal est malgré cela isolée par l'eau qui l'entoure, sans oublier que la première image de ses ancêtres Hochelaga et Ville-Marie, est celle, selon Ginette Michaud, d'une « ville contenue, resserrée, contrainte, for(t) interne isolé, cherchant à s'enkyster dans un vaste espace, une "mer glaciale" l'entourant de toutes parts. »<sup>169</sup> Il n'est donc pas étonnant que dans le roman intimiste d'Hélène Ouvrard, *Le Corps*

---

<sup>166</sup> Ce thème sera abordé dans une partie ultérieure.

<sup>167</sup> GUIDES BLEUS, *Québec*, « Chutes du Niagara, Ottawa, Iles atlantiques », Paris : Hachette tourisme, 2001, p. 110.

<sup>168</sup> Ibid., p. 112.

<sup>169</sup> MICHAUD, Ginette. De la « Primitive Ville » à la Place Ville-Marie : lecture de quelques récits de fondation de Montréal. In : NEPVEU, Pierre, MARCOTTE Gilles, (dir.), *Op. cit.*, p. 33.

*étranger*, la ville de Montréal glisse peu à peu vers l'image de la ville légendaire d'Ys que les eaux ont retranchée du monde, et dans laquelle la jeune mère se retrouve prisonnière. Pourtant, dans l'ensemble des romans qui nous intéressent, cet enfermement physique de la ville de Montréal n'est que très rarement évoqué. Même si le personnage de Maryse dans *Myriam première*, souligne la construction de « murs sur la berge, comme pour nier la présence du fleuve, et la ville y est enfermée »<sup>170</sup>, Montréal est avant tout une ville ouverte contrairement à Québec. Cette « différence » est marquante dans les œuvres féminines, car les héroïnes de Montréal ont accès à l'extérieur, à l'Autre, à l'étranger, bien plus que les personnages féminins de Québec : Vava (*Vava*), Axelle (*Hier*), Maryse (*Maryse*, *Myriam première*) et Shawinigan (*Encore une Partie pour Berri*) voyagent, elles, où du moins, sortent de la ville. Cette « rivalité » d'ouverture qui caractérise Montréal et Québec n'est d'ailleurs pas nouvelle, comme l'explique Heinz Weinmann :

Depuis son origine, Hochelaga-Ville-Marie-Montréal a été une ville ouverte. Alors que la ville de Québec, sa rivale, située sur la même rive, grâce à ses enceintes protectrices s'est mise sur la défensive contre un territoire immense, démesuré, Montréal, aux murs protecteurs érigés plus tard, vite débordés par le développement urbain du XIX<sup>ème</sup> siècle, n'a cessé d'être aimanté par les espaces ouverts, coureurs des bois, « sauvages », au risque de s'ensauvager elle-même.<sup>171</sup>

La vieille ville de Québec, quant à elle, a su conserver d'une part son aspect défensif grâce à ses fameux remparts qui témoignent des luttes franco-anglaises ; d'autre part, elle aussi est emprisonnée par le Saint-Laurent qu'elle surplombe majestueusement : du haut de ses falaises, la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* ne voit d'ailleurs aucune échappatoire à cette ville isolée du monde extérieur, et qui s'arrête nette lorsque ses pentes rencontrent les herbes en contrebas, puis enfin les eaux du fleuve : « Les falaises à flancs gris, inescalables, aux ardoises verticales et tranchantes, je n'ignore pas, de là-haut, leur pente *traîtreuse* coupée brusquement où s'arrêtent l'herbe et les buissons. »<sup>172</sup>

Grâce à son statut de capitale mais aussi de bastion de l'histoire nationale, Québec est également devenue ce qu'André Gaulin décrit comme « une ville conservatrice aux charmes de laquelle on est sensible mais néanmoins un lieu moral étouffant où la

---

<sup>170</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 458.

<sup>171</sup> WEINMANN, Heinz. Montréal : le défi de l'ouverture. In : *Québec français*, été 90, n° 90, p. 95-97, p. 95.

<sup>172</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 91.



communication est difficile. »<sup>173</sup> C'est pourquoi, les écrivaines qui prennent Québec pour décor de leurs fictions, le font d'une manière orientée et consciente, bien souvent dans l'optique de rendre compte de l'état d'oppression des femmes dans une société de type patriarcal ; ainsi, Arabelle (*Les Remparts de Québec*), Flora (*Le Premier Jardin*), Sœur Julie (*Les Enfants du sabbat*), Mme Rolland (*Kamouraska*), la narratrice de *L'Hiver de pluie* et Laure (*Laure Clouet*), font toutes, sans exception, l'expérience de ce qu'André Gaulin nomme ce « lieu moral étouffant » qu'est la ville de Québec.

La territorialisation de l'écriture au féminin s'opère donc à travers la description de cet espace clos qu'est la ville, l'écriture fourmille de métaphores carcérales, et si l'appropriation de l'espace est un processus qui ne cesse de se manifester dans les œuvres, les héroïnes évoluent dans un univers enveloppant jusqu'à l'oppression, qui se referme comme un étau sur leur monde intérieur.

« De même, le prisonnier reconnaît sa cellule, univers étriqué et qui, pourtant, porte la marque des autres malheureux qui, centimètre par centimètre l'ont parcourue, y inscrivant leurs espoirs, leurs amertumes. »<sup>174</sup> Cette citation de Pierre Sansot s'applique on ne peut mieux aux personnages féminins des romans étudiés, car tous sans exception font, où ont fait, l'expérience de l'enfermement dans les villes de Montréal et surtout de Québec.

L'espace urbain est tout d'abord décrit comme un lieu de détention par les héroïnes ; les références à un univers fermé sont d'ailleurs très précises, les auteures employant fréquemment des termes qui appartiennent au vocabulaire du monde carcéral : à travers cette métaphore de la prison, la ville prend ainsi l'aspect d'une « geôle »<sup>175</sup> que la jeune Arabelle du roman d'Andrée Maillet explore à longueur de journée en attendant de réussir son « évasion »<sup>176</sup> ; toute la révolte, tournée contre sa famille et les valeurs de cette bourgeoisie vieillissante de la haute ville de Québec, fait d'elle une coupable aux yeux de ses proches : elle-même est consciente de ne « pas [être] innocente »<sup>177</sup>, c'est pourquoi elle sent bien qu' « ils [l']enferment dans un fortin, dans Québec, dans leur état

---

<sup>173</sup> GAULIN, André. Québec une ville « imaginée ». In : *Québec français*, hiver 99, n° 112, p. 72-74, p. 72.

<sup>174</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 138.

<sup>175</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 28.

de Québec »<sup>178</sup>. Mais la plus coupable d'entre toutes est sans conteste l'héroïne de *Kamouraska* d'Anne Hébert, Elizabeth Rolland, persuadée, après le meurtre de son premier mari, qu'elle est la cause de la prochaine mort du second ; chaque soir, à Québec, dans la maison de son nouveau mari atteint d'une grave maladie dont elle se sent responsable, elle veille fébrilement, tiraillée entre ses souvenirs, sa culpabilité de ne pas être une « bonne » épouse, et la peur de la prison, de l'enfermement carcéral que lui suggère déjà le nom de la rue de Québec où se trouve la maison de son mari : « rue du Parloir »<sup>179</sup>. La maison de l'époux et, par extension, la ville elle-même, sont ici vécues comme des cellules de détention dans lesquelles les héroïnes subissent tout le poids de la culpabilité d'être nées femmes. C'est également ce que l'on peut lire dans *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, roman dans lequel la maison de l'époux est évoquée grâce à ce même vocabulaire de l'enfermement, alors que la narratrice déclare : « nous ne sommes pas libre de quitter notre prison et d'assurer à notre guise nos revenus »<sup>180</sup>.

Ce thème commun à plusieurs romans du corpus, qui lie l'enfermement physique à l'enfermement des femmes dans des valeurs issues de la société patriarcale québécoise, a déjà suscité des réflexions de la part de Lintvelt Jaap qui suggère que « Les protagonistes féminins dans les textes écrits par des romancières, ont tendance à ressentir l'enfermement spatial comme marque de leur oppression sociale, en particulier dans les années soixante. »<sup>181</sup> Anne Hébert est sans doute l'écrivaine chez laquelle l'espace urbain, notamment celui de Québec, est le plus synonyme d'oppression et d'enfermement à la fois physiques et psychosociologiques, ceux-là mêmes évoqués par Lintvelt Jaap : l'impression de claustration et de confinement atteint son paroxysme dans *Les Enfants du sabbat*, roman dans lequel l'auteure évoque les tentations diaboliques de Sœur Julie élevée par des parents sorciers sur la Montagne de B., et désormais cloîtrée dans sa « cellule »<sup>182</sup> du couvent de Québec. Pour elle, « pas question d'ouvrir les fenêtres, notre mère supérieure nous l'a défendu »<sup>183</sup> ; les descriptions de ce huis clos que constitue le décor du couvent sont sans équivoque chez Anne Hébert : nous sommes bien en présence

---

<sup>178</sup> Ibid., p. 147.

<sup>179</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>180</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>181</sup> LINTVELT, Jaap. L'Espace identitaire de la ville de Québec dans le roman québécois depuis 1960. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Op. cit.*, p. 307.

<sup>182</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>183</sup> Ibid., p. 14.

d'un lieu impénétrable, coupé du monde, dont la seule évaison possible est celle de l'esprit de Sœur Julie :

Du côté de la rue, la surface grise et rugueuse de la pierre. Des barreaux aux fenêtres. La lourde porte de bois plein s'ouvre et se referme solennelle et lente. Ce n'est pas que cette porte grince sur ses gonds bien huilés, mais elle fait entendre un son de bois massif, étouffé, interminable, se répercutant en écho, pour peu qu'on y touche. Du côté de la cuisine, une porte basse donne sur la cour. Il y a bien une ouverture étroite pratiquée dans le mur de la cour, tout près de la cuisine, mais cette porte peinte en gris est toujours fermée à clef.<sup>184</sup>

« Pensionnat », « couvent », sont des mots qui reviennent fréquemment dans les œuvres du corpus. La plupart des héroïnes ont d'ailleurs goûté à l'enfermement de type religieux dans leur enfance ; ainsi, dans *Encore une Partie pour Berri*, l'amie de Shawinigan, Albanel, « vivait au pensionnat des Ursulines depuis sa plus tendre enfance »<sup>185</sup>, alors qu'Arabelle (*Les Remparts de Québec*) nous apprend qu'elle a « passé une partie de [sa] jeunesse dans le donjon des Ursulines »<sup>186</sup> ; dans le roman de Nicole Brossard, *Hier*, la simple évocation du mot « couvent » fait surgir chez Axelle les images d'un dédale de pièces et de lieux hermétiquement clos : « Couvent : maintenant le mot agissait, collé au bas du ventre, associé à la traversée de longs corridors obscurs, à une salle de solfège et à une panoplie d'endroits interdits qui lui faisaient penser au court roman de Violette Leduc. »<sup>187</sup>

Quant à l'actrice Flora Fontanges du *Premier Jardin*, revenue dans sa ville natale de Québec, elle se souvient avec douleur de son enfance passée au couvent des Ursulines qu'elle décrit comme une

forteresse de femmes et d'enfants, hermétiquement close, dans la nuit d'hiver. La ville tout alentour peut bien se faire et se défaire comme elle l'entend, rien ni personne ne franchit la clôture de l'hospice, sauf les jours de parloir et selon les normes bien établies par le règlement.<sup>188</sup>

Dès leur plus jeune âge, les héroïnes ont donc fait l'expérience de l'enfermement et de l'isolement du monde extérieur. Dans cette écriture au féminin, les femmes ne peuvent donc que se tourner vers leur for intérieur puisqu'elles ont déjà fait le tour de leur

---

<sup>184</sup> Ibid., p. 30.

<sup>185</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>186</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 46.

<sup>187</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 197.

<sup>188</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 167.

prison qu'est la ville, dans laquelle s'imbriquent des cellules plus petites que sont le couvent, le pensionnat ou encore la maison familiale. On observe également le même réseau sémantique se rapportant à cette isotopie de la clôture, à travers la récurrence de mots tels que « mur », « façade », « rempart », etc. qui jalonnent les œuvres.

Dans les romans des écrivaines de Québec, les personnages font figures de détenus ; d'ailleurs, dans sa description d'une certaine catégorie de Québécois – ceux qui arpentent inlassablement les rues du Vieux Québec comme la « femme qui marche » –, la narratrice de *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay les compare à des « rats »<sup>189</sup> qui refont sans cesse les mêmes parcours, dans une ville qui prend l'aspect d'une cellule dans laquelle la narratrice elle-même est enfermée ; ainsi, « Ceux qui marchent passent l'hiver à chercher des trous chauds pour s'y cacher et, l'été, ils sortent de partout en même temps. [...]. La femme aurait voulu les tuer un à un, nettoyer la ville, la rendre propre. »<sup>190</sup>

A cela s'ajoute l'évidence qui veut qu'au-delà de leur confinement dans un univers restreint, les héroïnes sont parfois soumises à un processus de *réification* inéluctable. C'est le cas de l'héritière de la Grande-Allée, Marie-Laure Clouet (*Laure Clouet*) ; cette femme de quarante-quatre ans, soumise aux lois de son milieu inculquées dès son plus jeune âge par sa mère, est complètement enlisée dans son éducation bourgeoise et religieuse. Conséquence probable de son éducation rigide, à sa sortie de l'église après la messe, l'héroïne se statufie littéralement et semble se fondre dans la pierre grise de Québec, au moment précis où « Elle choisit un banc bien ombragé, y déposa un mouchoir apporté exprès. Son corps lourd ne bougea plus, ses belles mains non plus. [...]. De loin, elle faisait l'effet de belles pierres lisses qui dureront toujours. »<sup>191</sup> Au sujet de ce personnage, il paraît intéressant de souligner le double sens du nom de famille de Laure – CLOUET –, révélateur de l'invariabilité de l'existence et de l'incapacité à évoluer de la quadragénaire : dernière descendante d'une famille dont les portraits sont « cloués » aux murs du grand salon, Laure, de par son nom qui sonne comme une fatalité, est elle aussi destinée à rejoindre ces visages figés dans le temps, dont le prestige suranné masque des existences en fin de compte bien anodines.

---

<sup>189</sup> TREMBLAY, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 27.

Il semble que l'ankylose du corps soit également le lot de la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* qui « traîne des semelles de plomb »<sup>192</sup>, tandis que dans le roman d'Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, « Sœur Julie avance de plus en plus difficilement. Elle rencontre à chaque pas une étrange résistance dans l'air, soulève avec ses genoux, avec ses cuisses, la masse compacte de ses jupes changées en plomb. »<sup>193</sup> A Québec, il est assez facile de se fondre avec la pierre et le décor urbain. Parce qu'il s'agit d'un « lieu moral étouffant », bien plus que la métropole qu'est Montréal, mieux vaut s'y buter le moins possible, rester à sa place, se paralyser au fur et à mesure que les jours se traînent ; ainsi, Flora Fontanges « désire de toutes ses forces être changée en pierre »<sup>194</sup>, alors que la « part » qui marche de la narratrice de *L'Hiver de pluie* s'ankylose progressivement, et laisse aux autres, à la fin du récit, le pouvoir de vivre à sa place :

Un autre hiver. La femme qui marchait est assise sur une chaise de plus en plus petite. Maintenant, elle sent les accoudoirs sous son ventre. Elle a encore un parcours, mais ce sont les personnages en face d'elle qui le font à sa place sur l'écran du téléviseur. Elle, elle ne bouge plus.<sup>195</sup>

A l'enfermement s'ajoute donc le vide, la vacuité de l'existence, le non aboutissement, l'inachèvement des processus. Des thèmes que suggère si bien le titre de ce même roman de Lise Tremblay, *L'Hiver de pluie* : une saison pour rien, qui ne trouve pas sa finalité dans cette neige qui se refuse à tomber sur la ville de Québec, « une ville livrée tout entière à un hiver sans neige. Plus il pleuvait et plus il faisait froid. Toute cette pluie ne servait à rien. »<sup>196</sup>

La ville québécoise génère donc tout un réseau d'images carcérales, et se présente au lecteur sous les traits d'un lieu cloisonnant à l'intérieur duquel les personnages sont statiques. L'espace urbain, dans ce processus d'isolement, dessine une individualité et se décrit également comme tel, poussant ainsi les personnages à l'introspection. Nous l'avons vu, ce thème de l'emprisonnement, ainsi que la vision d'une ville ceinturée et

---

<sup>192</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>193</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>195</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 87.

ceinturante, sont omniprésents dans l'écriture féminine : l'appropriation de l'espace urbain ne se fait pas sans mal et pourtant, ce dernier est parfois nécessaire, comme l'évoque François Ricard dans sa préface aux *Remparts de Québec*, « Car il faut sans doute, avant d'abattre les remparts, s'y buter longuement de l'intérieur. »<sup>197</sup>

La conséquence est que la ville n'est pas seulement forme *de* discours dans l'écriture féminine, mais bien forme *du* discours des femmes : l'espace urbain est le matériau principal d'une écriture de l'oppression, de l'étouffement, mais aussi d'une forme romanesque dont la ville devient le métalangage.

## 1. 2 : Le « bref » au service de la fiction

Cette figure de l'enfermement qui s'élabore dans les textes du corpus à partir d'une isotopie de la clôture, s'accompagne souvent d'une narration qui traduit la véritable sensation d'étouffement que ressentent les personnages féminins : l'univers dans lequel les jeunes femmes évoluent n'est pas seulement étriqué, il les comprime et pèse sur elles de tout son poids ; l'espace se resserre autour d'elles, comme le montre cette phrase du roman *Le Premier jardin* d'Anne Hébert, qui n'est pas sans rappeler le premier vers du *Spleen* de Baudelaire<sup>198</sup> : « Le ciel pèse sur nos têtes comme un couvercle brûlant et crayeux. »<sup>199</sup> D'ailleurs, un peu plus loin, « Le ciel gris [est] si bas qu'on pourrait le toucher du doigt, au bord de l'horizon »<sup>200</sup>. Dans *Le Premier Jardin*, la ville de Québec est donc un endroit dans lequel l'actrice Flora Fontanges « est opprimée »<sup>201</sup>, et elle n'est pas la seule : l'air manque tout aussi cruellement dans le couvent où vit Sœur Julie (*Les Enfants du sabbat*), car il n'y a « Pas le moindre souffle d'air [...] dans le couvent hermétiquement fermé. »<sup>202</sup> C'est dans cette même ville de Québec, au panorama pourtant grandiose, que la narratrice de *L'Hiver de pluie* « ne pouvait [...] supporter ce paysage longtemps, elle étouffait. »<sup>203</sup> Comme dans les textes d'Anne Hébert, le souffle manque car l'air est totalement absorbé : l'environnement urbain devient un territoire hostile aux

---

<sup>197</sup> RICARD, François. Préface. In : MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>198</sup> « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle », BAUDELAIRE, Charles. *Spleen*. In : *Les Fleurs du mal*, Paris : Bordas, coll. « Univers des Lettres Bordas », 1984, p. 66.

<sup>199</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>202</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>203</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 48.

yeux de la narratrice, où le froid de l'hiver mêlé à la couleur du ciel, font de la ville un lieu désertique que la vie semble avoir abandonné, car, dit-elle,

Il fait trop froid pour sortir. C'est comme ça depuis le début de l'hiver. L'air devient sec, presque irrespirable tellement de froid frappe fort sur cette terre sans neige. Puis, sans qu'on sache pourquoi, le mercure monte et il pleut pendant des jours. Mais le pire, c'est la grisaille, comme si novembre était devenu perpétuel.<sup>204</sup>

Si l'air est sec à Québec à cause du froid, il est brûlant à Montréal, une ville dans laquelle on suffoque littéralement de chaleur, où l'air cuisant déchire la gorge à chaque inspiration et où les corps semblent porter, chez Pauline Harvey, un poids qui les écrase et les enveloppe à la fois :

Juillet suffocant dans Montréal qui croule sous le poids de la chaleur et sous la pression d'une menace diffuse, enveloppante. On avait l'impression de s'écraser mutuellement, les voix sortaient étranglées sur les trottoirs et dans les cafés, lourdes de colère contenue. On achetait des ventilateurs qui ne brassaient plus qu'un air brûlant et chargé d'angoisse.<sup>205</sup>

Les personnages ne suffoquent d'ailleurs pas pour les mêmes raisons s'ils sont à Montréal ou à Québec, car ce qui « étouffe » dans la vieille capitale est d'abord le lieu lui-même, avec toute sa charge de souvenirs pour les héroïnes Flora Fontanges (*Le Premier Jardin*) et la narratrice de *L'Hiver de pluie*, le poids des traditions de la bourgeoisie de la haute-ville pour la jeune Arabelle des *Remparts de Québec*, ainsi que l'institution religieuse représentée par le couvent dans *Les Enfants du sabbat*, finissant ce travail d'enlèvement irrémédiable. Dans la métropole montréalaise, c'est bien la chaleur qui emprisonne la ville et par extension les personnages eux-mêmes : Montréal est dépeinte chez Pauline Harvey comme une véritable « ville-fournaise », ainsi d'ailleurs que chez Francine Noël et son roman *Maryse*, dans lequel « il faisait vraiment trop chaud et tout le monde se traînait dans l'humidité enveloppante de Montréal »<sup>206</sup> ; une ville étouffée et étouffante que l'on retrouve également dans *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, où la narratrice « regarde par l'immense vitre de sa cage : la ville sous son nuage d'anhybride

---

<sup>204</sup> Ibid., p. 30.

<sup>205</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 79.

<sup>206</sup> NOËL, Francine, p. 331.

sulfureux. La ville dans l'épaisseur ouatée de son poison. Son bureau au milieu du nuage. »<sup>207</sup>

Dans le roman au féminin le feu couve à Montréal, alors que la ville de Québec, elle, s'est déjà consumée.

Afin de traduire les traits statiques de la ville, ainsi que l'enlissement et l'étouffement des personnages, la narration des romans de Québec va servir la fiction : parce que la ville est un univers étriqué où l'on suffoque, alors le discours féminin la prend pour *espace de parole* et forme du discours des femmes, afin de figurer au mieux l'univers intérieur des personnages et leur sentiment de claustration ; par conséquent, la narration des romans du corpus s'accompagne très souvent de phénomènes de rupture, des « ruptures qui avaient été jusque-là camouflées, tant que l'horizon d'attente du lecteur l'aurait amené à n'y voir qu'un signe d'inachèvement ou de folie et aurait irrémédiablement rejeté le texte féminin dans le registre de l'inédit, de l'inéditable. »<sup>208</sup>

Dans les romans d'Anne Hébert, de Lise Tremblay, et même dans *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, on aura donc noté que si la narration se fait en grande partie à la troisième personne, le point de vue est interne voire même omniscient : pratiquement incapable de s'exhiber à la première personne, la narration alterne donc les points de vue pour marquer la difficile unité des personnages, mais elle donne également l'impression qu'il s'agit moins d'un ton qu'une voix qui émerge des textes ; une voix qui se meut en étouffement, en murmure, qui va à l'essentiel car le souffle semble manquer.

Ainsi, dans *L'Hiver de pluie*, roman intimiste construit à la manière d'un journal intime, alors que la narratrice alterne récits et lettres – mises en valeur par le recours à l'écriture en italique –, la narration débute bien par le *je*, – « Je marchais »<sup>209</sup> – puis, sans que le lecteur en soit averti, la narratrice passe subitement à la troisième personne en évoquant la fameuse « femme qui marche »<sup>210</sup> : une relecture de ces passages est même nécessaire pour comprendre qu'il s'agit du même personnage, pour comprendre aussi que celle qui écrit se regarde dépérir de jour en jour, et souffrir du manque d'amour, du

---

<sup>207</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 11-12.

<sup>208</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>209</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>210</sup> *Ibid.*



manque d'être, de l'étouffement. Il est bien difficile également pour la narratrice du *Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, roman qui se déroule cette fois-ci à Montréal, de se rassembler en une seule et même femme : dans ce roman écrit comme un long poème, la narratrice est à la fois l'Amante, la femme, et la mère. La narration alterne donc cette fois-ci entre le « nous », qui comprend l'ensemble des femmes et des mères de ce monde, et le « elle » qui s'applique plus particulièrement à la narratrice en tant qu'Amante, afin de marquer ici la distance entre cette « fonction » qu'elle doit assumer au sein du couple, et son réel désir de s'affranchir du joug de son mari. Dans ces deux textes, la parole est donc plus que jamais intime, car elle participe activement à figurer l'univers intérieur bouleversé des personnages.

A cette voix qui murmure plutôt qu'elle ne dit, s'ajoute le souci de faire court pour aller à l'essentiel ; ainsi, le rythme haché de certaines séquences donne naissance lui aussi à cette voix sourde qui perd de son intensité en se répercutant sur les *murs* du texte, autant que sur les murs de la ville. Les ellipses sont nombreuses dans ces textes féminins : l'absence de pronom personnel dans des phrases courtes et nominales, ou bien au contraire la répétition du même pronom personnel, donnent l'illusion d'une voix enfantine et maladroite ; on aura également noté les élisions d'adverbes et les constructions simples comportant un minimum de compléments. Voici donc ce qui a sûrement amené la critique à ne voir dans l'écriture au féminin que des œuvres « hermétiques ». *L'Hiver de pluie* est l'un de ses romans où le souci de « faire bref » est remarquable dans le texte, entre autres lors de cette scène où la narratrice décrit le comportement de son ami universitaire Jean-Louis, qui

conduit nerveusement. Le levier de vitesse grince chaque fois qu'il l'actionne. Il est excité. Il est toujours ainsi avant d'écrire. Il dit qu'il a promis des articles avant la fin du mois et qu'il n'a encore rien fait. L'université lui bouffe tout son temps. Il n'arrive pas à écrire une ligne. Il dit que l'on reviendra mercredi en début d'après-midi. Il donne un cours à cinq heures. Il espère qu'il aura terminé, sinon, il se fera remplacer. Il dit que vous irez.<sup>211</sup>

Dans cet extrait, la succession de phrases courtes, débutant chacune par le même pronom personnel comme si la narratrice reprenait sa respiration, souligne sans aucun doute la volonté de souligner le manque de souffle de la parole. La ville de Québec emprisonne les corps, les désirs, mais aussi les mots : l'écriture est éclatée, parcellaire, et

---

<sup>211</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 87.

chaque mot semble peser un poids si lourd que l'on économise ses forces ; ainsi, l'héroïne évoque avec une grande difficulté le froid qui règne depuis quelque temps sur la ville, puisque, dit-elle dans un souffle, « Cela fait quelques jours que l'on vit en otage du froid. Trop froid pour se promener, trop froid pour y prendre plaisir. »<sup>212</sup> Une économie de parole que l'on retrouve également dans l'ensemble de l'œuvre d'Anne Hébert, et par conséquent dans *Le Premier Jardin*, dès les premières lignes consacrées à la description du personnage de Flora, qui,

Hors de scène, [...] n'est personne. C'est une femme vieillissante. Ses mains nues. Sa valise usée. Elle attend patiemment son tour enregistrer ses bagages. Elle a l'habitude. Tous les aéroports se ressemblent. Et les points d'arrivée sont pareils au point de départ.<sup>213</sup>

L'économie de verbes, même de verbes d'état, ainsi que cette succession de phrases courtes, font de la description du personnage de Flora un portrait minimaliste mais qui va néanmoins à l'essentiel.

Marque d'une oppression, d'un désir trop longtemps réprimé de faire jaillir des mots, cette écriture féminine évoque donc à la fois la difficile prise de parole des femmes, mais aussi la libération de cette même parole qui se réalise dans l'éclatement de la phrase aussi bien que du sens, ainsi que l'affirme Béatrice Didier :

Maintenant que l'écriture (masculine autant que féminine) est plus libre, ces phénomènes de rupture remettent en cause l'organisation traditionnelle du paragraphe, la répartition des blancs du texte, la majuscule, et jusqu'à la coupe des mots, tantôt agglomérés, tantôt hachés. Une fois de plus, je ne prétends pas que le phénomène soit uniquement féminin ; mais là aussi cet éclatement général de l'écriture a finalement, je crois, plus libéré de forces latentes et longuement brimées chez la femme que chez l'homme.<sup>214</sup>

« Ce qui fascine souvent dans une situation d'enfermement »<sup>215</sup>, déclare Shawn Huffman, « c'est la restriction, qu'elle soit spatiale, temporelle ou narrative. Il n'est donc pas étonnant que maints auteurs aient choisi le genre bref pour dépeindre ces mondes

---

<sup>212</sup> Ibid., p. 32.

<sup>213</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>214</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>215</sup> HUFFMAN, Shawn. L'Enfermement et le bref chez Gabrielle Roy, Anne Hébert et Adrienne Choquette. In : LORD, Michel, CARPENTIER, André, (dir.), *La Nouvelle québécoise au 20<sup>ème</sup> siècle*, Québec : Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 74.

clos. »<sup>188</sup> Les auteurs qu'évoque ici Shawn Huffman sont entre autres Sartre et Camus, des écrivains dont les œuvres les plus magnifiques sont sans aucun doute celles dont le genre sert la fiction.

Cela se vérifie également chez les écrivaines qui nous intéressent, notamment celles chez qui l'enfermement, l'étouffement, et la vacuité de l'existence sont les plus forts, à savoir Lise Tremblay (*L'Hiver de pluie*) et Adrienne Choquette (*Laure Clouet*) : deux romans très courts où l'on hésite facilement entre roman et nouvelle. D'ailleurs, pour ce qui est de *Laure Clouet*, la critique est encore partagée, certains considérant que la trame tient du roman et d'autres que la forme relève de la nouvelle. C'est la question que s'est posée René Dionne qui remarque que « cette histoire tient du roman, mais son point de départ relève de la nouvelle »<sup>216</sup> : en effet, la lettre du jeune couple de Sherbrooke qui demande à l'héritière de les héberger, va bouleverser l'ordre établi au sein de la maison familiale de la Grande-Allée : pourtant, il ne s'agit là que du déclencheur d'un processus de prise de conscience pour Laure, qui entraîne avec lui une présentation acerbe du milieu de la haute-ville de Québec. Dès les premières pages, certaines allusions nous indiquent qu'une amorce de révolte, ou du moins un dernier sursaut de vie, se met en place dans l'esprit de Laure :

Sous le porche, elle éprouva la surprise de tant de lumière inondant l'avenue. « On se croirait en juin... » pensa-t-elle. Mais au feuillage terni des érables, aux feuilles mutilées, teintées de jaune, à des ombres froides couvrant tout un pan de maison comme si le soleil n'avait plus assez de force pour la lutte, Laure savait qu'il ne restait plus qu'un frêle été à la merci du premier vent, de la prochaine pluie.<sup>217</sup>

Comme les saisons qui se chassent les unes les autres, comme un coup de vent froid qui balaie les restes de l'été, ce passage nous annonce que ce sont bientôt les traditions et surtout les certitudes de Laure qui vont être balayées, et que les années qui la rattrapent – n'oublions pas qu'elle est quadragénaire – la confinent de plus en plus dans la prison dorée de la maison de la Grande-Allée, et amenuisent son désir réprimé d'affranchissement. Le point de départ n'est donc pas tant cette lettre qui arrive « à point nommé », mais bien tout le texte, depuis les premières lignes qui décrivent la sortie de Laure de l'église. Ce qu'il faut retenir avant tout de ce roman, c'est la description du

---

<sup>216</sup> DIONNE, René. *Laure Clouet ou la fin d'un tombeau de rois*. In : *Lettres québécoises*, n° 4, p. 22-25, p. 23.

<sup>217</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 25.

quotidien d'une femme de la bourgeoisie vieillissante de Québec, la lettre n'étant pas si importante en soit si ce n'était l'attention démesurée de Laure pour cet « événement » ; d'ailleurs, pour Béatrice Didier, « la présence de l'événement dans le récit n'est pas conçue de la même façon par l'homme et par la femme, et les romancières aiment à suggérer la vie dans ce qu'elle a de plus quotidien. »<sup>218</sup>

Cette description qui fouille le quotidien dans ce qu'il a de plus désespérant et parfois de plus glauque, est aussi celle que l'on retrouve dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay : aucun événement prévu au programme cette fois-ci. L'auteure nous met en présence d'une narratrice qui erre toute la journée dans les rues de Québec, s'asseyant parfois dans l'un des bars de la haute ville le soir venu. L'attente de l'autre et le quotidien angoissant sont les thèmes de ce roman. Un roman très court (cent pages) qui, lui aussi, a toutes les apparences d'une nouvelle, ne serait-ce que par sa disposition typographique : absence de chapitres, de titres, des « épisodes » de textes séparés par des astérisques. Cependant, c'est dans un roman et non dans une nouvelle que l'on se permet des retours en arrière, ce texte étant issu, d'après la narratrice, « d'une véritable volonté de mémoire »<sup>219</sup>. Qu'il soit appliqué à la forme du texte ou bien au contenu du texte lui-même, il semble bien que le bref soit une constante de l'écriture au féminin ; selon Béatrice Didier, ceci s'explique parce que

La femme a peut-être davantage le sentiment d'une continuité et ressent plus que l'homme le temps en dehors de l'événement. C'est peut-être pourquoi les meilleurs romans féminins – [...] – sont assez pauvres en péripéties. Décidément, [...], le western n'est pas un genre féminin. La femme est peut-être tentée plus que l'homme d'écrire un texte où finalement il ne se produit que l'essentiel [...].<sup>220</sup>

Ecrire la ville, comme écrire sur le monde intérieur, invite donc les écrivaines à se réfugier dans le genre bref ; comme nous venons de le voir, la brièveté exerce des effets incontestables sur le monde de la fiction. Il s'agit peut-être là de la recherche d'une réalité autre, plus intime, qui a amené les femmes à porter leur préférence sur certains genres

---

<sup>218</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>219</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>220</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 151-152.

mais aussi sur certaines catégories esthétiques, ainsi que sur la ville comme décor, comme une évidence. L'économie volontaire de mots, qui transpirent de sens et n'en deviennent que plus forts, n'entache en rien les qualités littéraires d'œuvres majeures telles que celles d'Anne Hébert et d'Adrienne Choquette, à propos desquelles René Dionne déclare que « lisant et relisant leurs œuvres courtes mais denses, l'on vit davantage à cette époque qu'en parcourant les volumineux romans de leurs contemporains. »<sup>221</sup>

L'architecture d'une ville comme Québec, avec ses remparts et sa citadelle, ses rues grimpantes et ses étroits passages, est un texte en elle-même : la ville parle, raconte, *se* raconte avec ses noms de rues et ses statues à la gloire des premiers conquérants de la Nouvelle-France : la ville prend soudain la forme d'un texte... ou bien peut-être est-ce le contraire : et si l'architecture urbaine et l'architecture textuelle se confondaient, soudain ? Et si la ville devenait métalangage ?

### *1.3 : Architecture urbaine et architecture textuelle : la ville comme métalangage*

Opter pour le genre « bref », de la part de certaines auteures québécoises, suppose l'intention de figurer par la forme l'univers carcéral, le milieu étouffant et l'économie de parole dont l'ensemble des femmes ont fait l'expérience, à travers des décennies, dans une ville comme Québec.

Cette fascination pour un décor coupé du monde, à la fois encerclé et encerclant lui-même, dont l'architecture (et plus particulièrement les remparts) fournissent à la fiction un « cadre, [un] ancrage et [un] arrière-plan vraisemblable »<sup>222</sup>, nous rappelle combien la ville permet aux écrivaines de créer cet « effet de réel » abordé par Roland Barthes. De cette rencontre entre architecture et narrativité, grâce à laquelle nous percevons nettement la fascination des auteures pour le cadre bâti, le texte et l'urbain semblent se confondre dans une même perspective de construction, se prenant l'un et l'autre pour exemple, pour métaphore, confrontés tout deux aux mêmes problèmes de sens, de signes, de représentation, de structure et d'édification.

---

<sup>221</sup> DIONNE, René, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>222</sup> HAMON, Philippe. Texte, architecture, récit. In : HAMON, Philippe, (dir.), *Littératures et architecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes II, coll. « Interférences », 1988, p. 6.

A ce propos, dans son ouvrage collectif intitulé *Littératures et architecture*, Philippe Hamon nous éclaire sur la filiation qui relie l'écrivain bâtisseur de textes et de sens, et l'architecte bâtisseur d'espaces :

Les architectes, volontiers, se présentent eux-mêmes comme « hommes de récit ». [...]. Contrairement au littéraire qui part souvent du bâti, du cadastre, de parcellaire [...] pour imaginer ensuite les déplacements et les aventures de ses personnages, l'architecte doit souvent penser parcours, modes d'utilisation, emplois du temps, routines, fonctions et finalités avant de dresser ses cloisons ou de tracer ses routes.<sup>223</sup>

L'auteur et l'architecte, ou encore le discours littéraire et le discours architectural, seraient donc en nombreux points similaires. Il est vrai que tout deux travaillent séparément à bâtir un espace socio-culturel complexe, comme c'est le cas des écrivaines qui composent le corpus.

Nous l'avons vu, cet espace socio-culturel est représenté sous la forme d'un univers étriqué, étouffant et cloîtrant que représente parfaitement Québec. La plupart des récits, qu'ils s'agisse de ceux d'Anne Hébert, de Lise Tremblay, d'Andrée Maillet ou d'Adrienne Choquette, se déroulent presque exclusivement entre les murs de la vieille ville ; par ailleurs, nous remarquons que la structure narrative utilisée par les auteures se construit autour de récits « fermés », la situation initiale des personnages ayant peu, ou pas du tout, évolué entre le début et la fin du texte. Des bouleversements s'opèrent durant le récit, mais la fin de l'histoire démontre que les mêmes remises en question persistent, que le point d'arrivée est identique au point de départ, que les mots qui font mal et les malaises des personnages ne les ont jamais vraiment quittés.

Dans *Le Premier Jardin*, Flora Fontanges débarque de son train dans la vieille ville de Québec où elle est venue pour retrouver sa fille. Anne Hébert nous raconte l'« aventure » d'une femme à la recherche de sa progéniture, mais aussi de sa propre enfance, en proie aux souvenirs et aux fantômes ; elle retrouvera sa fille, réparant ainsi quelques blessures. Pourtant, à la fin du roman, alors qu'elle revoit sa fille, elle la perd à nouveau, et, fuyant une nouvelle fois la ville, elle reprend le même train, à la même gare, sur le même quai qu'elle foulait quelques semaines auparavant : « Au bout d'un mois, son contrat terminé, ils sont venus, tous les deux, la reconduire à la même gare campagnarde

---

<sup>223</sup> Ibid., p. 9.

qu'à son arrivée. »<sup>224</sup> La dernière phrase du livre rappelle d'ailleurs que l'actrice n'en aura jamais fini avec Québec, et qu'à chacun de ses retours dans la vieille capitale, elle devra à nouveau faire face à ses démons, puisque « *La séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit.* »<sup>225</sup> Dans *Laure Clouet*, l'héroïne a également bien du mal à sortir du cycle infernal à l'intérieur duquel la vieille ville l'emprisonne : pourtant, la « solitaire de la Grande-Allée » semble promise à un avenir plus que serein alors qu'elle décide de s'ouvrir au monde extérieur et à sa vie de femme, plus que jamais désireuse de laisser libre cours à ses nouvelles envies même au prix d'une lignée familiale. Tout cela sans compter, hélas, avec la fin du récit, qui lui apprend que celle qui l'a encouragée à « vivre », Mme Boies-Fleury, décède, lui laissant en héritage un avertissement qui vient ternir les espoirs d'émancipation de la quadragénaire, l'abandonnant, seule, à ce qui ne semble plus être qu'un mirage de bonheur, car

elle savait déjà qu'elle était seule et que d'elle seule dépendait désormais la signification des lignes tracées la veille par Esther Boies : « *Tu as longtemps marché dans un désert. Te voici au bord d'une oasis. Ne bois pas trop vite à la source, elle te ferait plus de mal que le sable sec.* »<sup>226</sup>

Le roman d'Andrée Maillet, *Les Remparts de Québec*, vient s'ajouter aux exemples de récits « fermés » suscités. Arabelle, soulevée par les révoltes intérieures de la jeunesse, y défie les institutions, la politique de son pays, la société entière, mais surtout sa famille : on la veut sage et noble de caractère, elle sera dépravée et provocante. Elle cherchera surtout à se faire aimer à travers des rencontres avec des hommes, prenant les circuits touristiques de la vieille ville comme prétextes d'approche. Pourtant, elle ne réussira pas à s'affranchir totalement des barrières posées par son père et sa grand-mère, et ce, malgré ses multiples rencontres. Au début du texte, elle croise un touriste américain dans lequel elle espère trouver un réconfort et surtout un moyen d'échapper à la vieille ville : « Venez avec moi, lui [dit-elle]. Et je vous ferai voir le crâne du général Montcalm lorsqu'il était enfant. »<sup>227</sup> A la fin du texte, elle propose à un autre jeune touriste de faire le même parcours que celui réalisé avec l'Américain ; paradoxalement, ses rencontres avec l'Étranger ne font donc que la renvoyer à sa condition de captive qui se bute contre les murs et contre elle-même, puisque, nous dit-elle, « Avant de l'emmener rue du Mont-

---

<sup>224</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 188-189.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>226</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>227</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p.

Carmel, nous sauterons lui et moi par-dessus les Remparts pour jouer dans les Plaines. Me voici à mon point de départ ; fin d'une révolution, début d'une autre. Je tourne autour de moi. »<sup>228</sup>

Enfin, dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, récit traité sous forme d'aveux et de lettres qui reviennent sur un passé récent, nous notons, par souci d'exhaustivité, qu'un chapitre de conclusion à la fin du roman marque le retour au début de l'histoire qui s'achève.

Toutes ces remarques nous permettent donc d'affirmer que l'architecture même de l'histoire est calquée sur celle du Vieux-Québec : un quartier entier entouré d'un mur défensif à l'intérieur duquel on tourne en rond, et des vies qui se répètent elles-mêmes malgré les efforts des héroïnes pour les transcender. Le texte est édifié comme un rempart dans les romans de Québec où les personnages tressaillent parfois de soubresauts d'affranchissement : mais cela se passe toujours à l'intérieur des murs, qui rappellent aux héroïnes qu'elles appartiennent tout entières à la ville qui les retient prisonnières. C'est donc dans cette image de la *ville-reflet*, qu'architecture urbaine et architecture textuelle sont les plus étroitement liées.

Plus encore, dans les œuvres qui nous intéressent, il apparaît que des notions architecturales d'agencement, de tri, et de disposition, interviennent de façon flagrante, créant une *mise en espace* du texte à l'image de celle d'une ville. A ce propos, l'exploitation des espaces typographiques, des supports (de la page à l'hypertexte) permettant d'opérer une mise en espace du texte et de l'écriture, sont parfois le reflet de l'agencement urbain d'une ville comme Québec ; c'est particulièrement le cas dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, ainsi que dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert, roman dans lequel la narratrice retrouve dans son parcours de la vieille ville historique ses souvenirs d'enfance. Le passé côtoie le présent, surprend l'héroïne au détour d'une rue, d'une maison, à la mesure de cette vieille ville où apparaissent à chaque pas un parc commémoratif, un monument, une maison historique ou un musée. La succession incessante, et néanmoins typique de l'écriture d'Anne Hébert, de courts paragraphes séparés par des blancs typographiques, constituent un emboîtement d'unités descriptives à

---

<sup>228</sup> Ibid., p. 233-234.



la manière d'une structure gigogne. A chaque instant, lors de la soudaine découverte d'une maison lui rappelant des souvenirs, l'héroïne raye le présent de sa vision, alors que lui apparaissent les murs plus neufs d'un passé qu'elle revit pleinement au cœur de la ville (cf. Annexe). Québec, qui se veut au premier abord métonymie dans ses rapports évoqués entre contenant/contenu, devient alors métaphore d'une conscience, et surtout forme d'un discours, l'architecture servant, selon Philippe Hamon, « à concrétiser des abstractions, à servir de métaphore descriptive universelle, de métalangage privilégié pour produire de l'intelligibilité, du sens. »<sup>229</sup> Les blancs typographiques deviennent des rues sinueuses, les paragraphes font figure de « blocs » de maisons à l'image de ceux que l'héroïne arpente en compagnie de Raphaël ; et les mots qui les composent, agglomérés et dépouillés de tout ornement stylistique, surgissent à son esprit tels les bâtiments de l'hospice Saint-Louis et de la maison de la rue Bourlamaque, qui s'imposent à elle lors de son parcours.

Le texte s'édifie comme une ville ; on ne le lit pas, on le visite, on le découvre en suivant les pas de l'héroïne. Cette vision de Québec n'est d'ailleurs pas si surprenante si l'on en croit les commentaires du collectif *Littératures et architectures*, pour qui

tout objet architectural peut être conçu prioritairement par la littérature comme un objet hiérarchisé, comme un système de contraintes définissant des emboîtements, des organisations comportant corps principaux et dépendances, [...], des contenants régissant des contenus, contenants eux-mêmes [...].<sup>230</sup>

Il semble bien, à la lecture du *Premier Jardin*, qu'Anne Hébert procède de la rhétorique urbaine en emboîtant des séquences « de vie », l'instant présent allié au décor de ville qui contient un moment surgissant du passé :

Tout se délabre, la maison de briques noircies, les escaliers extérieurs en bois et surtout l'ouverture béante du sous-sol, creusée plus bas que le niveau de la rue, trou d'ombre où se cache sans doute le fantôme de M. Eventuel dans son habit gris fer à rayures blanches, infiniment digne, malgré la dèche et les saisies.<sup>231</sup>

A la vue de l'ancienne maison de ses parents adoptifs, le souvenir de Flora lui est renvoyé par le décor urbain lui-même, la ville-reflet se faisant métaphore de ses obsessions.

---

<sup>229</sup> HAMON, Philippe, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>230</sup> *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 8-9.

<sup>231</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 66.

La ville-métaphore dans le texte est ce qui lie, bien plus que la ville-métonymie, architecture urbaine et architecture textuelle si l'on en croit encore une fois les propos de Philippe Hamon,

Au point qu'architecture et littérature paraissent parfois avoir besoin, pour se penser chacune dans leur complexité, d'utiliser l'autre comme repoussoir, comme métalangage ou comme métaphore, en une sorte de complicité ou de connivence d'artificialité, voire de collaboration épistémologique implicite.<sup>232</sup>

Cependant, on remarque bien vite que la métaphore n'est pas la seule figure qu'ont en commun la ville et le texte, mais que tout deux bénéficient d'un même mode d'organisation sémiotique : l'hyperbole, la répétition, l'opposition, la gradation, sont par exemple des figures qui s'appliquent parfaitement au répertoire de l'ornement, aussi bien architectural que textuel. Selon François Loyer, en littérature,

on procède couramment par énumération et par gradation, qui sont des figures ordinaires de l'architecture ; par périphrase (lorsque certaines organisations spatiales sont si alambiquées qu'elles contournent l'objet même du projet), par hyperbole et par litote. Le déplacement de sens que suppose la prosopopée ou l'hypotypose pourrait trouver son équivalent dans certaines ambiances fortement suggestives, dont les plus caractéristiques sont celles de l'architecture « parlante » du dix-huitième siècle.<sup>233</sup>

Nous sommes d'ailleurs très proches de la figure de la *prosopopée* dans le texte de *Premier Jardin*, alors que Flora invoque et réveille les pionnières de la Nouvelle-France ; c'est aussi le cas dans *Les Remparts de Québec* d'Andrée Maillet, où la narratrice ressuscite les personnages historiques sur les Plaines d'Abraham. Tous ces « fantômes », qui se lèvent dans la ville lui donnent une voix : la ville parle et raconte son histoire par la bouche de ceux qui sont morts pour elle. A la base de cette figure, si proche de l'architecture urbaine, il y a toujours une fiction : le personnage que l'on fait revivre ou parler étant, soit parce qu'il est absent ou mort, dans l'impossibilité de parler réellement ; c'est ce que semble nous rappeler la jeune Arabelle des *Remparts de Québec*, en évoquant une discussion entre les protagonistes de la bataille décisive franco-anglaise :

---

<sup>232</sup> HAMON, Philippe, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>233</sup> ROYER, François. Rhétorique et architecture. In : HAMON, Philippe, (dir.), *Op. cit.*, p. 25.

Le Marquis de Montcalm avec un grand salut recevait sabre au clair le jeune Loup d'Angleterre ; tous deux se regardant se disaient l'un à l'autre des paroles que l'Histoire oubliera. Ils s'épuisent au combat, s'acharnent et se retirent et reviennent aussitôt reprendre la bataille ni gagnée ni perdue.<sup>234</sup>

Bien d'autres figures de style propres à l'architecture fourmillent dans les textes qui nous occupent ; cependant, ces quelques exemples nous ont permis de démontrer que la ville dans le discours au féminin est avant tout forme d'un discours, d'une narration, d'un récit. Un récit qui prend la ville comme métaphore pour figurer un univers étriqué, sinueux, difficile d'approche pour des héroïnes qui sont encore dans une démarche d'appropriation de leur environnement urbain.

La ville est donc bien, dans le roman féminin, un métalangage, et une forme de discours des femmes. La page n'est plus le matériau de base de l'écriture : désormais, des auteures telles qu'Anne Hébert, Lise Tremblay et Andrée Maillet, écrivent *avec* la ville, cet instrument de représentation privilégié. Comme nous venons de le voir, ceci n'est possible qu'avec la ville de Québec car, pour Gilles Marcotte, Montréal pêche par son manque d'unité :

Il n'y a pas de métaphore de Montréal, et Montréal ne peut se constituer en métaphore, parce que n'y joue pas les associations, les analogies qui font l'unité être naturelle d'un monde. La métropole québécoise appartient à la métonymie ; la loi de son organisation est la contiguïté, la parataxe, qui appelle le déplacement plutôt que le développement.<sup>235</sup>

La ville de Montréal n'est pas, en effet, métaphoriquement « traduisible » dans le texte féminin : son architecture, hétéroclite, ne saurait être un modèle de la rectitude typographique des textes d'Anne Hébert. La métropole s'éloigne en cela de la métaphore car elle est plurielle et montre plusieurs visages : tout d'abord par son architecture, qui tend parfois à l'incohérence, puis par les multiples langues que l'on y parle. L'écriture au féminin, étant elle-même une langue avec ses spécificités si l'on en croit certains, nous parle du monstre linguistique que représente Montréal ; et si la métropole n'est pas

---

<sup>234</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 117-118.

<sup>235</sup> MARCOTTE, Gilles, *Op. cit.*, p. 43.

exactement une forme *du* discours des femmes du point de vue « architectural », comme on l'entend pour Québec, sa diversité linguistique fait d'elle une *forme de (plusieurs) discours*. Montréal est, d'après Michel Biron, « un corps parlant – et parlant plusieurs langues à la fois. »<sup>236</sup> Nous ajouterons que les textes au féminin ne manquent pas de rendre compte de cette complexité linguistique qui marque profondément une ville que l'on reconnaît d'abord au son, à l'accent, et à la langue qu'on y parle.

## 2. La ville québécoise comme espace linguistique complexe

### 2. 1 : Montréal, « ce corps parlant plusieurs langues »

Dans l'ensemble des guides touristiques du Québec, la rubrique consacrée à la ville de Montréal débute la plupart du temps par quelques lignes indiquant que la métropole « compte quelques 80 communautés ethniques et [que l'] on y parle 140 langues » : c'est donc ainsi que l'on présente de prime abord le visage de Montréal, celui d'une ville plurielle, une tour de Babel composée d'un ensemble hétéroclite de langages qui définissent, plus que son architecture finalement, son identité de ville nord-américaine.

Bien plus que Québec, Montréal est un objet de discours dans la littérature québécoise ; cependant, c'est dans cette étonnante variété de sons que se forge aussi la ville comme *forme de discours*. Nous l'avons vu, la ville se méta-raconte à travers les plaques commémoratives apposées sur ses monuments, à ses noms de rues, de places, à ses statues. Québec en est l'un des exemples les plus probants, alors que ce n'est pas le cas de Montréal : la métropole préfère se raconter à travers les multiples langages de ses habitants, eux-mêmes si différents. C'est en cela d'ailleurs que Montréal tend vers la métonymie bien plus que la métaphore : en effet, à contrario de la vieille capitale, Montréal n'est pas une ville-miroir à travers laquelle les habitants se reconnaissent une appartenance ou une identité ; elle est surtout un contenant auquel le contenu (ces mêmes habitants), apporte une identité en faisant parler la ville, en lui donnant une existence qui naît d'un brassage linguistique car multiculturel.

---

<sup>236</sup> BIRON, Michel, *Op. cit.*, p. 92.

Dans la littérature féminine, et les romans du corpus, il est facile de voir cette forme de discours qui émerge des textes : les auteures évoquent le parcours d'héroïnes sans cesse confrontées à l'Autre, mais surtout au *langage* de l'Autre, ce qui crée bien souvent des difficultés d'adaptation dans l'espace urbain montréalais. C'est particulièrement le cas dans *La Danse juive* de Lise Tremblay, roman dans lequel le malaise de l'héroïne francophone face aux autres communautés linguistiques de la ville, est récurrent. Lorsque Mel, son amant, l'entraîne dans un restaurant chinois, elle a l'impression de pénétrer dans un autre monde :

La première fois, il m'a emmenée dans un restaurant chinois pour manger des escargots aux haricots noirs. Il y avait plusieurs salles au sous-sol. Tout le monde parlait anglais et les Chinois aussi. Je n'avais pas très bien compris où nous étions. J'ai fait comme si. Je venais d'arriver à Montréal et je ne voulais pas avoir l'air ignorante.<sup>237</sup>

Montréal est une ville si surprenante pour l'héroïne, si pleine de mystères et de langages auxquels elle n'a pas accès, qu'elle se sent elle-même étrangère de culture et de langue dans cette espace pourtant francophone.

Sa méconnaissance de la langue est d'ailleurs héréditaire, puisque sa mère elle-même s'adapte difficilement à la langue américaine, distillée en continu dans les émissions de télévision qu'elle regarde à longueur de journée :

Je n'arrive pas à suivre les intrigues, ma connaissance de la langue ne me le permet pas. Je saisis le sens d'une phrase de temps à autre. Cela me rappelle ma mère, elle passe ses après-midi à écouter les talk shows américains qu'elle ne comprend pas ; madame Dufresne lui traduit les plus poignants.<sup>238</sup>

*La Danse juive* montre bien le monde incertain et parfois incompréhensible que constitue cette ville de Montréal si disparate. Mais cet *imbroglio* de sons est plus que jamais ce qui donne sa « couleur » à la métropole québécoise : dans le roman féminin, les femmes n'ont pas manqué de mettre en relief ce visage coloré de la métropole, en écrivant des scènes qui, par leur vérité, leur vivacité et même parfois leur burlesque, tiendraient presque du jeu théâtral ; chez Francine Noël, nous découvrons ainsi des « épisodes » autour de la langue qui ne manquent pas de nous rappeler que Montréal est avant tout une ville plurielle :

---

<sup>237</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 57.

Ils firent les boutiques de la rue Saint-Laurent et atterrirent finalement chez Warshaw où Miguel, presque rendu à la caisse, commença une belle chicane en espagnol avec un Portugais pendant que Marie-Lyre s'engueulait en anglais avec une Grecque complètement dépassée par l'énergie furieuse qui émanait de ce couple peu banal mais si bien assorti.<sup>239</sup>

C'est donc dans cet assortiment de tons, de sons, de voix et d'accents que Montréal puise son identité. Si ces préoccupations autour du langage sont bien loin des écrivaines de Québec, c'est tout simplement parce que la vieille capitale ne regorge pas d'une diversité ethnique notable, et n'a rien de commun avec la mosaïque multiculturelle que forme Montréal. D'ailleurs, comme le fait remarquer Michel Biron, à la différence d'autres littératures francophones, la montréalaise se construit en partie autour de cette notion de ville aux multiples langages, car

Nulle autre [...] ne donne l'impression de céder au désir de laisser parler la ville, comme si son réservoir de langages y était sa principale richesse. A la différence des littératures francophones frontalières, comme la belge ou la suisse, le texte montréalais ne craint pas de trahir son origine par ses idiomes, il se reconnaît, bien au contraire, à la liberté avec laquelle il inscrit les discours urbains [...].<sup>240</sup>

Pourtant, Montréal comme forme de discours est aussi l'expression d'un malaise chez les héroïnes, comme nous l'avons vu avec *La Danse juive* de Lise Tremblay : en effet, comment trouver sa place dans une ville dont on ne maîtrise pas tous les langages, tous les mots, donc tous les secrets? C'est pourquoi, Montréal est une ville où la communication entre les habitants est plus difficile qu'ailleurs. Dans bon nombre de récits, les héroïnes avouent leur malaise face à des situations où elles se sentent exclues du monde qui les entoure, puisqu'elles ne comprennent pas toujours la langue utilisée en leur présence : nous avons vu que Francine Noël « s'amuse » à brosse le portrait d'une ville colorée par les langages de ses différentes communautés, et que Maryse semble s'y être très bien adaptée ; pourtant, cela ne l'empêche pas de vivre des instants lors desquels elle n'a pas accès à certaines conversations, comme ce soir-là, dans son bar préféré, où « les deux garçons de table s'étaient engueulés, [...], ils parlaient espagnol et Maryse n'avait pas pu comprendre ce qu'ils disaient »<sup>241</sup>. Dans le roman d'Hélène Ouvrard, *La Noyante*, la narratrice fait également face à des situations lors desquelles elle prend

---

<sup>239</sup> NOËL, Francine, *Maryse*, *Op. cit.*, p. 463.

<sup>240</sup> BIRON, Michel, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>241</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 22.

conscience de l'accès limité dont elle bénéficie, dans la ville de Montréal, à la compréhension de ses multiples langages : ainsi, lorsqu'elle entre « rue Prince-Arthur, dans la boutique d'un poissonnier portugais [...] [elle] ne sait pas en quelle langue [a] lieu la discussion. »<sup>242</sup>

Dans ce marasme linguistique qu'est Montréal, la métropole émerge des textes sous l'image d'une ville « informe, hybride, indéfinissable »<sup>243</sup>. Comment faire alors son unité ? Comment, en tant que forme de discours, la ville peut-elle trouver un langage propre par lequel elle acquiert son identité de ville québécoise, alors que sa majorité francophone semble elle-même se noyer dans la complexité de tous ses langages ?

En lisant et relisant les œuvres des écrivaines québécoises, l'on découvre combien la mémoire de la culture québécoise, ainsi que celle de son identité la plus fondamentale, sont les socles ou, du moins, les motifs les plus récurrents des récits de nos contemporaines.

Montréal est une ville moderne, cosmopolite, où l'on parle plusieurs langues, où le français, pourtant majoritaire, s'efface de plus en plus. Les préoccupations de nos auteures se tournent donc entre autres vers la sauvegarde d'une identité linguistique qui justifie en grande partie leur présence au monde. Ce sera donc l'écriture féminine montréalaise, au détriment de l'écriture québécoise, qui emploie sans écarts « idiomatiques » le français standard, et qui montre la plus opiniâtre volonté à défendre l'identité linguistique nationale. Le *joual*, ce « monstre » linguistique, va participer à l'individualisation et au processus d'unité de Montréal, également dans l'écriture au féminin. En effet, on peut facilement remarquer que ce « patois » est parlé, ou du moins abordé, par l'ensemble des personnages des romans du corpus. Ceci n'est cependant pas unique à la littérature féminine, Michel Tremblay et Réjean Ducharme ayant beaucoup employé ce « niveau de langue » dans leurs récits. Car qu'est-ce que le joual sinon un niveau de langue propre à certains quartiers de Montréal ? Un niveau de langue qui est néanmoins la « référence », selon Michel Biron, d'une écriture et d'un lieu « Entre le lecteur et les définitions admises de la littérature, la langue s'interpose et devient plus qu'une médiation : une référence.

---

<sup>242</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>243</sup> BIRON, Michel, *Op. cit.*, p. 93.

Elle n'est plus un simple instrument au service de l'écriture : elle se fait chose, elle prend corps. »<sup>244</sup>

Cependant, même si le joul tient une place particulière dans la littérature montréalaise, il n'y apparaît que de manière anecdotique à travers les dialogues des personnages, car très vite le texte « se tourne vers d'autres signes, d'autres discours de la ville »<sup>245</sup> qui apparaissent sous la forme d'un « français québécoisé », sorte de compromis entre le joul et le français standard. D'une manière ou d'une autre, le choix de la langue n'est jamais complètement aléatoire pour les auteurs québécois, et plus encore lorsqu'il s'agit des écrivaines. Michel Biron évoque le corps lorsqu'il parle du joul, désignant celui-ci comme le langage qui donne « corps » à l'écriture aussi bien qu'à la ville. Nous savons combien le langage et le corps sont des vecteurs importants d'émotion, et surtout des moyens d'expression pour l'écriture au féminin ; or, le joul, mais plus généralement le français québécoisé – ces langues-corps –, sont souvent utilisés dans le texte féminin pour marquer des états d'âmes : ce sont les langues de l'affectif, du spontané, de la nature première et viscérale des personnages.

Dans notre corpus, c'est certainement le roman d'Hélène Ouvrard, *La Noyante*, qui en donne la meilleure illustration puisque le mélange de joul et de français québécoisé, dans les dialogues entre personnages francophones, correspond le plus souvent à des situations dramatiques, « Comme le langage qu'utilise Pauline pour exproprier Eléonore et Léonor sans préavis, son discours est un prétexte pour exprimer toute sa bêtise. C'est également en joul que « Gibé » lance la dernière diatribe du roman au moment de mettre le feu à sa maison. »<sup>246</sup> D'ailleurs la narratrice de *La Noyante* le dit elle-même, « Dans le malheur, notre accent national, plus proche des tripes, exprime mieux nos états d'âmes... »<sup>247</sup>. Même Léonor l'immigrante, qui cherche à tout prix à s'intégrer à la communauté québécoise, s'exprime parfois en joul pour marquer son indignation et sa colère :

---

<sup>244</sup> BIRON, Michel, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>246</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>247</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 164.



« Cherchez-le pis trouvez-le ! M'a-t-y fourré une balle dans l'cul ! – on n'a pas d'mandât ! disaient les policiers. – Si vous y allez pas, maudits hosties d'chiens sales, m'a y aller, moé ! » (Léonor, constatai-je, faisait des progrès étonnants en joual. Il est vrai que, chaque jour, elle mettait à contribution ses relations de femme de ménage pour collecter les ragots et me les rapportait fidèlement. L'oreille distraite que je lui prêtais n'avait en rien ralenti son zèle à vouloir maîtriser la langue du pays. Quant à ses cours de nuit, je préférerais ne rien savoir...).<sup>248</sup>

Pour l'immigrante, l'appartenance au pays d'accueil et à Montréal, passe inévitablement par la possession et la connaissance de cette langue « secrète » et endémique.

Le débat sur la langue n'est pas nouveau au Québec, il a toujours existé, et les écrivaines y participent activement. Prenant la ville pour décor d'une fiction et d'une époque, celle-ci devient un « corps parlant » dont les intonations sont parfois les échos de la difficile unité de la métropole. Mais ces langages sont aussi ce qui constitue la trame primordiale de Montréal, son rayonnement multiple qui en fait une ville immédiatement identifiable, ainsi qu'une forme de discours dans les écrits québécois.

Il n'en est pas moins que les femmes, dont la territorialisation de l'écriture se voit confrontée à de nombreux obstacles déjà évoqués, rendent compte dans leurs écrits d'un véritable malaise face à ce balancement incessant du discours. Ce manque total d'hétérogénéité des voix de Montréal est au cœur du sentiment d'aliénation culturelle de tous les Québécois ; et si les femmes, qui plus est écrivaines, semblent comprendre plus que d'autres ce sentiment, c'est sans doute parce qu'elles-mêmes ont dû faire face à un problème d'identité.

Au-delà du joual, les femmes posent la problématique du français et de l'anglais, de la langue maternelle face à la langue du colonisateur. Les héroïnes sont mises face à ce choix cornélien dans une ville comme Montréal : leur discours doit-il donc se tourner vers la langue des origines ou vers celle du modernisme et de l'économique ?

---

<sup>248</sup> Ibid., p. 80.

## 2. 2 : *Nostalgie et défense de la langue maternelle*

Chez les écrivaines, l'emploi du jocal se limite donc aux seuls quartiers de Montréal ; il est également vrai que ce « patois » local a vite trouvé ses limites dans la société québécoise en tant que moyen de revendication politique.

Bien plus que les « idiomes » de ce régionalisme, c'est la question des deux langues majoritaires, l'une française, l'autre anglaise, qui est au cœur des préoccupations de la société et des écrivaines. Dans les textes du corpus, la difficile unité linguistique de la ville est l'une des préoccupations majeures des héroïnes, qui oscillent entre leur attachement à la langue maternelle, et l'attrait de la langue de la promotion sociale. A ce sujet, les personnages de Francine Noël, Yolande Villemaire, Hélène Ouvrard et les autres, sur des décennies qui s'étendent des années soixante à nos jours, nous montrent que cette « aliénation » culturelle n'a jamais vraiment cessé d'exister, et que ceci n'est que le reflet d'une société qui entretient des rapports ambigus avec ses langages, comme l'évoque d'ailleurs Bénédicte Mauguière qui précise que

l'identification aux deux langues officielles soulève un sérieux problème d'identité. L'anglais, la langue du colonisateur est considérée à ce titre comme la langue de l'oppression mais c'est aussi la langue de promotion qui donne accès au monde des affaires. D'où un rapport relativement ambigu à cette dernière. L'ambivalence est encore plus accentuée quand il s'agit de français « de France » (aussi dénommé « standard »), il y a d'une part un attachement culturel certain à la langue des ancêtres et une identification à son aspect prestigieux mais, d'autre part, celle-ci réfère à une situation de colonisé et à un état de dépendances économique et culturelle.<sup>249</sup>

Cet « attachement culturel » à la langue française semble plus particulièrement indéfectible chez les personnages qui résident dans la bonne vieille ville de Québec, capitale de la tradition francophone et par conséquent, lieu « originel » de la langue nationale. Dans le roman d'Andrée Maillet, *Les Remparts de Québec*, l'auteure nous dévoile le portrait d'une jeune rebelle fascinée par la France – surtout par Paris –, et dont un touriste américain reconnaît dans l'accent et le vocabulaire utilisés, les caractères d'une véritable francophile :

---

<sup>249</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 67.

- Oui, c’est ça. Je suis une vraie Française.
- Alors vous parlez le français parisien ! Vous avez de la chance ! On dit que c’est une langue très harmonieuse.<sup>250</sup>

La jeune fille, pourtant prisonnière de la vieille ville et de sa famille, reste curieusement très attachée à ses racines linguistiques. Ceci est d’ailleurs une constante dans le texte féminin québécois : à Montréal, on défendra plus particulièrement le joual ou le français québécoisé, alors qu’à Québec, s’insinue la peur de l’envahissement linguistique de l’anglais. Car Québec est bien la ville de la langue française ; d’ailleurs, dans *Hier* de Nicole Brossard, la romancière s’étonne que l’anglophone Carla Carlson « qui écrit en anglais soit venue terminer ses quatre romans à Québec »<sup>251</sup>. Dans ce récit, comme dans tant d’autres, le français reste la langue des émotions, la langue du corps et de la communication sensuelle entre ces deux femmes, dont l’une, anglophone, parle un français presque intact. Au fil du temps, c’est le français qui les rapproche dans leur recherche du plaisir à communiquer :

Ce qui était au commencement un plaisir innocent de langue parlée se transforme au fil de nos rencontres en attirance, en béance érotico-sémantique que nous nous empressons de combler à la prochaine conversation à l’aide de points de repère faciles comme le lit, la fenêtre ou l’oreiller où repose la tête de Descartes.<sup>252</sup>

Le français est ici la langue du plaisir, et parce qu’elle est parlée par une anglophone, elle devient plus encore la langue des émotions ; d’ailleurs, la narratrice précise que Carla « parle admirablement le français et quand elle rit c’est encore mieux, chaque mot se transformant en paysage humide et lumineux. »<sup>253</sup>

Dans l’ensemble des textes, on remarque en effet que pour un anglophone, le passage de l’anglais au français est souvent la marque d’une résurgence de la vie intérieure ou d’un désir immédiat de partager une confidence. Dans *La Danse juive* de Lise Tremblay, c’est ainsi que la narratrice décrit à son ami Paul comment Mel, son amant, lui a un jour confié en français ses tortures intérieures :

---

<sup>250</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 101.

<sup>251</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 107.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 31.

Un jour, il m'a dit une chose en français. J'ai dit à Paul, que jamais de ma vie, jamais je n'oublierai cette phrase-là. [...]. Il m'a dit en français que lorsqu'il était petit, et même après, jusqu'à sa mort, son père l'avait méprisé. C'est une phrase que j'entendrai toujours.<sup>254</sup>

Cet aveu la touche d'autant plus que son amant lui avoue sa souffrance dans sa langue maternelle, alors que lui-même est ébranlé par ses propres souvenirs qu'il exprime en français.

Ecrire ou parler français est un privilège dont les personnages semblent mesurer toute l'ampleur : c'est le cas de Maryse dans le roman éponyme de Francine Noël, une Québécoise d'origine irlandaise qui s'est approprié la langue française comme on dérobe un bien précieux ; le petit « génie » qui vient la visiter lorsqu'elle est en proie à la difficulté d'écrire, ne manque d'ailleurs pas de lui rappeler qu'elle est une « usurpatrice » de la langue nationale :

– De plus, Maryse O'Sullivan, vous n'êtes pas vraiment francophone : votre véritable prénom est Mary et, à l'âge de seize ans, alors que vous découvriez les Belles-Lettres, vous avez usurpé une identité canadienne-française. Bien sûr, votre entourage ignare et mal embouché n'y voit que du feu mais je sais la vérité, moi : vous êtes née anglophone. Et vous avez la prétention d'écrire en français.<sup>255</sup>

La langue française représente en fait pour tous ces personnages le « ciment » qui unit l'ensemble de la communauté québécoise face au voisin anglophone ; c'est sans doute pour cette raison qu'Axelle (*Hier*), qui se trouve occasionnellement à Québec, demande à son chauffeur de taxi « de la déposer devant le Parc de la Francophonie, espérant trouver là signes et symboles d'une solidarité réjouissante. »<sup>256</sup>

Même dans la métropole pluri-linguistique qu'est Montréal, où se confrontent sans cesse les deux langues à une rue d'intervalle, la suprématie progressive de l'anglais apparaît aux héroïnes comme une nouvelle forme de dépossession de l'identité nationale et culturelle. Vava, la jeune héroïne pourtant bilingue de Yolande Villemaire, trouve profondément désagréable et même blessant de devoir suivre ses *trainings* en anglais, alors que ceux-ci se déroulent dans une ville à majorité francophone ; aussi, déclare-t-elle, « Je ne peux m'empêcher de penser que le *training* devrait se donner en français à

---

<sup>254</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>255</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 303.

<sup>256</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 195.

Montréal. Même si ça n'a rien à voir avec la langue, comme ils disent tous avec une belle unanimité... »<sup>257</sup> Pourtant, elle se surprend parfois à s'exprimer dans la langue de Shakespeare, notamment lorsqu'elle s'entretient avec un Acadien du nom de Lionel Arsenault, lui-même francophone :

Puis on s'aperçoit qu'on est en train de se parler en anglais et on a honte tous les deux, lui, l'Acadien pris en flagrant délit d'assimilation, moi, la Québécoise tout aussi inconsciente. Puis on rit, de bon cœur, en se disant qu'après tout on est libres, que personne ne le sait, qu'on est entre nous, que c'est l'époque élisabéthaine qui remonte. Mais on se remet à parler en français.<sup>258</sup>

Il est donc difficile, même pour les personnages trop jeunes pour l'avoir vécu, d'oublier la période de la conquête anglaise et de la soumission du peuple québécois à la langue du colonisateur. Le maître d'un pays n'est pas seulement celui qui domine un territoire, c'est aussi celui qui impose le langage. Ce qui nous ramène d'ailleurs aux relations déjà évoquées entre celui qui discourt et qui ordonne, et l'objet de ce discours, à savoir la ville : en effet, nous avons vu que c'est par la parole que l'auteur fait exister la ville en tant qu'espace imaginaire. A travers son regard, cette dernière acquiert une substance, mieux, une *valeur*. C'est pourquoi sans doute, la question de la langue est au cœur des préoccupations des héroïnes dans la ville : les femmes étant soumises à un patriarcat très puissant, elles le sont doublement lorsque vient s'imposer la langue et les lois de l'envahisseur.

Dans *Kamouraska* d'Anne Hébert, dont le récit se déroule en plein dix-neuvième siècle, Mme Rolland soupçonnée du meurtre de son premier mari, subit, en plus du poids de sa propre culpabilité, l'outrage de se voir accusée dans la langue des « maîtres de ce pays »<sup>259</sup>, puisque « l'acte d'accusation est écrit en anglais »<sup>260</sup>. Aux prises avec la conviction d'être une mauvaise épouse – dont on mesure toute l'importance dans le Québec du dix-neuvième siècle – cette femme souffre de se voir jugée dans une langue qui n'a pour elle aucune légitimité ; et pourtant, elle doit admettre ce qui tombe comme

---

<sup>257</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 311.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>259</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 230.

une sentence : « Elisabeth d'Aulnières veuve Tassy, vous entendez ? C'est en langue étrangère qu'on vous accuse et qu'on vous charge ! »<sup>261</sup>

Le récit de *Kamouraska* se déroule dans la ville de Québec à grande majorité francophone. En revanche, comme nous le savons déjà, le cas de Montréal est plus paradoxal ; Pierre Popovic nous explique que

Montréal est le lieu d'un brassage de langues dominé par la coexistence de deux langues majoritaires, de rayonnement et d'importance sensiblement égaux : l'anglais et le français. Dans l'arène montréalaise, ce dernier, au dire des doxographes, est compressé, dévalorisé et mis en péril par la force de l'attraction de l'anglais, laquelle n'est à leurs yeux que la conséquence de la domination économique des anglophones. Ce que ce danger menace, au-delà de la pureté linguistique, C'est le « génie français » dont la race est dépositaire.<sup>262</sup>

Dans les romans dont la ville constitue le décor, les femmes semblent prendre conscience de la « mise en péril » du « génie français » évoqué par Pierre Popovic. Au point que le terme de « langue maternelle » pour désigner le français, prend plus que jamais son sens pour des héroïnes qui se sentent *responsables* de cette part déterminante de l'identité nationale.

Nous venons de le voir, la question de la langue au Québec est sensible, d'autant plus qu'elle découle directement des rapports politiques et culturels difficiles entre communautés ; Paul-André Linteau nous explique que « La question nationale est [...] loin d'être réglée et, plus de deux siècles après la Conquête de 1760, les rapports entre francophones et anglophones représentent toujours l'un des enjeux de la vie politique canadienne. »<sup>263</sup>

Pourtant, depuis les années soixante, les femmes « admettent » de plus en plus dans leur vocabulaire la langue anglaise, celle de la promotion sociale et économique. Vava, l'héroïne de Yolande Villemaire, en est certainement le meilleur exemple puisque l'incipit du roman débute par la présentation de la jeune fille par elle-même, qui se décrit

---

<sup>261</sup> Ibid., p. 44.

<sup>262</sup> POPOVIC, Pierre. Le Mauvais Flâneur, la gourmandine et le dilettante. In : NEPVEU, Pierre, MARCOTTE, Gilles, (dir.), *Op. cit.*, p. 214-215.

<sup>263</sup> LINTEAU, Paul-André, *Histoire du Canada*, coll. « Que sais-je », Paris : PUF, 2<sup>e</sup> édition, [1994] 1997, p. 125.

d'abord à travers le langage qu'elle emploie, puis précise sa situation économique : « Ma langue maternelle est le français mais je parle aussi l'anglais, langue que j'ai apprise à l'école et pratiquée à Bell Canada où je travaille comme téléphoniste pendant les vacances. »<sup>264</sup>

Nous sommes en présence d'une jeune fille qui vit pleinement les années quatre-vingt de l'après-référendum, et pour qui parler anglais est d'abord un moyen de revendiquer son indépendance économique. Pourtant, celle-ci trouvera bien vite indécent d'assister à des *trainings* en anglais dans une ville comme Montréal ; de plus, elle est sensible aux excuses faites par Michelle Kelly, la chef du *training*, qui exprime son dépit de ne pouvoir donner son cours en français :

La première phrase qu'elle a prononcée au moment de son arrivée ici, c'est : « This is a tragedy but I don't speak French. » Tous les francophones, majoritaires, lui ont été immédiatement reconnaissants du respect que sa déclaration manifestait. Et on l'écoute volontiers en anglais puisqu'on est tellement habitués, de toute façon, de s'adapter à l'autre langue.<sup>265</sup>

Vava fait parfois preuve d'une résignation, face à l'anglais, qui révolterait la sulfureuse Marie-Lyre de Francine Noël dans *Maryse*. Celle-ci est complètement décontenancée par un passage à l'anglais inattendu, en plein milieu d'une improvisation théâtrale qui s'exécute dans la ruelle Boisbriand à Montréal ; elle est même « Glacée. Comme un réflexe bêtement nationaliste mais elle n'y peut rien : depuis mai quatre-vingt, toutes langues l'attirent, sauf l'anglais. »<sup>266</sup>. Quant à l'amie de Marie-Lyre, Maryse, elle s'interroge sur la hiérarchie assez arbitraire des traductions des plats de son menu, alors qu'elle se trouve au restaurant :

Elle fixait le menu ouvert devant elle, relisant la liste faussement exotique des desserts : les noms des postres étaient écrits très gros en espagnol puis, en dessous, plus petit en anglais et, sur la troisième ligne, encore plus petit en français. Une langue était censée constituer la traduction de l'autre mais rien ne faisait sens ; [...].<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>266</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 217.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 77.

En effet, ce menu qui associe plusieurs langages sans réelle cohésion, est bien à l'image d'une ville elle-même multiple et imprécise, au point qu'elle aussi, parfois, ne fait plus sens.

La question de la sauvegarde de la langue maternelle dans une ville comme Montréal est donc cruciale pour les héroïnes des romans du corpus. Ces dernières se sentent « dépositaires » d'un héritage commun à l'ensemble de la population. Mais pourquoi les femmes plus que les hommes ? Tout simplement parce que le français, la « langue maternelle », comme nous l'explique Lori Saint-Martin, est « une langue patriarcale que les mères sont chargées de transmettre »<sup>268</sup>. Par conséquent, dans cet ensemble urbain construit par l'homme, les femmes ont un rôle important à jouer concernant le langage, investies du devoir de protéger la langue des origines, cet « héritage linguistique et culturel qui les rattache à leur mère-patrie. »<sup>269</sup>

Voici donc l'un des liens extrêmement résistants qui unit les femmes dans une même culture au féminin : la langue maternelle, un « fantasme » pour Lori Saint-Martin, mais qui est malgré tout

nécessaire, heureux. Il offre une image positive des rapports entre femmes, d'une unité qui nie toute la culture. Il permet l'inscription textuelle d'un féminin qui n'est pas uniquement manque, infériorité, négativité, comme dans le schéma freudien. Il repense et revalorise un biologique imposé par la culture. Malgré l'échec inévitable qui le guette, le projet de la langue véritablement maternelle s'impose comme rêve, comme utopie nécessaire, vivifiante. Le temps de la lecture, se lance une recherche, une quête de langue au féminin, qui réjouit, nourrit, fait vivre.<sup>270</sup>

Ces rapports étroits qu'entretiennent les femmes et le langage paraissent ainsi bien mystérieux à François Ladouceur : dans le roman de Francine Noël, *Maryse*, celui dont la part féminine est à la fois trahie par son patronyme et sa sensibilité presque malade, perçoit chez les femmes de son entourage ce lien de la langue qui les unit sous le sceau du secret, car

---

<sup>268</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 216.

<sup>269</sup> LINTEAU, Paul-André, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>270</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 221.



Etrangement, toutes les femmes de sa connaissance semblaient avoir un don pour les langues. Quel rapport entretenait-il lui-même avec cette langue maternelle et qui semblait être une histoire de femmes ? [...] « Quel lien souterrain unit la langue “maternelle” et les femmes ? [...] ».<sup>271</sup>

La transmission de la langue maternelle : voici donc l'un des mystères qui unit les femmes dans la ville, et dont les hommes se sentent exclus. Dans ce pays « de peu de mots »<sup>272</sup>, comme l'affirme la narratrice de *L'Hiver de pluie*, défendre ce qui persiste des origines semble relever du devoir collectif féminin. C'est pourquoi sans doute, la féministe Marie-Lyre de *Myriam première*, s'autorise soudain à rabrouer rageusement son amant de poète, André Breton, qui lui objecte que son « français » comporte quelques lacunes et idiomes « mal venus » ; ce à quoi elle lui crache qu'

« [...]. Ici, on adapte, on transforme, on assimile. On n'est pas forcément amnésique seulement, on n'a pas le temps de regarder en arrière, on est ce qui continue, au-delà de la nostalgie, ce qui survit. Vous autres Européens, restés là-bas, l'Amérique vous travaille, et vous la réduisez à du folklore pour conserver vos certitudes. [...]. Essaie seulement de comprendre la langue des indigènes ; des fois que cela aurait un sens ! Des fois que ce petit pays flou et inculte serait en train d'exister ! Ne viens pas démolir nos cabanes au Canada en débarquant à ton tour... »<sup>273</sup>

« On est ce qui continue » : voilà bien ce que signifie perpétrer la langue, ou une certaine *idée* de la langue, pour Marie-Lyre. Car il est dur, en effet, d'empêcher les fluctuations d'un langage et d'un discours ; la jeune femme du roman de Francine Noël en est consciente, c'est pourquoi déjà dans *Maryse* elle se défendait, vis-à-vis d'André Breton qui lui faisait remarquer ses « imperfections » de vocabulaire, de parler une langue française somme toute assez standard, mais enrichie de ces « idiomes » québécois empruntés aux termes anglais francisés et au joul :

« Ton problème André Breton, c'est que tu parles bien, toi ! Ce qui t'enlève beaucoup de possibilités sur le plan du vocabulaire et de la syntaxe, ça te limite, et t'oses pas inventer. Pour toi, si un mot est pas écrit dans le dictionnaire des rimes, dans un dictionnaire point, il n'existe pas. Mais qu'est-ce que je fous avec un versificateur, un verriste, un verreux, maudit verrat ! »<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>272</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 99.

<sup>273</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 309.

<sup>274</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 138.

Reprocher à un surréaliste – dont l’exploration du langage et l’exploitation du vocabulaire ont abouti à de véritables chefs-d’œuvre de la poésie française – son manque d’audace à « ré-inventer » la langue, voilà bien une réflexion qui ne peut provenir que d’un personnage comme Marie-Lyre, féministe jusqu’au bout des ongles, qui plus est montréalaise et francophile bien plus qu’elle ne veut le laisser croire.

Montréal est donc bien cette ville à plusieurs voix où la *nostalgie* de la langue maternelle se fait le plus sentir ; c’est aussi la ville où naît la prise de conscience, pour les femmes, d’un passé collectif qui s’efface avec cette perte d’identité langagière, cette domination sans cesse grandissante d’un monde où tout s’achète, même les mots, et surtout l’émotion qui naît des mots. Ainsi, la narratrice du *Corps étranger* nous dit que « Maintenant nos mots sont de plastiques. On les achète à la verge aux marchés du monde. On les coupe. On les met en place. On les vend. »<sup>275</sup> Selon l’héroïne d’Hélène Ouvrard, la langue est devenue un bien de consommation, et cette perte totale de contrôle des mots dans la ville, cette « tour de Babel où nul ne comprend le langage de l’autre »<sup>276</sup>, rajoute-t-elle, soulève la nostalgie d’une certaine langue que l’on disait « maternelle ». Une nostalgie dans laquelle se lamente également la jeune narratrice de *La Noyante*, dont le regret se porte sur le temps où elle était fière de faire partie de la Société du Bon Parler Français :

Ah ! Elles étaient si loin les belles heures de la Société du Bon Parler Français et de son gala majestueux sur la montagne qui nous paraissait en ce temps là comme la consécration ô combien prestigieuse de nos séances de couvent... Je ne connais pas beaucoup de mes consœurs de jadis qui oseraient aujourd’hui arborer la médaille d’or de la dite société que nous nous disputons si âprement à la fin de chaque mois de chacune de ces années qu’on nous disait les plus heureuses de notre vie, à notre grand désespoir, et qui le furent indubitablement...<sup>277</sup>

Comme nous le savons, les femmes et le langage entretiennent des « secrets » et des connivences dont la ville se fait l’écrin. La ville comme *forme du discours* des femmes, prend aussi en compte tous les aspects politiques et culturels d’une époque et

---

<sup>275</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>277</sup> OUVRARD, Hélène, *Op.cit.*, p. 128.

d'une population très diversifiée ; néanmoins, ce discours sait aussi intégrer le sentiment de nostalgie de la langue-mère, unificatrice devant l'opresseur culturel et économique qui travestit la cité.

Cette culture au féminin qui se construit autour d'une même langue, devient plus qu'un discours, c'est un *langage*. Autour de ce dernier s'édifie également l'idéologie féministe qui prend réellement forme autour des années soixante, pour s'amplifier dans les années soixante-dix et quatre-vingt, comme l'illustrent si parfaitement les romans de nos auteures.

Décidément, la territorialisation de l'écriture au féminin s'ancre au cœur d'une modernité urbaine où naissent les espoirs d'émancipation, aussi bien que les désirs ardents de conserver cette part fragile des origines qui constitue la base de l'identité québécoise. La ville est un « corps parlant », et celui-ci parle désormais à travers les voix des femmes qui la font exister à leur tour ; mais pour les héroïnes, le travail semble encore long pour se faire entendre : la narratrice du *Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, nous rappelle d'ailleurs combien les mots sont durs à sortir de sa bouche, car « Le langage humain lui est encore interdit. Elle recule. Elle se terre encore un peu plus dans son corps. »<sup>278</sup> *Femme, mot, corps* : la trinité de l'écriture au féminin, telle que définie par bon nombre de femmes elles-mêmes. Cependant, y ajouter la ville, qui plus est la femme *dans* la ville, l'« urbaine radicale » comme l'appelle Lori Saint-Martin, démontre combien la femme sait aussi sortir de son corps pour participer à la vie de la cité, à ses débats politiques, ainsi qu'au déploiement de toutes sortes d'idéologies.

Les écrivaines ont réussi la territorialisation de leur écriture dans la ville, nous n'en pouvons plus douter. L'espace urbain est désormais pour elles un espace imaginaire acquis où des héroïnes d'un sang neuf se pâment en toute impunité, ou presque. Les Vava, Arabelle, Marie-Pierre, Maryse, et les autres, sont les actrices de cet espace politique, idéologique et social qu'est la cité. Depuis *Bonheur d'occasion*, tant de choses ont changé... Pourtant, dans l'écriture au féminin revient toujours et encore, peut-être pour ne pas oublier, les souvenirs amers de leurs si proches ancêtres, autrefois cloîtrées et confinées dans leur maison, comme on se recroqueville dans le silence profond et intérieur de son propre corps.

---

<sup>278</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 82.

## **DEUXIEME PARTIE**

---

**De l'espace urbain à l'espace humain : vers  
l'élaboration d'un discours social, politique, et  
idéologique**

# CHAPITRE I

---

## LE MICROCOSME DE LA MAISON : UNE « POETIQUE DE L'ESPACE » PSYCHOLOGIQUEMENT ET SOCIALEMENT EFFICACE

même maison.  
Consolations.

Naître, vivre et mourir dans la  
SAINTE-BEUVE, Les

### 1. La maison : refuge ou prison ?

#### *1.1 : La dialectique espace privé/espace public*

Nous l'avons vu, la ville est bien souvent perçue par les femmes comme un espace d'émancipation, mais paradoxalement elle est aussi un espace clos où la sensation d'enfermement est permanente. En fait, la ville en elle-même n'est pas l'unique *prison* où sont retenues les héroïnes ; certes, celles-ci se heurtent bien aux épais murs de pierres ou de béton, aux remparts qui entourent la vieille capitale, cependant Montréal et Québec ne sont que les macrocosmes renfermant des microcosmes bien plus cloisonnants que sont les lieux habités.

Ces espaces clos imbriqués les uns dans les autres comme dans une structure gigogne, ce sont les habitations, les maisons, ces « barricades » aux pierres épaisses et impénétrables : elles sont d'abord des refuges contre le monde extérieur, mais elles peuvent également devenir des « cages dorées » à l'intérieur desquelles les épouses, les mères ou encore les filles, sont recluses.

Néanmoins, les aspects défensifs et rassurants de la maison sont largement mis en avant dans les romans qui composent le corpus : repaire, refuge, rempart contre l'extériorité menaçante, ou encore cocon où l'on se recroqueville sur soi-même, l'espace habité est toujours, selon Gilbert Durand, « un abri qui défend et protège »<sup>279</sup>, à l'image de la vaste demeure de l'héritière Clouet dans *Laure Clouet*, qui s'élève comme une muraille et qui, « semblable à quelque fort, [...] se moquait des intempéries depuis soixante ans »<sup>280</sup>. Dans ce court roman d'Adrienne Choquette, la maison de Laure Clouet est un véritable *personnage* à caractère défensif qui s'impose comme la garante de l'honneur et du prestige de cette vieille famille de Québec : « la façade de pierre gris ardoise, les contours bruns des fenêtres, la toiture à dentelle métallique »<sup>281</sup>, en font un espace impénétrable et hostile à tout visiteur. À l'intérieur, la quadragénaire est privée de l'accès au monde moderne, enfermée au milieu de meubles d'un autre âge, dans une forteresse où « nulle rumeur extérieure jamais n'aurait pu troubler le rythme de cette maison »<sup>282</sup>. En tant que femme, Laure se sent protégée par tout ce que symbolise cette maison, même si vers la fin du récit naissent en elle des désirs d'évasion.

Dans son aspect défensif, la demeure que nous venons d'évoquer est bien à l'image d'une « *enceinte fortifiée* »<sup>283</sup> telle que la conçoit Gilbert Durand, qui précise par ailleurs que celle-ci marque « une intention de séparation, de promotion du discontinu »<sup>284</sup>. Cette sorte de défense de l'intégrité de l'intérieur que représente l'espace habité, est aussi une constante que l'on retrouve dans *Kamouraska* d'Anne Hébert : là encore, la maison a valeur de rempart contre l'extérieur ; cette dernière ressemble d'ailleurs étrangement à la demeure de la Grande-Allée décrite par Adrienne Choquette, alors que « La nuit est tout à fait tombée maintenant. La silhouette sombre de ma maison fermée emplit toute la rue Augusta. On dirait même que ma maison se dresse en plein milieu de la rue. Massive, inévitable, provocante, une espèce de barricade. »<sup>285</sup>

Dans la peur de se voir emmenée afin d'être interrogée pour le meurtre de son ex-mari, et plus encore dans la terreur que ne s'éveillent ses souvenirs sanglants, Mme

---

<sup>279</sup> DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunot, 10<sup>e</sup> édition, [1969] 1984, p. 190.

<sup>280</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Ibid.

<sup>283</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 191.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 56.

Rolland ne voit d'autre issue que de se « barricader » dans cette maison de la rue du Parloir, qui la protège du jugement des autres, de l'occupant anglais, et de l'extérieur ; c'est pourquoi « Elisabeth referme la jalousie et la fenêtre. Encore un peu elle tirerait les rideaux. Pour se protéger, se barricader contre toute attaque de l'extérieur. »<sup>286</sup> L'on comprend bien les raisons qui poussent Elisabeth à se recroqueviller au fond de son logis : son premier mari a été tué par son amant, et son second époux se meurt à l'étage, ce qui force inévitablement à établir des barrières entre soi-même et l'extérieur.

Cependant, on retrouve également la maison aux aspects défensifs et rassurants dans *Laure Clouet* où la narratrice est un modèle de vertu depuis son enfance, ainsi que dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx, roman dans lequel nous découvrons que Gaby, cette journaliste de radio sans histoire, habite un appartement dont la porte comporte « deux serrures à triple pivot indestructible et inexpugnable qui la garantissaient, elle et ses avoirs, contre la malveillance du monde. »<sup>287</sup> Nous aurons également noté que dans ces trois cas, la maison ou l'appartement font fonction de remparts lorsque des femmes y vivent seules ; Elisabeth vit bien avec son mari dans la maison de la rue du Parloir, mais celui-ci est sur le point de mourir : *il n'habite donc presque plus la demeure conjugale*. Néanmoins, d'une façon plus générale, nous pouvons en conclure que l'« auto-enfermement » des héroïnes fait de l'habitation ce que Gilbert Durand désigne comme étant un « univers contre »<sup>288</sup>.

Nous entrons alors ici dans un conflit qui ne cesse d'alimenter l'opposition entre les sexes : celui du privé et du public. La maison appartient aux femmes, elles en sont les « maîtresses » : c'est le domaine du privé. Aux hommes revient l'extérieur, la ville où l'on se mêle à l'autre : le domaine public. Dans les romans du corpus, les écrivaines ont mis en évidence l'antagonisme de la sphère privée et de la sphère publique, plus accru peut-être pour des héroïnes qui, depuis les années soixante au Québec, participent pourtant de plus en plus à la vie de la cité.

Avant les années soixante, puis dans les quelques décennies qui suivirent, la femme était considérée au Québec comme ce que Lori Saint-Martin appelle la « Reine du

---

<sup>286</sup> Ibid., p. 25.

<sup>287</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>288</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 279.

foyer, elle se tient loin du bruit et de la fureur de la vie collective ; son influence, sa pureté même sont à ce prix. »<sup>289</sup> La femme est l'être de l'intérieur, la maîtresse de maison garante des valeurs familiales : au cœur du foyer elle est celle à qui incombe la charge de faire respecter les limites entre sphère privé et sphère publique.

Par conséquent, à l'époque où vit Laure Clouet dans les années soixante, se retrouver seule en pleine rue est une véritable provocation : alors qu'elle se promène à une heure tardive dans le Vieux-Québec, elle prend soudainement conscience de l'incongruité de sa présence en ces lieux, puisque « brusquement, elle s'interroge : depuis combien de minutes était-elle sur ce trottoir ? Cinq minutes ou une heure ? Est-ce que quelqu'un, à n'importe quelle fenêtre, ne s'exclamait pas : « Tiens, mademoiselle Clouet ! Qu'est-ce qu'elle peut bien attendre à cette heure dans la rue ?... »<sup>290</sup>

Dans le Québec des années soixante, quitter sa maison pour errer sans but est impensable pour une femme ; c'est pourquoi, avec l'émergence de la pensée féministe dans les années soixante-dix, la place de la femme cantonnée à la sphère privée va être repensée, en particulier en littérature. Dans la lignée de la critique féministe naissante, Luce Irigaray pose donc une question importante, parfaitement illustrée d'ailleurs par l'expérience de l'héroïne d'Adrienne Choquette :

comment peut-on être « femme » et être « dans la rue » ? Soit être en public, être publique, qui est plus sur le mode de la parole. On en revient à la question de la famille : pourquoi la femme, qui appartient à la demeure privée, n'est-elle pas toujours enfermée dans la maison ? Dès qu'une femme sort de la maison, on se demande, on lui demande : comment est-il possible que vous soyez femme et, en même temps, là. Et si, étant femme et aussi en public, vous avez l'audace de dire quelque chose de votre désir, c'est le scandale et la répression. Vous dérangez l'ordre – notamment du discours. Et là, c'est net, on vous exclut de l'université, voire de toutes les institutions.<sup>291</sup>

Participer à la vie de la rue et de la cité, se « fondre » dans la masse des marcheurs, est donc si inhabituel et provocateur de la part d'une femme, que la narratrice du roman *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, pourtant révoltée par la soumission qu'elle doit à son mari, s'interroge elle-même sur les raisons qui la pousseraient à franchir le seuil de son habitation ; qu'irait-elle faire dans la rue, là où tout lui est hostile, là où n'est pas sa

---

<sup>289</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>290</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>291</sup> IRIGARAY, Luce, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, *Op. cit.*, p. 142.



place ? « Que serait-elle hors de ces murs maintenant que ses joies, ses peines, ses rêves, ses douleurs, sa substance, son devenir l'ont quittée, tirés de son cœur, mamelle trop généreuse, par la bouche avide de l'Amant ? »<sup>292</sup>

Nous l'avons vu, la ville est un territoire où naissent souvent les conflits entre les sexes, où l'homme et la femme qui font tous les deux la cité s'y défient parfois : la maison est le microcosme où se joue certainement l'un des affrontements les plus durs, celui du privé et du public, du regard intérieur et du regard extérieur. Béatrice Didier y voit d'ailleurs l'un des fossés les plus importants qui se creuse entre hommes et femmes, ces dernières étant confinées dans des « habitudes sociales » naissant au sein du foyer, et qui les enferment dans leur rôle d'épouses :

La femme voit la demeure de l'intérieur ; l'homme de l'extérieur : du moins tel est bien le clivage qu'a renforcé toute une très longue traditions d'habitudes sociales pour aboutir à l'expression moderne totalement dévalorisée de « femme d'intérieur » qui pourrait être assez belle si elle n'était entachée du poids de travaux ménagers, et si les valeurs d'intériorité n'avaient jamais été reconnues à la femme que pour mieux justifier son enfermement.<sup>293</sup>

La critique féministe ne voit donc pas seulement dans la maison ses vertus de refuge ou d'abri, mais aussi sa fonction répressive pour les femmes. Chez nos auteures, on distingue très nettement les valeurs négatives de l'intériorité représentée par la maison ; nous y voyons notamment comment les écrivaines donnent une image du travail domestique qui aliène les femmes en les coupant du domaine public. Dans *La Noyante*, alors qu'elle visite de fond en comble la maison où elle va résider quelques temps avec son amie Léonor, la narratrice prend conscience de la servitude de ses ancêtres, prisonnières de leurs demeures :

Penchées sur leur métier à broder où à tisser, sur leurs éviers ou leurs planches à repasser, à quelle interminable songerie, à quel exercice fécond de la pensée, mais dont l'objet leur avait été dérobé, s'était livrées les femmes de siècle en siècle, alors que, hors les murs, les hommes écrivaient avec le sang de la terre leur propre songe parallèle, incompatible avec le leur ?<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>293</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>294</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 124.

Eléonore s'interroge encore une fois ici sur le territoire divisé où s'opposent les femmes et les hommes depuis des temps immémoriaux : le privé/le public, l'intérieur/l'extérieur.

L'ignorance de ce qui se passe « de l'autre côté » semble donc être une constante chez les personnages féminins ; c'est en tout cas la sensation de la narratrice de *La Danse juive* envers sa mère, abandonnée par son mari dans sa grosse maison de banlieue, et dont sa fille nous confie qu'elle « ne connaît pas sa vie. Quelque chose lui a échappé, il y a longtemps. »<sup>295</sup>

Plus pertinente encore, est la phrase prononcée par l'une des héroïnes de Francine Noël dans *Myriam première* : « Les hommes construisent les maisons mais ce sont les femmes qui les habitent. »<sup>296</sup> Nous sommes bien là dans l'opposition fondamentale entre espace privé et espace public qui s'inscrit dans les relations mêmes entre hommes et femmes. La transsexuelle Marie-Pierre du roman de Monique Proulx (*Le Sexe des étoiles*), mesure d'ailleurs le fossé qui sépare les hommes et des femmes dans leur relation à l'habitation : devenue femme, elle se sent dépossédée d'un bien fondamental lorsqu'elle revoit son ancienne demeure, du temps où elle était un homme et un mari :

Elle [Marie-Pierre] avait résidé dans une chose aussi immense, susceptible de contenir plusieurs familles proliférantes. Pis encore, cette chose avait été sienne, à l'époque où elle était mâle pourvoyeur. Ma maison, gloussa-t-elle sarcastiquement. Figée dans une pérennité imbécile, atteinte d'immobilisme profond. Les fenêtres avaient été repeintes, c'est tout. Les pommiers avaient à peine grandi, à en juger aux quelques cimes hagardes qui émergeaient de la neige.<sup>297</sup>

L'écrivaine Hélène Ouvrard évoque de manière encore plus claire combien la maison est tenue à bout de bras par ces « femmes d'intérieur » ; pourtant, c'est bien l'homme ou le mari qui en est le constructeur, le créateur, retenant ainsi son épouse entre les quatre murs qu'il a lui-même bâtis afin de la soumettre à ses volontés, comme l'évoque l'Amant dans *Le Corps étranger* :

---

<sup>295</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 51.

<sup>296</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 233.

<sup>297</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 233.

Nous l'avons soigneusement éloignée de tout ce qui concerne la vraie vie. Nous l'avons soigneusement acculée derrière le diaphragme qui sépare la vie vécue de la vie rêvée. Comment pourrait-elle s'évader ? Nous ne lui rendrons pas la parole. Nous ne lui rendrons pas la pensée. La jungle intérieure où nous l'avons enfermée est la plus sûre des prisons.<sup>298</sup>

En outre, les auteures fortement influencées par les différentes vagues féministes qui déferlent sur le Québec depuis la fin des années soixante, nous dévoilent combien les limites, entre le domaine privé exclusivement féminin et le domaine public, s'effritent. S'il reste évident, en lisant les écrivaines, que la maison représente toujours pour la femme un lieu d'enfermement et de cantonnement dans un rôle social imposé par la société, certaines héroïnes font fi des règles établies et naviguent de plus en plus librement entre les deux sphères : c'est le cas des jeunes filles telles que Vava qui voyage sans cesse, de Shawinigan (*Encore une Partie pour Berri*) et de ses amis qui déménagent au gré de leurs envies, et d'Arabelle (*Les Remparts de Québec*) qui prend la poudre d'escampette chaque nuit, afin de profiter de la clarté de la lune sur les remparts de la ville ; enfin de Geneviève (*Les Nuits de l'Underground*), qui, malgré le fait qu'elle soit en couple, profite des bars et des discothèques de Montréal en compagnie de Lali.

Le Collectif Clio nous rappelle que, déjà dans les années soixante-dix, les femmes commencent à vouloir prendre connaissance de ce qui se cache de l'autre côté de la porte, car

durant les années soixante-dix, les femmes ont taillé des brèches de plus en plus larges dans les murs qui séparaient les sphères privées et publiques et la vie des femmes et des hommes. Elles acceptent de moins en moins de perpétuer l'impasse où les maintient l'opposition entre les attentes de la société et les nouveaux rôles qu'elles ont choisi de jouer.<sup>299</sup>

Les femmes, et les héroïnes qui nous intéressent, ont donc choisi de jouer d'autres rôles ; bien plus savantes et bien moins puritaines que leurs mères ou leurs grands-mères, elle décident enfin de pousser la porte de la maison derrière laquelle un constat s'établit : les limites entre le privé et le public dans la ville sont aussi fines qu'une feuille de papier : en fait, ces deux espaces sont contigus, même dans une seule et même maison, car « on peut toujours constituer un espace privé, s'isoler, mais on risque toujours d'être surpris,

---

<sup>298</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 99-100.

<sup>299</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 474.

car l'autre est toujours à côté, dans l'espace voisin, qui devient du coup espace public potentiel »<sup>300</sup>, nous enseigne Henri Lafon.

A titre d'exemple, s'impose à nouveau et curieusement le cas de Laure Clouet : nous avons vu qu'elle résidait comme une prisonnière des traditions dans sa vieille demeure familiale recluse au fond du jardin, comme sa propriétaire au fond de son salon ; pourtant le public franchit les murs de l'enceinte au moins une fois par an, lors de ces fameux « mardis d'amitié » où Laure reçoit à goûter toute la bonne société de la haute-ville. C'est alors que le privé se transforme en espace public, ce que tente d'ailleurs de démontrer Henri Lafon au sujet des *Liaisons dangereuses*, où il remarque que les espaces privés de la maison « cessent de l'être dans la mesure où ils sont montrés et discutés par un public restreint de visiteurs, d'invités, d'amis. »<sup>301</sup> En revanche, toujours dans *Laure Clouet*, lorsque la lettre en provenance d'une cousine éloignée qui lui demande de l'héberger, franchit sans que Laure l'ait décidé les murs de pierres de la vieille demeure, l'on peut dire qu'il s'agit là d'une réelle prise de pouvoir du public sur le privé : qu'il s'agisse d'ailleurs de tout signe extérieur qui arrive à se tailler une brèche au sein de la maison Clouet, l'ordre s'en trouve bouleversé, car il suffit d' « Une lettre, le téléphone, le timbre de la porte d'entrée, et voilà que la vie extérieure traversait les murs de pierre, bondissait au milieu d'une pièce pour contrecarrer le silence dans sa sinistre besogne d'ensevelissement. »<sup>302</sup>

Cette soudaine aisance à passer du privé au public, et vice versa, est également traitée dans d'autres romans du corpus. Dans *La Noyante* d'Hélène Ouvrard par exemple, Bénédicte Mauguière nous fait remarquer combien, lors de la découverte de la maison au bord du Richelieu, la narratrice prend conscience à la fois d'une opposition politique à l'intérieur même du pays, et du conflit entre les sphères du privé et du public : lorsqu'elle explore cette vieille bâtisse dans laquelle des générations de femmes se sont relayées dans leurs tâches quotidiennes, on ne peut s'empêcher d'y voir ce que Bénédicte Mauguière décrit comme une

---

<sup>300</sup> LAFON, Henri. Espace privé espace public dans le roman du XVIIIème siècle. In : HAMON, Philippe, (dir.), *Op. cit.*, p. 66.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>302</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 40-41.

opposition intérieure/extérieure, une lecture de l'idéologie permet d'y voir d'une part la confrontation entre la province de Québec (le pays fictif) et la scène internationale et, d'autre part, la confrontation entre la sphère du privé et celle du public pour les femmes qui viennent juste d'avoir accès à celle-ci.<sup>303</sup>

Gaston Bachelard nous dit que la maison est « notre coin du monde »<sup>304</sup> ; peut-être plus encore, pourrions-nous dire, pour les femmes qui en détiennent toutes les clés. Avant la ville, la rue – le public –, les héroïnes doivent apprendre à connaître ce premier univers. Mais de *Laure Clouet* à *La Danse juive*, des années soixante à nos jours, petit à petit, « le foyer rejoint la nation, la femme déborde l'espace du privé où on la croyait parquée ; pire, il ne peut en être autrement. Malgré la flatterie, les menaces, la dénégation, le privé empiète sur le public, inévitablement. »<sup>305</sup> Bien plus que l'espace du privé logé au cœur de l'espace urbain, la maison est donc aussi un *mode d'être à la ville*.

Mais face à la demeure, la ville impose un autre mode d'être : l'appartement. Ainsi, l'un conserve les valeurs ancestrales du « foyer », alors que l'autre apporte peut-être une ouverture plus importante sur le monde. Les jeunes filles des romans du corpus, modernes et libérées, déménageant sans cesse et vivant souvent en communauté au sein des villes, nous montrent combien, désormais, les rapports à l'espace intérieur ont changé depuis la vieille maison de pierre de Laure Clouet.

## 1. 2 : *La maison et l'appartement : deux modes d'être à la ville*

Pour Gaston Bachelard, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. »<sup>306</sup> La maison est en elle-même un cosmos : certes, la demeure est bien notre « coin du monde », là où naissent les rêveries et les images, là où les souvenirs se matérialisent ; cependant, s'il existe une *cosmicité* de l'espace habité, qu'en est-il de la maison prise dans son environnement immédiat, à savoir l'espace urbain ? Une maison

---

<sup>303</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 80.

<sup>304</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>305</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>306</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 24.

entourée d'un vaste jardin ou isolée en pleine campagne, n'aura-t-elle pas un pouvoir évocateur d'images plus développé qu'une maison prise entre deux immeubles, dans une ville grouillante de bruits et d'odeurs ? Car l'on ne vit pas de la même façon dans une maison à la campagne et dans une maison qui se trouve en ville : les souvenirs n'y sont pas les mêmes, et c'est bien ce que montre Gaston Bachelard lorsqu'il évoque ceux qui nous ramènent toujours à la maison de notre enfance.

La maison est une puissance d'intégration des pensées et par conséquent, elle est l'un des symboles les plus pertinents de l'intimité<sup>307</sup> ; or, parce qu'elle est garante des valeurs du privé, elle s'oppose en cela à la ville qui relève du domaine public. Ne dit-on pas, en regagnant sa demeure, que l'on rentre dans son « chez-soi », comme si pénétrer à l'intérieur de la maison consistait à se replonger, après la sortie « en public », dans son propre monde intérieur ? C'est en cela que la maison ressemble à une intruse dans le paysage urbain qu'elle compose pourtant, et qu'il est plus difficile, dans ce type d'habitation parasitée par l'extérieur, d'y intégrer ses pensées et ses rêveries. D'ailleurs, Gaston Bachelard dénonce « le manque de cosmicité de la maison des grandes villes. Les maisons n'y sont plus dans la nature. Les rapports de la demeure et de l'espace y deviennent factices »<sup>308</sup>.

Dans *Myriam première* de Francine Noël, la belle maison de la grand-mère Blanche est encerclée d'un mur renfermant un fabuleux jardin, ce qui vaut à l'ensemble le surnom de « Babylone » ; de plus, elle se trouve dans une ruelle (la ruelle Mentana), loin des bruits urbains. Cette maison familiale qui se dresse jusqu'au ciel est pourvue de nombreux étages : elle pourrait très bien être un modèle d'intégration des pensées, des rêveries, et des souvenirs des personnages. Cependant, elle se trouve à Montréal. C'est pourquoi le rêve ou le surnaturel n'a pas pris *dans* l'habitation elle-même, mais plus exactement au bout des souterrains qui longent ses fondations et qui aboutissent jusqu'au bar du Diable Vert, là où Myriam et ses amis y retrouvent la sorcière Miracle Marthe. *La Poétique de l'espace* affirme par ailleurs que les rêveries ne s'ancrent pas dans la maison des villes, mais s'échappent par des souterrains labyrinthiques vers des ailleurs « cosmisés » :

---

<sup>307</sup> Comme nous l'a déjà démontré Gilbert Durand (*Op. cit.*), la maison est avant tout un « univers contre ».

<sup>308</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 42-43.

Si la maison du rêveur est située dans la ville, il n'est pas rare que le rêve est de dominer, par la profondeur, les caves environnantes. Sa demeure veut les souterrains des châteaux-forts de la légende où de mystérieux chemins faisaient communiquer par-dessous toute enceinte, tout rempart, tout fossé, le centre du château à la forêt lointaine.<sup>309</sup>

La maison de Blanche est donc une « maison de rêveur » dont les sous-sols communiquent avec cette « forêt lointaine » qu'est la jungle urbaine dans Myriam première.

A la lecture des œuvres du corpus, nous remarquons que les personnages qui vivent à Québec habitent le plus souvent dans une maison, alors que les Montréalais déménagent assez fréquemment dans des appartements ; il est certain que Montréal est prédisposé à offrir ce type de logement dans une ville à forte population, où les édifices ne cessent de proliférer. Néanmoins, pour ce qui est des récits qui se déroulent à Québec, on note que la maison a cette même valeur de « centre » que l'on attribue parfois à la ville elle-même ; d'ailleurs, Mircea Eliade explique à juste titre que toutes les maisons, les « foyers », « se trouvent situées en un seul et même point commun, le Centre de l'Univers. »<sup>310</sup> Or, la ville de Québec représente bien, dans la culture québécoise, ce « Centre de l'Univers » où sont ancrées les racines historiques de tout québécois. Et si Québec est la ville du souvenir historique, commun à l'ensemble de la nation, la maison est celle des souvenirs personnels ; c'est pourquoi la maison fait peur, principalement lorsqu'elle est celle de l'enfance.

Parce qu'elle est l'essence même d'un passé qu'elles tentent de refouler, les héroïnes dévoilent bien souvent leur peur viscérale de cette ville qui regorge de scènes qu'elles souhaitent oblitérer : c'est le cas d'Elisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska*, qui se refuse à entrer, même en songe, dans la maison où elle vécut avec son ex-mari : « Je voudrais fuir. Ne pas rentrer à l'intérieur de la maison. Risquer à coup sûr d'y retrouver ma vie ancienne se ranimant, secouant ses cendres, en miettes poudreuses. »<sup>311</sup> La peur de revivre un passé douloureux émane de cette maison que l'on peut presque considérer

---

<sup>309</sup> Ibid., p. 37.

<sup>310</sup> ELIADE, Mircea, *Cosmologie et alchimie babylonienne*, Gallimard, coll. « Les Arcades », [1937] 1991, p. 69.

<sup>311</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 56.

comme un être vivant prêt à vomir, aux yeux de tous, les exactions de son ancienne propriétaire.

Cependant, la maison qui fait peur est surtout celle de l'enfance. Au premier abord, elle pourrait être un refuge où les souvenirs de tendresse maternelle foisonnent, où l'on revit douillettement les premiers moments de l'intimité ; c'est ainsi que Gaston Bachelard perçoit celle qu'il appelle « la maison du souvenir »<sup>312</sup>, lorsqu'il se demande bien ce que « valent [...] les maisons de la rue quand on évoque la maison natale, la maison d'intimité absolue, la maison où l'on a pris le sens de l'intimité. »<sup>313</sup>

Pourtant, cette demeure familiale agréable à vivre, nous ne la trouvons que chez Francine Noël : dans *Myriam première*, la grosse maison de la ruelle Mentana, avec son jardin luxuriant, est un espace douillet au sein de la ville et elle est perçue par ses habitants comme un refuge aux souvenirs réconfortants ; François Ladouceur y voit d'ailleurs un rempart extrêmement résistant contre l'usure du temps, un témoignage indestructible de leur existence : « Je ne vois pas pourquoi on ne s'attacherait pas aux maisons, dit François, elles durent plus longtemps que nous ! C'est fascinant, la résistance de la matière. »<sup>314</sup>

Pourtant, dans la majorité des cas, la maison familiale fait peur, certainement parce que *La Poétique de l'espace* nous explique que

la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. A vingt ans d'intervalle, malgré tous les escaliers anonymes, nous retrouverions les réflexes du « premier escalier », nous ne buterions pas sur telle marche un peu haute.<sup>315</sup>

La maison natale effraie celui ou celle qui l'a quittée, car il est justement difficile de s'y arracher, mais aussi parce que retourner à la maison de son enfance, c'est effectuer le chemin inverse de l'évolution et revenir sur ses pas. Ainsi, dans *La Danse juive* de Lise Tremblay, la narratrice traîne toujours derrière elle la « grosse maison inutile »<sup>316</sup> où elle vivait son obésité comme une honte qu'il fallait cacher à tout prix dans le sous-sol ; à chaque visite à sa mère, elle revit ces moments de souffrance :

---

<sup>312</sup> BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, "Essai sur les images de l'intimité", Paris: José Corti, 17<sup>e</sup> édition, [1948] 1997, p. 95.

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 468.

<sup>315</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>316</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 74.



Il y a des heures que je suis partie de chez moi ; j'ai l'impression que cela fait plusieurs jours, tellement la maison de ma mère me ramène en arrière. J'ai peur de rester prise dans le sous-sol luxueux, incapable d'en sortir, gavée de coke et de nourriture préparée dont je raffole.<sup>317</sup>

La maison n'a pas ici une valeur de refuge, bien au contraire : la narratrice tente désespérément de s'y soustraire, car le souvenir de la « cache » qui lui permettait de manger jusqu'à l'écoeurement lui colle à la peau, et lui rappelle qu'elle n'est que le produit d'une tare héréditaire.

Une ville comme Montréal nous fait découvrir un autre type d'habitation, et par conséquent, l'adoption d'un nouveau comportement par les jeunes femmes qui habitent désormais des *appartements*. Chez les écrivaines, notamment celles de Montréal, les Vava, Maryse, Shawinigan et autres, vivent en colocation, ou dans ce que Maryse appelle familièrement la « piaule »<sup>318</sup>. Les femmes ont déserté la maison familiale et conjugale pour vivre *seules*, affranchies de devoirs liés au mariage ou à la maternité. L'appartement, plus petit mais logé au milieu d'autres espaces de vie similaires, est à la fois un en dehors-en dedans que ne constitue pas la maison, qui établit d'ordinaire des limites assez strictes entre le domaine du privé et du public.

Dans *Maryse*, l'appartement à une puissance d'intimité égale à celle d'une maison pour l'héroïne, qui y voit même un lieu de création lui permettant de s'adonner enfin à l'écriture, puisque « Immédiatement, Maryse s'y sentit en sécurité, inatteignable, comme à l'abri du cheval au cri pourpre et des autres visiteurs louches de la nuit. Elle sut que là, peut-être, en paix, elle pourrait faire quelque chose, écrire. »<sup>319</sup>

Emménager dans un appartement, même si celui-ci n'est pas très propre, petit ou insalubre, représente pour nos héroïnes une étape importante de leur évolution dans l'espace urbain et dans leur vie personnelle : c'est le premier espace de liberté puisqu'elles quittent désormais la maison familiale pour se créer leur propre lieu de vie. Qu'importe si plus tard dans le roman, Maryse emménage dans un « appartement plus

---

<sup>317</sup> Ibid., p. 81.

<sup>318</sup> NOËL, Francine, *Maryse*, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>319</sup> Ibid.

petit, moins cher »<sup>320</sup>, et si Marie-Lyre s’octroie un « quatre et demi minable, au troisième étage quelque part sur la rue Lorimier »<sup>321</sup> : elles sont désormais *indépendantes*.

Néanmoins, le temps glisse sur ce type de logement alors qu’il s’agrippe aux pierres d’une maison ; c’est pour cela sans doute qu’il est plus difficile d’abandonner une maison qu’un appartement, et que, par conséquent, les héroïnes déménagent sans cesse, se trouvant vite acculées face au manque évident d’intimité ; or, changer d’appartement c’est aussi découvrir un nouveau point de vue sur la ville et sur soi-même. Ainsi, les personnages ne cessent d’habiter de nouveaux lieux : dans *Encore une Partie pour Berri*, Shawinigan commence par vivre dans l’appartement de Berri, puis, ensuite, « avec son amie Albanel et son cousin Bloc dans un grand appartement rue Saint-Hubert »<sup>322</sup>, puis, de nouveau avec Berri ils louent « une petite maison dans Montréal-Nord, juste au bord de la rivière des Prairies. »<sup>323</sup> Mais c’est certainement dans le roman de Yolande Villemaire, *Vava*, que les personnages montrent le plus grand zèle à changer sans cesse de lieu de résidence : à l’automne, Vava et son fiancé Benoît emménagent « dans une maison à appartements du boulevard Henri-Bourassa »<sup>324</sup>, puis ils rencontrent Julien et déménagent dans son logement du Parc Lafontaine ; par la suite, Benoît et la narratrice emménagent dans un autre logement situé également au Parc Lafontaine, « tandis qu’Alexandre quitte la maison familiale pour s’installer dans [leur] ancien logement. »<sup>325</sup> Enfin, au bout de quelques temps, la narratrice nous explique qu’elle prend seule de la hauteur : « Je loue un appartement dans l’une des tours de La Cité, au vingt-troisième étage. J’y emménage à la mi-mars. J’ai une vue superbe des buildings du centre-ville et je m’abonne au club de santé qui se trouve à une minute d’ascenseur de mon appartement. »<sup>326</sup>

Vava découvre ainsi un nouveau point de vue sur Montréal, et c’est également une manière pour elle de s’approprier la ville, de la même manière que les personnages de

---

<sup>320</sup> Ibid., p. 454.

<sup>321</sup> Ibid., p. 345.

<sup>322</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>323</sup> Ibid., p. 59.

<sup>324</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>325</sup> Ibid., p. 134.

<sup>326</sup> Ibid., p. 167.

Pauline Harvey qui « déménageront des dizaines de fois, pour découvrir toujours un nouveau point de vue sur la ville et sur eux-mêmes. »<sup>327</sup>

Néanmoins, cette inconstance à se fixer dans un lieu précis montre un certain malaise de la part des personnages, qui ont du mal à trouver un point d'attache. C'est pourquoi sans doute, les héroïnes décrivent des appartements sales et sombres qui manquent de chaleur ; dans *Encore une Partie pour Berri*, l'appartement de Trente apparaît à Shawinigan « très sombre, comme tous ceux que Berri aurait par la suite, avec ici et là, au fond d'une grande pièce, la lueur sourde d'une lampe éclairant d'un reflet rougeâtre le tapis. »<sup>328</sup> Quant à l'appartement qu'elle occupe avec son amant Jean-Louis, la narratrice de *L'Hiver de pluie* ne cesse d'y faire le ménage car elle le trouve sale et, qui plus est, mal éclairé.

L'appartement, lieu éminemment urbain, s'il est l'expression même d'une certaine liberté désormais acquise, manque de ce rêve évoqué par Pierre Sansot, car « Les immeubles modernes, malgré leur beauté, ne nous font plus rêver et laissent une impression de malaise parce qu'ils sont tout en façade. »<sup>329</sup> Dans nos romans, les appartements manquent d'originalité, de *personnalité*, se ressemblant tous, froids comme des tombeaux, aseptisés, à l'image de celui de Paul que nous décrit la narratrice de *La Danse juive*, en précisant qu'il « habite une tour climatisée du centre-ville où tous les appartements ont des murs blancs et dont il est interdit de changer la couleur. [...]. Il ne rencontre jamais personne dans les couloirs. Je lui dis souvent qu'il habite un hôpital. »<sup>330</sup>

L'appartement qui manque de chaleur humaine, de souvenirs, de rêveries et de pensées – comme le dirait Gaston Bachelard – dissimule mal, contrairement à la maison qui protège. Dans ces logements qui se ressemblent tous, « le *chez soi* n'est plus qu'une

---

<sup>327</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>329</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 334.

<sup>330</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 33.

simple horizontalité. Il manque aux différentes pièces d'un logis coincé à l'étage un des principes fondamentaux pour distinguer et classer les valeurs d'intimité. »<sup>331</sup>

La maison, nous l'avons vu, fait peur parce qu'elle renferme une enfance dont les héroïnes veulent se défaire. L'appartement, quant à lui, manque d'intimité mais il est aussi un premier pas vers la liberté ; il ne protège pas comme la maison, et justement parce qu'il ne constitue pas vraiment un refuge, il force l'intégration à la vie turbulente de la cité ; c'est pourquoi des jeunes femmes en pleine réalisation personnelle telles que Vava (*Vava*), Shawinigan (*Encore une Partie pour Berri*), Maryse (*Maryse*) et d'autres, choisissent d'y vivre leurs premiers émois amoureux et professionnels.

Néanmoins, la maison reste une image de refuge et d'abri ; en fait, elle est une expression du giron maternel, et est particulièrement attachée à la féminité. Les femmes s'y sentent attirées quand il ne s'agit pas de la maison familiale qui rebute, ou de la maison conjugale dans laquelle l'épouse doit se conformer à un certain rôle. Les hommes construisent, les femmes habitent ; or, pour certaines héroïnes telles que la narratrice du *Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, il s'agit désormais de *construire* par le rêve puisque la maison idéale dans la ville n'existe pas. Il faudra donc la *créer*, palper et façonner la matière à travers l'imagination, afin de voir naître à travers la maison fantasmée l'image tant attendue de l'intimité pure, puisque « toute matière imaginée, toute matière méditée, est immédiatement l'image d'une intimité. »<sup>332</sup>

### 1. 3 : *La maison fantasmée*

Dans ces lieux cloisonnés que sont les habitations, les femmes sont comme des prisonnières sur le territoire qui leur a été assigné et dont elles sont paradoxalement les « maîtresses ». Or, parce que les héroïnes ont les clés d'un royaume qu'elles n'ont pas bâti de leurs mains, elles rêvent à ce que Gaston Bachelard appelle « la maison onirique »<sup>333</sup>, la maison idéale que l'on ne trouve d'ailleurs jamais dans une ville comme Montréal : même si Francine Noël s'en approche avec la description de la maison familiale de la grand-mère Blanche, l'auteure nous précise avant tout, qu'elle a « tenté

---

<sup>331</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 42.

<sup>332</sup> BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>333</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 45.

d'évoquer une des nombreuses maisons invisibles qui forment cette ville, une ville donnée comme possible, comme une évidence. »<sup>334</sup> La « vraie » maison, curieusement, n'existe pas. Par conséquent, il ne reste plus qu'à la créer, ou du moins, tenter d'y rêver.

« Avais-je rêvé d'une maison qui me convînt si bien ? »<sup>335</sup>, s'interroge d'ailleurs Eléonore dans *La Noyante*, alors qu'elle découvre la maison de Pauline sur les bords du Richelieu, bien au-delà des gratte-ciel de Montréal. Cette maison semble lui convenir avant même d'y avoir pénétré, car elle l'a *choisie* : ce n'est pas celle de l'enfance, et ce n'est pas celle de l'époux. Pourtant, *La Poétique de l'espace* nous apprend que la maison onirique est celle du « souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai. Elle est, [...], la crypte de la maison natale. »<sup>336</sup> Bien sûr, la maison familiale est onirique car des images se concentrent toujours autour des maisons. Cependant, dans les romans du corpus, nous aurons noté que la maison onirique a peu à voir avec celle de l'enfance. Bien souvent elle apparaît même sous l'image de la *cabane*, une habitation qui s'oppose en tout point à la maison : faite d'éléments de rebut, de tôles, de morceaux de planches, elle est l'antithèse d'une demeure aux assises solides qui se campe contre les agressions de l'extérieur. Ainsi, dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, la narratrice qui habite plus ou moins l'appartement de son amant qu'elle trouve sale, s'abandonne à un doux et agréable souvenir lorsqu'elle se souvient de la cabane en pleine campagne où elle jouait, enfant, avec un petit voisin.

Avec *La Noyante* d'Hélène Ouvrard, la cabane surpasse de loin la dimension onirique de la demeure : il est pourtant bien question d'une maison qui apparaît à Eléonore lorsqu'elle découvre celle de Pauline, non loin des bords du Richelieu ; mais la description et les premières sensations qu'elle provoque chez la narratrice, en font plus une cabane qu'une maison :

---

<sup>334</sup> NOËL, Francine, *La Scène se passe à Montréal de nos jours*, *Op. cit.*, p. 127.

<sup>335</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 61.

<sup>336</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 33.

Du fouillis d'une végétation qui, assurément, ignorait tout du sécateur – comme Pauline de sa chance – je vis surgir les éléments d'une naïve construction entièrement faite de matériaux de rebut : clocheton d'église, cloisons de wagon, tôle d'affiche, cadres de fenêtres assortis... J'y reconnus instantanément cette catégorie d'abris, nés du dénuement et de l'ingéniosité, dont on se demande même s'ils résisteront à la neige et au vent d'un seul hiver et qui, inexplicablement, survivent en ce pays aux solides constructions de pierres des champs qui, sur d'autres continents, traversent les siècles et enfantent les générations...<sup>337</sup>

Voici donc comment nous est décrite la maison de Pauline : une « naïve » construction faite de bric à brac, en pleine forêt, posée là comme par inadvertance. Elle est un pendant à la réalité, une alternative à la maison des villes qu'Eléonore a laissée derrière elle en quittant Montréal. Une sorte de « nid » à l'intérieur duquel aucune rumeur extérieure ne peut pénétrer, car

Le bruit même des lourds camions sur la route ne parvenait pas à franchir complètement le seuil de cette atmosphère ouatée d'où le monde n'apparaissait guère que comme un brouillard d'arbres et de champs, une vision délestée de l'insupportable précision des choses de la vie.<sup>338</sup>

Existe-t-elle vraiment de la manière dont elle nous est décrite, cette maison où vécut quelques temps Eléonore ? L'on est en droit d'en douter : elle apparaît plus, renforcée par cette analogie avec la cabane, comme un endroit *imaginaire*, et peut-être même comme une image logée dans l'inconscient, un point d'attache psychologique auquel se raccrocher lorsque la réalité des villes devient trop pesante.

La cabane constitue ici l'antithèse parfaite de la maison des villes, ce que démontre d'ailleurs Denis Bouchard lorsqu'il évoque l'opposition entre le *couvent* et la *cabane* dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert :

La cabane est diaboliquement joyeuse et interdite. Le couvent est sérieusement diabolique et plein d'interdiction. Un pied dans le péché lumineux et l'autre dans le salut ténébreux, le livre entier offre un déséquilibre allégoriquement spectaculaire.<sup>339</sup>

La cabane de la Montagne de B. où vécut sœur Julie, est pourtant bien celle de l'enfance, mais c'est celle de l'enfance *libre*, incestueuse et orgiaque :

---

<sup>337</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>339</sup> BOUCHARD, Denis, *Une Lecture d'Anne Hébert : la recherche d'une mythologie*, Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec 34 », 1977, p. 168.

Pour peu que l'on ait le courage de regarder à l'intérieur de la cabane, attentif à tous les détails, respirant à pleines bouffées le remugle d'écurie chaude et d'algues pourries qui s'échappe du sac de couchage placé au centre de la pièce, on se rend très bien compte qu'il s'agit ici du lieu d'origine.<sup>340</sup>

Julie rejette cette habitation mais l'appelle tout autant à elle. Rien à voir donc, avec les règles que lui impose désormais le couvent de Québec.

Dans les romans qui nous intéressent, l'image de la cabane synthétise par conséquent les aspirations des héroïnes qui tendent vers un ailleurs moins bétonné, un endroit d'une simplicité extrême où la solitude règne surtout parce qu'elles en ont fait le choix.

La maison en ville est bien trop chargée des pensées et des rêveries de l'Autre : celles du mari, du père et de la mère, pour que les héroïnes, « Reines du foyer », y vivent à loisir leurs propres songes. Pourtant la maison, en tant que premier lieu de l'enfance, en tant que « matrice », est un symbole féminin par excellence. C'est pourquoi il faut continuer d'y vivre et pourquoi pas, d'y régner. Pour cela, certaines héroïnes choisissent de créer leur propre demeure : c'est ce que Gaston Bachelard appelle la « maison rêvée » ou encore la maison fantasmée.

Cette maison, Eléonore (*La Noyante*) l'imagine peut-être déjà sous l'apparence d'une cabane en apercevant celle de Pauline qui émerge de la forêt. Mais c'est dans un autre roman d'Hélène Ouvrard, *Le Corps étranger*, que la maison rêvée prend toute sa dimension. La protagoniste est aux prises avec son Amant qui deviendra bientôt son mari, et qui l'enfermera dans une maison au milieu des tours de verre d'une ville dont l'aspect rappelle la métropole montréalaise. La narratrice n'est pas heureuse dans cette maison que l'Époux lui a imposée : elle cherche à tout prix à s'enfuir mais se fait toujours rattraper à travers les rues par l'Invisible, cet être prêt à lui rappeler ses devoirs de mère et d'épouse.

Elle rêve donc à ce que Gaston Bachelard appelle justement la « maison rêvée »<sup>341</sup>, ou à ce que nous pouvons appeler, dans ce cas précis, la maison *idéale* qui, nous dit la narratrice parlant au nom de toutes les femmes, « nous attendait quelque part dans nos

---

<sup>340</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>341</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 68.

songes, nous l'avons élue quelque part dans notre pays »<sup>342</sup> ; faut-il également voir ici un lien avec la situation tendue de l'après-référendum de 1968 ? Il est presque certain que l'environnement politique se fait jour dans cet extrait ; en tout cas, la quête à travers tout le pays de la maison que l'on a soi-même « élue », ressemble fort à une quête de reconnaissance et de fin d'errance culturelle, linguistique et identitaire propre à une nation.

Néanmoins, la narratrice rêve bien ici d'une maison loin de la ville et libre de toute entrave conjugale : « Il fallait quitter cette ville qui mangeait notre désir de vivre. Il fallait rejoindre la maison qui existait quelque part dans nos rêves, que nous avions élue, jadis, quelque part en notre pays. »<sup>343</sup>

Cette demeure ressemble aussi à une cabane : elle est la nature même, le lieu originel où la narratrice désire ancrer ses racines végétales ; c'est tout simplement

une maison tapie entre les ailes rabattues de son toit. Cette maison nous attend, peuplée de nos enfants de rêve. Rien ne pourra faire qu'elle ne soit d'abord notre tombeau. Nous y descendrons, comme la graine dans la terre. Nous nous y enfermerons dans notre solitude pendant qu'au-dehors la neige tombera sur la terre. Nous y germerons pendant que le gel, là-haut, fera fendre les arbres, arrachera des larmes aux pierres.<sup>344</sup>

Voici le portrait d'une demeure qui a tout d'une « chaumière, un corps colombe, un nid, une chrysalide »<sup>345</sup>, évoquée par Gaston Bachelard.

C'est d'avenir dont nous parle ici la narratrice, mais un avenir hors de la cité. Sur un ton pessimiste, l'auteure révèle combien il est difficile d'habiter la maison des villes pour une femme ; c'est pourquoi sans doute, la maison *rêvée* ne l'est que trop : c'est ce qu'apprend à ses dépens la narratrice qui, lorsqu'elle rencontre l'Amant, doit « retirer dans la tête les hardes de ses pensées, les meubles hérités des ancêtres et les portraits de ses frères et sœurs. Aussi les quelques rêves anciens où l'on se voyait dans une grande maison de briques rouges près de ses enfants. »<sup>346</sup>

---

<sup>342</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>345</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 44-45.



La maison *rêvée* ne reste donc qu'un fantasme pour les héroïnes. Pourtant, elle est aussi une grande puissance car elle représente la maison *en devenir*. Dans sa promesse de réalisation personnelle, elle supplante en cela la maison natale qui ne nous appartient qu'à moitié, ainsi que la maison conjugale que l'homme seul a « construit ». Ainsi, pour Gaston Bachelard,

la maison de l'avenir est plus solide, plus claire, plus vaste que toutes les maisons du passé. A l'opposé de la maison natale travaille l'image de la maison rêvée. Tard dans la vie, en un courage invincible, on dit encore : ce qu'on n'a pas fait, on le fera. On bâtera la maison.<sup>347</sup>

Mais pour l'heure, les mères, les épouses, ou les filles de bonne famille comme Laure Clouet, doivent continuer à vivre dans les maisons qui leur ont été attribuées. Il est pourtant curieux de ne pas se sentir « à sa place » dans une enceinte où les valeurs de féminité foisonnent, et même si les femmes tentent et réussissent à s'approprier petit à petit l'espace urbain, il faut également songer à s'approprier l'espace privé dans lequel elles sont confinées. En effet, c'est par la réorganisation de l'espace domestique, pourtant depuis longtemps réservé aux femmes, que l'appropriation *totale* de la maison, et peut-être même le début de la construction de la maison *rêvée*, s'opèrent.

## **2. De la ré-appropriation de l'espace domestique à l'exploration d'un corps social**

### *2.1 : Apprivoiser et réorganiser l'espace domestique*

Habiter sa maison n'est pas chose facile, même lorsque l'on est une femme. Ainsi, les écrivaines québécoises nous dressent les portraits d'héroïnes qui savent de mieux en mieux apprivoiser leur environnement, à savoir la ville, et qui découvrent de nouveaux territoires dont celui de la maison.

---

<sup>347</sup> Ibid., p. 68.

La maison est, à bien y réfléchir, un lieu féminin par excellence ; elle est un domaine construit par l'homme, certes, mais que les femmes, par l'action ménagère, habitent de l'intérieur :

Il semble que la maison lumineuse de soins soit construite de l'intérieur, qu'elle soit neuve par l'intérieur. Dans l'équilibre intime des murs et des meubles, on peut dire qu'on prend conscience d'une maison construite par les femmes. Les hommes ne savent construire les maisons que de l'extérieur. Ils ne connaissent guère la civilisation de la cire.<sup>348</sup>

Comme l'évoque *La Poétique de l'espace*, la maison se construit aussi de l'intérieur, et ce sont les femmes qui en sont les maîtres d'œuvre : par l'action ménagère, elles participent à lui donner une âme. C'est pourquoi sans doute, dans les romans du corpus, l'action ménagère et le soin apporté à l'intérieur de la maison, sont des constantes que l'on retrouve dans le comportement de nombreuses héroïnes. Plus particulièrement, on note chez certaines d'entre elles une curieuse obsession de la propreté, comme c'est le cas des personnages féminins de Lise Tremblay, que se soit dans *La Danse juive* ou encore dans *L'Hiver de pluie*. La mère de la narratrice de *La Danse juive* par exemple, « n'a plus peur de rien, sauf de la saleté »<sup>349</sup> ; il s'agit même d'une phobie qu'elle a transmis à sa fille qui, elle aussi, est obsédée par la propreté puisqu'elle se lave plusieurs fois par jour et ne souffre aucun désordre dans la maison ; d'ailleurs, précise-t-elle, « La maison est propre. L'ordre me rassure »<sup>350</sup>, comme si l'ordre était l'expression d'une sécurité absolue et constituait en lui-même une barricade contre les agressions de l'extérieur. Dans *L'Hiver de pluie*, Lise Tremblay nous avait déjà habitués à des personnages obsédés par la propreté, ne serait-ce qu'avec la narratrice qui ne cesse de ranger et de nettoyer à longueur de journées, à tel point d'ailleurs que « La maison est froide et [...] sent le désinfectant. »<sup>351</sup>

Les appartements où les maisons des autres personnages sont tout aussi « rutilants » et ordonnés que ceux décrits par Lise Tremblay ; alors que la maison de Lali (*Les Nuits de l'Underground*) est un endroit « où tout était disposé selon l'ordre singulier de ceux qui font, de leur vie domestique, un dressage, le plaisir d'abreuver une soif,

---

<sup>348</sup> Ibid., p. 74.

<sup>349</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>350</sup> Ibid., p. 33.

<sup>351</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 28.

d'adoucir de menues attentions la fin des jours »<sup>352</sup>, dans *Le Sexe des étoiles* « L'appartement de Gaby était beau, propre et glacé comme un château désaffecté. Il y flottait une odeur subtile de talc, ou de végétation. »<sup>353</sup> On observe d'ailleurs, dans ces descriptions, un champ lexical assez précis de la propreté, voire même de la désinfection, de la pureté et de la froideur qui se dégagent des lieux, avec des termes tels que « froide », « désinfectant », « ordre », « glacé ». Sans doute, l'action ménagère représente pour l'ensemble des héroïnes un acte nécessaire dans la construction de cet espace privé, une sauvegarde de l'état d'origine du lieu ; d'ailleurs, pour Gaston Bachelard, « par les soins du ménage est rendue à la maison non pas tant son originalité, que son origine. »<sup>354</sup>

Les femmes se sentiraient donc « investies » d'un devoir de purification, celui qui leur est octroyé depuis des millénaires et qui consiste à maintenir la maison « dans une sécurité d'être »<sup>355</sup> par l'action ménagère. Cette hypothèse se vérifie très bien dans *Laure Clouet*, alors que l'héritière s'apprête à recevoir ses « amies » de la haute bourgeoisie de Québec lors de son fameux « Mardi d'amitié » annuel ; en compagnie de sa domestique Hermine, Laure va faire le grand ménage dans sa vieille demeure : elles époussettent les cadres des portraits de famille, nettoient le salon, les tapis, et

Dix jours durant, juchées l'une et l'autre sur des échelles, l'héritière et sa domestique détachèrent les trois cent pendeloques des lustres de cristal, les trempèrent dans l'eau carbonatée, par groupes de six à la fois, avant de les envelopper dans des linges délicats.<sup>356</sup>

Au moment même de l'action ménagère, le passé et le présent sont *liés* dans la maison qui n'était jusque-là qu'un « tombeau ». Une fois par an, en faisant le grand ménage, Laure se replonge dans le passé de la maison et par conséquent, elle revient aux sources mêmes de sa condition stupide de gardienne de valeurs familiales désuètes ; c'est pourquoi, alors qu'elle se charge des portraits de famille, Laure étouffe soudain de tout le poids de la charge qui lui incombe, car

---

<sup>352</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 260.

<sup>353</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>354</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>356</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 49.

Pour une minute alors, cette femme de quarante quatre ans semblait éprouver jusqu'à la violence un sentiment d'absurdité. Ses forces intactes protestaient, ses poumons puissants cherchaient l'air, la musculature souple de ses bras se tendait pour une étreinte impossible. Mais l'instant d'après, Marie-Laure haussait les épaules et commençait à remettre de l'ordre dans le salon.<sup>357</sup>

Malgré un semblant de révolte émanant de tout son corps, Laure ne peut s'empêcher de se remettre au travail. Sans doute, devons-nous comprendre que par l'action ménagère et la conservation du patrimoine familial, Laure Clouet se reconnaît une *fonction*, un rôle à tenir, donc une *utilité*.

Ce besoin absolu de se sentir utile par l'action ménagère est d'ailleurs récurrent chez la narratrice de *L'Hiver de pluie*, qui nous avoue clairement, alors qu'elle range l'appartement de son amant, le bien-être qu'elle ressent une fois sa tâche achevée : ainsi, elle se rassure en se disant que « Chez Jean-Louis, j'avais tout rangé, jeté les plantes mortes, lavé les vêtements de Marthe avec soin. J'étais contente, utile. »<sup>358</sup>

Il apparaît donc clairement dans les romans du corpus, que l'entretien de l'espace domestique est, et reste, une affaire de femmes ; et ce, depuis des siècles, comme l'observe Eléonore dans *La Noyante*, alors qu'elle entreprend de nettoyer la vieille maison de fond en comble :

Courageusement, rendant les sueurs de l'agonie, les deux mains dans l'eau sale d'un seau où tant de femmes avant moi avaient noyé leur désir d'être, je reprenais alors le combat que, de tout temps, j'avais livré non à la poussière, comme elles le faisaient, mais aux maisons elles-mêmes.<sup>359</sup>

Voici donc le portrait d'une jeune fille prenant le relais d'autres femmes avant elle, continuant le « combat » contre l'usure du temps, contre la saleté qui recouvre toute trace originelle, et, comme elle le précise, contre les maisons elles-mêmes, à la fois territoires à protéger et cellules au sein de la ville, de la cité. La maison est donc un domaine de l'urbain qu'il faut apprivoiser, s'approprier sans aucun doute avant de s'attaquer au territoire plus vaste de l'espace urbain.

---

<sup>357</sup> Ibid., p. 51.

<sup>358</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>359</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 120.

Comme le précise bien le Collectif Clio dans les années quatre-vingt,

On se rend compte que, pour changer la condition des femmes, il faut qu'elles prennent le pouvoir partout, à commencer par leur foyer. Cette question de l'exercice du pouvoir masculin dans le privé trouble bien des gens.<sup>360</sup>

En effet, comme nous l'avons précisé, l'acquisition de l'espace privé n'est pas si évidente pour les femmes. Encore que, pour certaines, notamment les épouses soumises et les mères sacrifiées, « habiter » la demeure se résume à conserver le bon ordre des choses.

Or, dès que l'héroïne décide de prendre en main l'organisation intérieure du logement, une appropriation toute personnelle de l'espace privé s'opère, ouvrant ainsi bien des perspectives encourageantes quant à l'appropriation de l'espace urbain. La prise de décision est un acte libérateur qui ne confine plus l'héroïne dans son statut de simple « habitante », mais qui la conforte plutôt dans celui d'« actrice » à l'intérieur de son environnement immédiat.

Ainsi, lorsque Marie-Laure Clouet décide pour la première fois de « réaménager » sa cuisine, elle pose un premier acte de révolte contre sa famille, car « Après la verrière offerte à l'église de la paroisse, sa cuisine avait été le second acte extravagant de Laure Clouet. »<sup>361</sup> Nous sentons déjà, dans cette décision qui bouleverse l'ordre des choses, poindre une libération prochaine du carcan social et familial dans lequel est empêtrée la quadragénaire depuis son enfance, et dont elle se délivrera vers la fin du roman en acceptant d'accueillir des « étrangers » chez elle ; d'ailleurs, ce qui marquera ce changement d'attitude résignée, est encore une fois symbolisé par la décision d'effectuer des travaux sur sa maison : en effet, elle fait appel à un certain Monsieur Gilbert, qui « assure que rien n'est plus facile que séparer le rez-de-chaussée de l'étage. Il ferait même une entrée particulière. Mes Brière seraient ainsi parfaitement chez eux. »<sup>362</sup>

Dans d'autres romans encore, la prise de possession sur l'habitation passe par un changement ou une réorganisation de cet espace. Ce qui peut d'ailleurs être source de tensions entre deux personnages qui se disputent ce même territoire ; c'est particulièrement le cas de Madame Rolland et de sa domestique Florida dans

---

<sup>360</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 502.

<sup>361</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 100.

*Kamouraska* : l'épouse du notaire mourant de Québec, ne supporte plus que sa servante soit plus prévenante qu'elle envers son mari, et qu'elle mette tout en œuvre dans la maison afin que le bien-être du malade soit total : « On dirait que Florida déplace les meubles ? Qu'est-ce qu'elle peut bien faire ? Toute la maison lui appartient à présent. Elle ordonne, dispose, prépare les meubles et les chambres pour la cérémonie. »<sup>363</sup>

Parce que Florida prend la décision de déplacer les meubles à sa convenance, Mme Rolland se sent « dépossédée » de son bien. Elle n'est plus seule maîtresse dans sa demeure, tout comme Maryse dans le roman du même nom de Francine Noël : cette dernière, fiancée à Michel, ne supporte pas longtemps de voir sa belle-mère intervenir dans les tâches ménagères de sa maison :

Maryse ne disait rien ; elle regardait les mains de sa belle-mère courir sur son linge et le tapoter... C'était comme si la grosse femme s'était emparée de son corps, de toute sa maison. Hermine était chez elle, sur son territoire, et elle lui en remontrait. Mais était-ce vraiment chez elle ? Les meubles étaient les restants d'Hermine et le bail au nom de Michel. Maryse se contentait de payer le loyer avec son salaire du Cégep.<sup>364</sup>

Nous constatons encore une fois combien les personnages féminins se sentent comme « violés » lorsqu'une autre intervient dans l'organisation et la gestion de l'espace domestique.

Ainsi, le roman féminin montre que la prise de possession de l'espace domestique est bien souvent une marque de changement profond chez les héroïnes, une étape importante dans leur évolution au sein de la cité, mais aussi une épreuve à passer pour « habiter mieux » la ville et choisir son mode de vie, puisque nous savons, comme l'évoque Pierre Sansot, qu'« Habiter c'est inaugurer une nouvelle existence. »<sup>365</sup>

Le roman d'Adrienne Choquette, *Laure Clouet*, est certainement l'un des romans du corpus où l'espace domestique est le meilleur indice du changement et des étapes franchies par l'héroïne : la maison de l'héritière n'a pas bougé depuis des siècles, depuis que la grande famille des Clouet s'est installée dans la haute-ville de Québec ; Marie-

---

<sup>363</sup> HEBERT Anne, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>364</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 404.

<sup>365</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 363

Laure, la dernière descendante, sera la seule, au grand dam de sa servante Hermine, à opérer des bouleversements au sein de l'espace domestique en même temps qu'elle prend conscience de la pauvreté de son existence. La maison change avec elle, se transforme selon que sa vision de la vie, mais aussi que les changements dans la vie culturelle<sup>366</sup> du pays évoluent. C'est la cuisine, lieu éminemment féminin, qu'elle souhaite transformer la première, comme une revanche offerte à toutes les femmes sur des années, voire des siècles, de cantonnement social au rôle de ménagères. Ainsi, la cuisine de Laure rutile d'objets neufs et modernes destinés à soulager les femmes des corvées habituelles :

Tout en mangeant, elle considérait sa cuisine aux tubes fluorescents, aux nickels et aux porcelaines, tout cela qui brillait, et les nombreux appareils électriques et les caoutchoucs soyeux, et les chromes étincelants, faisaient de la place un lieu magique, un lieu qui appelait la jeunesse, le rire de ses dents blanches pour s'amuser à des jeux faciles comme de tourner un bouton, de pousser un levier ou encore de regarder mousser les œufs à une vitesse prodigieuse.<sup>367</sup>

Sa cuisine est un lieu où s'exprime toute la modernité de l'époque, et elle tranche donc véritablement avec le reste de la demeure ; Laure a d'ailleurs encore du mal à s'y habituer car le lieu lui-même, tel qu'il a été aménagé, est une provocation face à « la salle à manger et [au] petit salon avec leurs abat-jour aux tons doux, leurs dorures fatiguées, avec leurs meubles en bois et leurs tapis moelleux »<sup>368</sup> C'est la nièce d'Hermine qui annoncera clairement que la maison de Laure a désormais deux visages, l'un tourné inexorablement vers le passé, et l'autre vers l'avenir :

Le lendemain, Noëlla, la nièce d'Hermine, trouve une solution : « Disons (elle avait un rien de moquerie dans l'œil), disons que la cuisine, c'est le progrès et le reste de la maison, l'ancien temps. Autrement dit : les vieux d'un bord, les jeunes de l'autre ! [...]. Les cuisines de nos grands-mères, on y entendait gémir les âmes du purgatoire. Aujourd'hui, le nickel, les tons pastels et le néon, c'est une vraie école d'optimisme... »<sup>369</sup>

L'espace domestique se veut donc à l'image de celle qui l'habite ; il évolue en même temps que l'héroïne bouleverse son monde intérieur, sa façon de penser, et son mode de vie.

---

<sup>366</sup> Nous sommes au début des années soixante, à la veille de la Révolution tranquille.

<sup>367</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 73-74.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

Certaines scènes d'*Hier* de Nicole Brossard, nous donnent aussi une très bonne idée de la relation étroite qui se joue entre la personnalité de celui qui habite et l'espace habité, notamment lorsque la narratrice confie à la romancière Carla : « Tu devrais voir mon appartement. Il te ferait peur : je veux dire, tu aurais peur de la personne qui vit dans cet appartement. »<sup>370</sup> On ne peut mieux traduire ici le transfert qu'opère presque inconsciemment la narratrice, entre sa plus profonde personnalité et l'allure de l'espace habité : l'intérieur de son appartement et le désordre qui y règne sont à l'image de son propre désordre intérieur ; ce qu'elle confirmait déjà quelques pages auparavant, alors qu'elle s'adressait toujours à son amie :

Narratrice :

Mon appartement ressemble à ceux des gens qui souffrent de cette maladie, tu sais, cette maladie qui empêche les gens de jeter des choses devenues inutiles ou qui les oblige à conserver le vide des cartons d'allumettes, des tubes de dentifrice, des bouteilles d'alcool, des boîtes de chewing-gum. Mais aussi qui font le plein de journaux, de revues, de calendriers publicitaires, quitte à mourir étouffés dans leur documentation. Je suis devenue une dangereuse collectionneuse.<sup>371</sup>

La disposition des objets, mais aussi des meubles, est une préoccupation récurrente dans les romans du corpus. Dans *La Danse juive*, la narratrice observe que sa mère change sans cesse la disposition intérieure de sa maison pour suivre la mode, au point que cela en devient ridicule puisqu'elle n'ose même plus s'aventurer dans certaines pièces, de peur sans doute d'en bouleverser l'ordre :

Ma mère change le mobilier au gré des revues de décoration et des propos que tient la gérante de la boutique voisine de celle où elle travaille avec Madame Dufresne. La mode est aux bandes de tapisseries décoratives que l'on met pour créer une impression de cimaise, il y en a dans toutes les pièces. Les plafonds sont bas et les bandes accentuent cet effet. Tout est propre, à sa place. Je me suis assise avec ma mère dans ce qu'elle n'appelle plus le salon mais la salle de séjour. Elle est minuscule dans cette pièce trop grande. Je sais qu'elle n'y vient jamais.<sup>372</sup>

Dans cet extrait de *La Danse juive*, les choses nouvelles accumulées par la mère semblent peu à peu grignoter l'espace domestique. Les meubles, entre autres, ont donc une importance capitale au sein du foyer.

---

<sup>370</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 266.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>372</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 74.



Pour vivre, et surtout *habiter* pleinement un appartement ou une maison, les personnages ont donc souvent besoin de le réorganiser en changeant la disposition des meubles. La narratrice du *Corps étranger*, pourchassée par les ardeurs de l'Amant, puis soumise aux directives de l'Époux, s'aperçoit que la maison dans laquelle elle est condamnée à vivre ne lui appartiendra, ainsi que sa vie, que lorsqu'elle l'aura meublée elle-même ; elle constate en effet, qu' « Il fallait [...] meubler notre maison pour habiter notre vie. »<sup>373</sup> Quant à la protagoniste de *L'Hiver de pluie*, elle aussi mise à mal par son amant, elle « *voulait de nouveaux meubles, pour tout recommencer.* »<sup>374</sup> Enfin, Maryse, dans le roman de Francine Noël, n'arrive pas, même après sa séparation d'avec Michel, à s'approprier leur appartement, à s'y sentir chez elle et ce, jusqu'à ce qu'elle prenne la décision de le réaménager, car « L'appartement, même vide, était encore celui de Michel, du temps de Michel, et en plus elle croyait y voir son père dans chaque ombre. Il aurait fallu qu'elle achète des meubles neufs et qu'elle redécore. »<sup>375</sup>

Les hommes sont ici à la source de ce sentiment de dépossession d'un espace domestique qui est pourtant confié aux femmes. Ainsi, les héroïnes ressentent l'irrépressible besoin d'en devenir les « maîtresses », en en faisant un territoire personnel au sein d'un territoire bien plus hostile qu'est celui de la ville.

Vava et ses amis emménagent dans un grand appartement où ils repeignent « tout le salon en blanc, murs et plancher ; [ils] tapisse[nt] la salle à manger en vert et rose, la chambre en bleu, la cuisine en jaune, l'entrée en mauve, la salle de bains en vert. »<sup>376</sup> Marie-Lyre, quant à elle, entreprend de « renipper en le peignant entièrement couleur lilas »<sup>377</sup> un nouvel appartement, ce qui lui vaut cette exclamation révélatrice : « Ah ! [...], cette prise de possession sur les choses qu'est la peinture ! »<sup>378</sup>

---

<sup>373</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 66.

<sup>374</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 95.

<sup>375</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 454.

<sup>376</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>377</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 345.

<sup>378</sup> Ibid.

L'appropriation de l'espace domestique s'opère donc dans l'ensemble des œuvres du corpus, et dans ce cri de soulagement imputé à Marie-Lyze, nous voyons celui poussé par bon nombre d'héroïnes qui réorganisent l'espace du foyer afin d'en éprouver un semblant de liberté.

La maison est donc un espace clos, mais à l'intérieur duquel il est possible d'effectuer des changements fondamentaux ; des changements qui ne s'opèrent d'ailleurs pas seulement lorsque les personnages tentent de changer la disposition des objets et des lieux, mais qui s'opèrent aussi dans certaines pièces, plus précisément disposées à la rêverie comme c'est le cas de la chambre. Certaines héroïnes deviennent plus libres en prenant de force l'espace domestique mais, bien souvent, c'est dans le secret de la douillette alcôve que le voyage *extra-muros* prend forme.

## 2. 2 : *La chambre, lieu du voyage intérieur*

La maison en elle-même est un espace doué d'une « cosmogonie » si l'on en croit Gaston Bachelard, et elle canalise les pensées et les rêveries : plus que cela, elle est un « corps » constitué de plusieurs parties cloisonnées, qui ont chacune une puissance d'intégration des pensées de force différente, comme nous le démontre si bien *La Poétique de l'espace*. La chambre est donc l'un des membres qui composent ce corps « cosmogonique » ; de plus, elle est l'espace de l'intime par excellence.

Comme nous l'avons vu avec le salon dans *Laure Clouet*, lorsque certaines pièces de la maison sont investies par des invités ou des étrangers, celles-ci deviennent des espaces publics avant de retrouver, une fois toutes ces personnes disparues, leur valeur d'intimité. En ce qui concerne la chambre, celle-ci reste, quoiqu'il arrive, attachée à la sphère privée et intime : tout d'abord parce qu'elle est le premier lieu connu de l'enfance, mais aussi parce que l'on y dort, l'on y rêve et que, bien souvent, nous y vivons *seuls* la plupart de nos expériences intérieures.

La chambre est donc *le* véritable espace de l'intime de la maison puisque l'on s'y *cache* réellement, et que l'on y goutte les moments savoureux de l'intime solitude ; la maison protège contre l'extérieur, et la chambre se pose comme un deuxième rempart. C'est ce que semble bien exprimer la narratrice de *La Noyante* lorsqu'elle songe, en

visitant la demeure abandonnée, à celle qui avait dû vivre dans la chambre qui « du vivant même de celle qui l'habitait, [...] n'en a laissé filtrer que peu au dehors. »<sup>379</sup> Le plaisir de se retrouver *entre soi*, seul face à soi-même, est bien ce que ressent également Vava qui, une fois célibataire, goûte enfin à la joie d'être seule dans sa chambre :

Cette nuit-là, je dors seule, pour la première fois, dans mon petit lit. Je suis étendue sur le dos, les yeux grands ouverts sur le plafond qui explose en millions de particules blanches. [...]. Tout explose et vole au ralenti, tourbillonne comme de la neige. [...]. Je suis heureuse, enfin.<sup>380</sup>

Or, si la chambre permet de se tourner vers son monde intérieur, elle peut aussi être parfois un espace emprisonnant, ce que l'on constate dans l'un des romans d'Anne Hébert : *Kamouraska*. Mme Rolland, aux prises avec ses souvenirs et sa culpabilité, se sent d'ores et déjà détenue entre les murs de sa chambre, alors qu'une nuit elle avoue avec effroi : « Je me dresse sur mon séant. Tous les liserons de ce papier peint m'enchaînent. Les quatre murs de la chambre me serrent et m'oppressent, comme un poing fermé sur ma gorge. »<sup>381</sup> La chambre est ici la métaphore de l'opinion publique qui ne va pas tarder à juger, puis condamner Elisabeth.

Cependant, dans l'ensemble des romans la chambre a bien cette valeur d'intimité réconfortante évoquée par Gaston Bachelard ; par conséquent, lorsque l'héroïne est privée de cet espace premier de l'enfance qui est en fait l'image réelle du monde intérieur, elle se sent perdue et dépossédée d'une part d'elle-même : dans *Les Remparts de Québec*, la jeune Arabelle fait le malheureux constat que dans la demeure familiale, « On ne peut jamais rester entre soi, se délasser sur les tapis avec un livre ou avec rien, rester à ne rien faire. Sauf dans sa chambre ; toujours les mêmes murs... »<sup>382</sup> Et quelle terrible épreuve pour la jeune Marie Eventurel du *Premier Jardin*, lorsque ses parents, quittant la haute ville pour la basse ville comme on descend dans l'échelle sociale, louent un petit appartement où leur fille adoptive n'a plus sa « propre » chambre :

---

<sup>379</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>380</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>381</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 90-91.

<sup>382</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 41.

N'ayant plus de chambre à elle, dormant dans la salle à manger, sans aucun refuge dans l'appartement exigü de la rue Plessis, Marie Eventurel vit son adolescence comme si elle s'enfonçait dans la nuit. Ses mouvements étriqués sont ceux des prisonniers qu'on ne quitte pas des yeux.<sup>383</sup>

L'absence d'intimité, de « refuge » et d'espace dans lesquels inscrire ses pensées et ses rêveries, ainsi que la sensation d'étouffement, sont les conséquences dramatiques de l'absence de chambre pour la jeune adolescente ; en effet, nous savons bien, comme le soumet Pierre Nepveu, que « l'adolescence se cache, dissimule ses souffrances, rumine dans la solitude d'une chambre ses malheurs. »<sup>384</sup> Ce que n'est plus en mesure de faire la toute jeune adolescente.

Dans la maison, cet espace où l'on naît quasiment, où l'on dort, où l'on passe son enfance, son adolescence, puis où l'on meurt, constitue donc un abri renfermant lui-même une multitude de coins, dont « toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison »<sup>385</sup>. Par conséquent, si la maison est vécue comme un espace de claustration, la chambre, elle, reste toujours un espace où l'on aime à se retrouver seul, enfermé volontaire dans son monde intérieur, blotti dans des coins, contre des murs qui protègent exclusivement. La narratrice d'*Hier* de Nicole Brossard, habituée des hôtels à cause de son métier, a d'ailleurs remarqué que les chambres regorgeaient d'angles ayant tous des fonctions différentes, mais qu'elle regroupe néanmoins en deux catégories :

Toutes les chambres d'hôtel ont des angles. Angles morts que sont les gardes-robes, la porte de la salle de bain, le dessous de lit. Angles vivants : fenêtres, miroirs, chaises et fauteuils dans lesquels il est toujours possible de lire ou d'observer les particules de poussière se déplaçant dans l'air comme des confettis d'argent vifs.<sup>386</sup>

Pourquoi, dans cet extrait d'*Hier*, pouvons-nous lire une analyse aussi pointue de la disposition et des différents « genres » de coins dont la chambre est constituée ? Gilbert Durand nous met sur une piste en insistant sur le « sémantisme féminin de la demeure et [...] l'anthropomorphisme qui en résulte ; chambres, chaumières, palais, temples et

---

<sup>383</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 152.

<sup>384</sup> NEPVEU, Pierre, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>385</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 130.

<sup>386</sup> BROSSARD, Nicole., *Op. cit.*, p. 271.

chapelles sont féminisés. »<sup>387</sup> Voilà donc ce qui semble attirer les auteures et leurs personnages dans l'exploration et la définition des pièces de la maison : cette dernière, et plus encore la chambre, est un espace résolument « féminin ». La maison est une sorte de « matrice » qui protège et rassure, et la chambre est l'une de ses parties les plus hermétiques. « Pourquoi enfermer une femme dans une maison ? », s'interroge la narratrice du *Corps étranger* : « pour rétablir l'ordre des choses en ce monde », semble lui répondre sa voix intérieure ; pour que, à son tour, elle protège le foyer et que la plénitude règne sur le monde, comme en sont d'ailleurs certains « ces époux [qui] vont si gaillardement, assurés de l'ordre de trois couches protectrices : le vagin, la chambre, la ville. »<sup>388</sup>

Au sujet du voyageur qui fait étape dans la ville, Pierre Sansot évoque le rôle intéressant que joue la chambre dans le rapport du voyageur à l'espace urbain ; en effet, il précise que « Lorsque la ville lui est devenue intolérable, [le voyageur] regagne, avec soulagement, sa chambre où il possède tout son univers : les vêtements, sa valise, quelques souvenirs. Il est à l'abri de la ville, comme on est à l'abri d'une pluie violente. »<sup>389</sup> Pierre Sansot évoque à son tour la notion de « cocon » et de refuge que l'on attribue généralement à la chambre, qui plus est lorsqu'il s'agit d'un voyageur ou d'un « errant » pour qui la ville peut rapidement devenir un lieu hostile, ne serait-ce que parce que celle-ci n'abrite jamais complètement et durablement d'une tempête, de la pluie, et de bien d'autres choses encore.

Pourtant, même si la notion de refuge est bien l'une des qualités de la chambre, elle ne s'accompagne pas, ou rarement, comme nous l'avons vu pour la ville, de la notion d'enfermement total. Certes, quelques héroïnes des romans du corpus y voient bien une manière de les retenir au sein du foyer, mais la chambre est surtout l'espace de l'intime grâce auquel il est permis de « s'échapper » lors de « voyages intérieurs ». La mémoire et les souvenirs y sont généralement très sollicités, et le temps qui se déroule entre les murs de la chambre a une « élasticité » qui permet au sujet de revivre ce qu'il a déjà vécu ailleurs ; à ce propos, Béatrice Didier précise que « La chambre est à la fois le lieu où le

---

<sup>387</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 277.

<sup>388</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>389</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 345.

temps se déroule et où il est transcendé, puisqu'elle est le lieu où l'identité se perd et se retrouve. »<sup>390</sup>

Ainsi, en entrant dans la chambre de la maison qu'elle explorera par la suite, la narratrice de *La Noyante* devine, ou plutôt *lit* sur les murs, quelle a pu être la vie de celle qui l'a précédée en ces lieux :

Les murs sont couverts de fleurs et chacune évoque un souvenir – un souvenir que la collectionneuse de jadis aurait mis de côté, comme les petits cailloux blancs de l'enfance, en regardant chaque jour sa vie couler vers la vieillesse. Presque toutes les minutes de cette vie ont dû s'écouler ici.<sup>391</sup>

En « entrant » dans la chambre, le passé de l'ancienne résidente saute au visage de la protagoniste ; les murs mêmes semblent avoir absorbé la vie de celle qu'ils ont entourée.

Nous aurons également remarqué que la chambre comme lieu du souvenir n'est pas un espace où règne la clarté ; elle appartiendrait plutôt au domaine de l'obscurité qui camoufle, qui cache et se referme sur les rêves de celui ou celle qui dort ; la pénombre qui s'installe dans la chambre est alors propice aux voyages dans le temps, à ces fameux voyages intérieurs auxquels Carla fait allusion dans *Hier*, alors qu'elle déclare que lorsqu'

On dit parfois que la nuit est douce, que c'est dans la pénombre de la chambre que le sens des valeurs s'agite et qu'au fond de la mémoire il y a comme une douce vision, une brève conviction qui allume soudain les mots d'un sens vaste et farfelu que la vie par la suite se charge de faire valoir au milieu des couleurs, des meurtrissures et des caresses.<sup>392</sup>

Carla évoque ici ce que Gaston Bachelard donne comme définition du « coin » et de la rêverie de l'être qui s'immobilise dans un coin, à savoir qu'« Il y retrouve un monde usé »<sup>393</sup>. La chambre est donc à la fois un « coin » où l'on voyage, mais elle est également, par le truchement de la rêverie que cet espace suscite, le lieu des réparations intérieures.

---

<sup>390</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 241.

<sup>391</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>392</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 311-312.

<sup>393</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 136.

Cet aspect de la chambre est traité dans les romans d'Anne Hébert, notamment avec *Sœur Julie (Les Enfants du sabbat)* qui s'évade presque physiquement de la cellule du couvent vers la Montagne de B., mais aussi avec la narratrice de *Kamouraska*, Mme Rolland, qui voit défiler dans sa chambre, certes bien malgré elle, ses souvenirs et ses angoisses qui la torturent depuis qu'a eu lieu le meurtre de son ex-mari.

Dans *Le Premier Jardin*, Anne Hébert ne manque pas non plus d'accorder à la chambre cette valeur d'espace de questionnement et de réparation de ses blessures intérieures : Flora Fontanges, revenue dans la ville de son enfance à Québec, loge dans une chambre de la rue Sainte-Anne ; or, la ville entière lui inspire les souvenirs d'une enfance traumatisante avec l'incendie terrible de l'hospice où elle vécut orpheline, puis ceux de la maison de ses parents adoptifs qui appartenaient à une classe sociale à laquelle elle n'a jamais pu faire honneur. Pourtant, ce n'est pas devant l'hospice, ni même devant la maison familiale que Flora décide de combattre son passé, mais « C'est dans la solitude et la nuit de la rue Sainte-Anne que de grands pans de mémoire cèdent alors qu'elle est couchée dans le noir, livrée, pieds et poings liés, aux images anciennes qui l'assaillent avec force. »<sup>394</sup> Dans cette chambre d'hôtel, l'actrice décide enfin de refaire le parcours qu'elle s'est interdit physiquement dans la ville ; voici donc un combat qu'elle mène seule, dans la pénombre d'une chambre où son passé vient la visiter afin de régler ses comptes, au point d'ailleurs qu'« Elle restera trois jours couchée dans sa chambre d'hôtel, tandis que les femmes de chambre s'impatientent et reviennent frapper à la porte inlassablement. »<sup>395</sup>

« Ma chambre d'adolescente avait été repeinte dans des tons de turquoise et de blanc »<sup>396</sup>, dit avec un mélange de dégoût et de résignation la narratrice de *La Danse juive* lorsqu'elle revient dans la maison de son enfance. Quant à la jeune Arabelle des *Remparts de Québec*, « prisonnière » de ses parents dans la vieille ville de Québec, elle nous apprend combien il est néanmoins facile de s'échapper grâce aux songes : « Je dormais

---

<sup>394</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>396</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 76.

nuit et jour pour m'évader. »<sup>397</sup> Ces deux extraits résument à eux seuls combien la chambre est l'une des pièces lui plus importantes dans la maison : elle est un refuge, un coin, un abri dont les murs, dans une pénombre rassurante, sont des écrans noirs où les héroïnes projettent leurs angoisses et leurs rêveries : que l'on change alors une couleur de papier peint, qu'un objet soit déplacé, et le monde autour est bouleversé, le désordre intérieur s'installe et les héroïnes se sentent dépossédées d'une partie d'elles-mêmes. La chambre est l'unique pièce *stable* dans la maison, celle que l'on aime à retrouver comme une enfance douillette et heureuse, un espace enveloppant où l'on se complaît volontiers à laisser vagabonder son esprit.

En cela, la chambre protège de la ville en établissant une atmosphère intime et bienveillante qui reconforte ; elle est donc, du moins dans l'écriture au féminin, un espace féminin et surtout maternel, un « ventre » matriciel qui semble faire barrage à l'extériorité tumultueuse et parfois violente de la ville. D'ailleurs, Gilbert Durand ne manque pas de préciser que, bien souvent, « les chambres de la demeure font figure d'organes. »<sup>398</sup>

Dans les romans du corpus, non seulement la chambre, mais la maison tout entière, renvoient aux héroïnes l'image d'un corps vertical avec ses multiples pièces, ses « organes ». Or, dans certains romans comme *La Noyante*, les romancières vont plus loin dans l'exploration de la maison qui n'a alors plus uniquement des attributs biologiques : elle subit, elle aussi, les changements qui bouleversent la société. La maison est donc à la fois un espace mental et un corps social, dont l'exploration permet sans doute de mettre au jour de nouvelles questions.

### 2. 3 : *L'exploration d'une verticalité organique*

La chambre est donc l'un des organes de la demeure ; or, dans les romans du corpus, la maison elle-même ressemble à celles qui l'habitent. Dressée dans un jardin, retirée au fond d'un parc comme celle de Laure dans *Laure Clouet*, ou bien encore coincée entre deux immeubles, la maison à la verticalité organique et aux assises ancrées dans le béton, constitue un être à part entière, au point d'ailleurs qu'elle est très souvent personnifiée dans le roman féminin : ainsi, dans *Laure Clouet*, la vieille demeure

---

<sup>397</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>398</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 277.



bourgeoise semble dotée d'un pouvoir de réflexion puisqu'à l'approche de la rude saison, « la maison de Laure savait bien que l'hiver gelait déjà les nuits. »<sup>399</sup> D'ailleurs, une page plus loin, l'auteure confirme l'analogie certaine entre la propriétaire et son bien, au point que le lecteur se demande en fin de compte qui copie sur l'autre, puisque « Laure, elle, ne changeait pas. Sa maison non plus, coincée entre des logements modernes dans un quartier de moins en moins réservé aux propriétaires. »<sup>400</sup> La destinée de la maison est ici la même que celle de Laure, comme le montrent la suite et fin du récit. Cet exemple illustre par ailleurs une étude de Gaston Bachelard au sujet de l'habitant de La Redousse dans le récit de Malicroix ; celui-ci nous explique en effet que

La maison prend les énergies physiques et morales d'un corps humain. Elle bombe le dos sous l'averse, elle raidit les reins. Sous les rafales, elle plie quand il faut plier, sûre de se redresser à temps en niant toujours les défaites passagères. Une telle maison appelle l'homme à un héroïsme du cosmos. Elle est un instrument à affronter le cosmos. [...]. Envers et contre tout, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde.<sup>401</sup>

Les citations de maisons « personnifiées » peuvent ainsi se multiplier, si l'on en croit tout d'abord la narratrice de *La Noyante* qui décrit la maison qu'elle explore comme

une sorte de vieille dame déguenillée, vêtue des lambeaux de ses tentures sur lesquelles se découpent les festons des chambranles peints et la guipure des marques de doigts et de souliers qui maculent l'abord des poignées et des crochets, le bas des portes...<sup>402</sup>

Dans ce roman, la narratrice constate que les maisons respirent : en partant à la découverte de cette vieille bâtisse poussiéreuse, elle se rend compte que certaines parties de la maison ne revivraient plus, et qu'« Il faudrait l'amputer »<sup>403</sup> ; en revanche, des soubresauts de vie se manifestent dans d'autres pièces :

C'était là, pourtant, dans le mur intérieur de ce caveau, que prenait racine la cheminée, arbre de vie – tout ce qu'il reste, avec les fondations, de tant de demeures sur lesquelles l'abandon et l'oubli humains ont exercé leur érosion... La maison n'était pas morte.<sup>404</sup>

---

<sup>399</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>400</sup> Ibid., p. 65.

<sup>401</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>402</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>403</sup> Ibid., p. 52.

<sup>404</sup> Ibid.

Cette maison peut donc encore être sauvée, et c'est par l'action ménagère qu'Eléonore lui donnera une nouvelle existence.

La demeure « vit » pour beaucoup d'héroïnes qui entendent sa respiration, sa voix parfois ; et quelle déception s'empare d'elles quand le corps de la maison est déserté par cette vie secrètement gardée, quand l'entente complice qui résulte de la connivence féminine des corps bâtis et biologiques tarde à se faire sentir... C'est dans la maison bourgeoise de sa meilleure amie de soixante ans, que la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* perçoit ce « manque » évident de communication entre l'espace domestique et sa propre présence car, nous dit-elle, « La maison ne me parle pas. Aucun parquet ne craque, aucun rideau ne tremble dans les embrasures. Tout est cossu, enveloppant, sécurisant. Rien ne se camoufle dans les gros tapis, sous les coussins, derrière les tentures. »<sup>405</sup> Pour la jeune fille, de même que pour Eléonore (*La Noyante*), la maison est comme morte puisqu'elle n'en obtient aucune réponse et qu'elle ne perçoit aucun souffle qui pourrait être, ici, celui de la modernité.

Néanmoins, qu'elle soit « morte » ou « vivante », la maison est bien un corps dans les romans du corpus ; un corps de plus dans l'ensemble de l'espace urbain. Les maisons nous ressemblent donc, et les écrivaines usent de trois motifs qui s'allient indéniablement au cœur de la ville : corps, féminité, maison.

D'une part, Gilbert Durand et Gaston Bachelard l'ont bien démontré dans leurs essais : l'imaginaire perçoit la maison de façon cosmogonique comme une puissance féminine et maternelle ; d'autre part, ils ont également démontré que celle-ci était d'abord un être vertical qui, selon Gaston Bachelard « nous appelle à une conscience de centralité »<sup>406</sup>. Ainsi, se trouver dans ce « corps » de maison correspond en quelque sorte à se retrouver au centre de son propre corps. La demeure a alors tout d'une verticalité organique à laquelle les héroïnes du corpus attribuent un caractère féminoïde, y projetant les images de leur propre intériorité : ainsi, en explorant la maison abandonnée, Eléonore avance au cœur même d'un organisme humain : « Je remontai donc et, d'étage en étage,

---

<sup>405</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 226.

<sup>406</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 34-35.

comme à l'intérieur de mon propre corps, je suivis le chemin vertical de cette colonne distributrice de chaleur et de vie, artère et poumon à la fois de ce corps complexe. »<sup>407</sup>

Quant à la demeure de Marie-Pierre, dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx, elle laisse à sa résidente une évidente impression d'habiter un corps monstrueux qui est sans doute l'image d'elle-même, une transsexuelle au corps bouleversé et transformé par les opérations chirurgicales :

En entrant, le corridor vous bondissait en pleine face et ne vous lâchait pas de sitôt, car il n'y avait que lui, dans ce désopilant logis, un corridor enténébré et long filant guillerettement vers les chiottes, daignant à peine s'épaissir en cours de route pour permettre l'étalement modéré des ustensiles de sommeil et de cuisine. Marie-Pierre avait l'impression d'habiter une tranchée, ou le tube digestif de quelque monstre rectiligne.<sup>408</sup>

Dans ces cas précis, les écrivaines donnent toute la mesure de l'expression consacrée « rentrer chez soi », qui a alors deux sens : tout d'abord elle signifie que l'on pénètre à l'intérieur de sa maison, au cœur d'une intimité que l'on décide de partager ou non avec d'autres initiés, et que l'on s'investit dans un processus d'introspection en rentrant à l'intérieur de soi-même comme dans une coquille : la maison est faite de pièces, d'organes, mais elle est aussi une composante essentielle de notre corps comme l'illustre le portrait de Lali dans le roman de Marie-Claire Blais, *Les Nuits de l'Underground*, qui,

même lorsqu'elle n'était pas seule, rentrait dans sa maison comme en elle-même, l'autre ne s'aventurait pas dans ces pièces froides aux rites déférents : Lali rangeant avec soin son manteau militaire, Lali secouant la neige de son écharpe, préparant le repas de son chien, ces gestes si ordinaires enfermaient Lali, et Lali seule, dans le cadre de son immense austérité et cette austérité lui seyait aussi bien que le vaste paysage dans lequel elle vivait, cette blancheur traversée parfois d'une lueur rose.<sup>409</sup>

C'est au cœur de rites effectués au sein de sa demeure que Lali, la noctambule des bars de Montréal, retrouve une intimité et par conséquent une *identité* et une *vérité* qu'elle avait laissées derrière la porte avant de sortir. La rigueur et l'ordre qui règnent dans son appartement sont des révélateurs du dedans de son être, et c'est à travers eux que se révèle la véritable Lali. A ce propos, Béatrice Didier fait une analyse plus qu'intéressante du

---

<sup>407</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>408</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 105.

<sup>409</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 66.

*Château intérieur* de Thérèse d'Avila, qui résume à elle seule ce que la maison représente pour nos héroïnes ; au sujet du château, Béatrice Didier nous dit qu'il

est la traduction du Dedans de l'être : à la fois création due aux obsessions fondamentales et image de l'intérieur du corps. Le château est un organisme : l'architecture comme la hiérarchie sociale qui y règne en font un tout fortement structuré autour d'un centre, d'un noyau d'où vient la vie. Corps absolu. Corps totalement clos, scellé ; sans ouverture sur le monde extérieur, lieu du bonheur, loin de l'angoisse du temps et de l'espace. Lieu de la béatitude.<sup>410</sup>

Nous l'avons vu, les femmes cherchent désormais à comprendre le monde qui les entoure, et plus particulièrement la ville. La maison, quant à elle, devient un espace d'exploration fort instructif pour nos héroïnes : c'est le cas dans de nombreux romans dans lesquels explorer une maison correspond pour la protagoniste à une quête, une aventure qui mène forcément à la découverte d'une part de soi-même. La maison est en fait le lieu idéal pour ce type d'entreprise personnelle, puisque Gilbert Durand nous rappelle que « La maison constitue [...], entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire, un moyen-terme dont la configuration iconographique est par là même très importante dans le diagnostic psychologique et psychosocial. »<sup>411</sup>

Chaque pièce, comme nous l'a démontré *La Poétique de l'espace*, a donc une fonction symbolique mais aussi psychologique au sein du microcosme secondaire qu'est la maison, car « Vers le toit toutes les pensées sont claires. Dans le grenier, on voit à nu, avec plaisir, la forte ossature des charpentes. [...]. Mais [la cave] est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. »<sup>412</sup>

Ainsi, dans certains romans, l'exploration d'une maison ou de certaines de ses pièces constitue un véritable défi pour les héroïnes, tel que celui que ne peut relever l'héroïne de *La Danse juive* qui, lorsqu'elle repense à la maison de son enfance, ne peut même plus revenir en rêve dans la cave où elle se goinfrait de nourriture en se cachant du regard des autres car, nous dit-elle, « J'avais toujours eu très froid, en toutes saisons,

---

<sup>410</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>411</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 277.

<sup>412</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 35.

même en été, parce que je passais mon temps au sous-sol de la maison. »<sup>413</sup> Des paroles encore empreintes d’appréhension qui nous font comprendre combien « A la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l’homme à la cave voit danser les ombres sur la noire muraille. »<sup>414</sup>

Dans *La Noyante*, nous assistons à une véritable exploration, dans ses moindres recoins, d’une vieille bâtisse abandonnée. Eléonore n’omet aucun détail dans sa description des lieux, et nous suivons sa progression au fil de nombreuses pages qui nous conduisent de la cave au grenier. L’un des extraits du roman nous permet de comprendre combien il est important pour elle de *dialoguer* avec la maison, de ressentir tout son passé dans son propre corps pour *découvrir* et comprendre de quelle nature avait pu être la vie, autrefois, en ces lieux :

A la lueur de la lampe à huile, je fis lentement le tour de la maison. Je soupesai la part de nuit qui avait été dévolue à chacune de ses pièces, palpai la qualité de leur ombre. J’explorai leurs zones intimes et secrètes pour trouver celles qui étaient de même nature que les miennes. Je cherchai en laquelle de ces chambres je pourrais glisser à travers moi-même et me quitter, moi et mon enveloppe humaine, comme le spéléologue perçoit, entre deux rochers, la faille par où il peut entrer dans le ventre d’un autre temps et quitter sans regret le monde de la clarté et des humains.<sup>415</sup>

Eléonore trouve, dans l’exploration de la maison inconnue, le plaisir de la quête d’une chose dont on ne soupçonne pas l’existence : la protagoniste ne sait pas ce qu’elle cherche dans les entrailles de la demeure et pourtant, elle sait que son rôle en ces lieux consiste bien à mettre au jour quelque chose, à *révéler* à elle-même et aux autres ce que la maison et le passé ont enfoui depuis des temps immémoriaux. Le travail domestique évoqué auparavant comme une tâche indispensable au sentiment d’utilité des héroïnes, est ici d’une extrême importance: il permet à Eléonore, alors que celle-ci dépoussière chaque pièce, de faire le lien entre le passé et le moment présent :

---

<sup>413</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>414</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>415</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 41.

Grimpée sur une échelle branlante, j'enlevai d'abord, à l'extérieur, la taie que les éléments avaient formée sur les vitres, et qui avait progressivement aveuglé la maison : poussière sèche des champs, poussière grasse de la route, fiente des oiseaux... [...]. Au quatrième mouvement, ayant rincé mon linge, je vis avec plaisir le paysage reparâître, mais tout entier contenu entre les parois ventruées d'une bulle d'air enfermée dans le verre. Puis une dénivellation dans l'épaisseur irrégulière de cette vitre ancienne fragmenta l'unité du lieu. Ainsi, avec la complicité de la matière, je pus déjouer les efforts de pénétration du monde extérieur et retenir quelques instants encore le champ de la vision que je ne voulais pas rendre à celui de la réalité...<sup>416</sup>

C'est donc avec une méticulosité non dissimulée que la protagoniste prend en charge la restauration de la demeure ; l'affluence de détails concernant ses moindres gestes est si précise, que l'auteure donne l'impression qu'Eléonore réalise un acte quasi chirurgical en dépoussiérant les vitres de la maison, plus précisément en lui rendant la vue, comme si elle enlevait une pellicule opaque déposée sur ses yeux par le temps. Ce qui nous ramène d'ailleurs à une considération encore une fois très pertinente de Gaston Bachelard pour qui, « Par sa seule lumière, la maison est humaine. Elle voit comme un homme. Elle est un œil ouvert sur la nuit. »<sup>417</sup> Dans le cas de *La Noyante*, la « lumière » ne semble effectivement pas venir de l'extérieur mais de l'intérieur même de la maison, lorsque la protagoniste la débarrasse de toutes ses impuretés ; alors seulement, « la maison voit, veille, attend. »<sup>418</sup>

La maison est corps, plus exactement verticalité organique, mais dans la littérature au féminin, elle est parfois bien plus que cela : elle est aussi un corps dans lequel s'inscrit la conscience politique et sociale de celle qui l'explore. En poussant plus loin l'hypothèse du lieu habité comme symbole social ou politique, on peut voir dans le meublé embourgeoisé qu'habite Mme Boies-Fleury (*Laure Clouet*), la confidente de Laure, les vestiges du conservatisme tenace qui survivait au Québec dans les années soixante, juste avant de laisser la place à la Révolution tranquille : en effet, Laure décide enfin de se tourner vers la modernité en accueillant des « étrangers » chez elle, en se promenant dans des endroits qu'elle s'interdisait jusque-là, en transformant du rez-de-chaussée au grenier l'aspect de son héritage immobilier ; or, à la fin du roman, engaillardie par cette nouvelle

---

<sup>416</sup> Ibid., p. 62.

<sup>417</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 48.

<sup>418</sup> Ibid.

vie qui s'offre à elle, elle décide d'en rendre compte à sa meilleure amie en lui rendant visite : à son arrivée dans cet appartement aux bibelots d'un autre âge, elle la découvre morte et relie avec fébrilité le mot que la vieille dame lui avait écrit la veille : « *Tu as longtemps marché dans un désert. Te voici au bord d'une oasis. Ne bois pas trop vite à la source, elle te ferait plus de mal que le sable sec.* »<sup>419</sup>

Celle qui disait à ses amies que toutes n'avaient « pas su ou pas voulu voir au-delà de [leur] époque et de [leurs] intérêts particuliers »<sup>420</sup>, est désormais partie en alertant Laure sur les dangers de sa nouvelle vie. Toute cette scène se passe comme par hasard dans un appartement d'un autre temps, un hôtel meublé du dix-neuvième siècle avec des meubles qui jurent de plus en plus avec le décor social et culturel du Québec à cette époque. Cet espace habité correspond d'ailleurs à la définition que donne Pierre Sansot de « L'hôtel meublé [qui] ne prend ses dimensions que si on le considère comme un faux refuge, une impasse sociale, un ghetto social. »<sup>421</sup> Laure et Mme Boies-Fleury étaient bien les dernières représentantes de la bonne société de Québec, mais avec la mort de cette dernière, Laure se trouve encore une fois prisonnière de son rang et de la charge de « continuatrice » de la lignée des bonnes familles.

Quelques vingt ans après la parution du roman d'Adrienne Choquette, *La Noyante* d'Hélène Ouvrard montre que la maison est toujours, dans la littérature féminine, une représentation symbolique des événements sociaux, politiques et culturels du pays. Au sujet de cette maison qu'elle est sur le point d'explorer, Eléonore fait la remarque suivante :

Je tournai le dos à ce grand parc nostalgique, trop bien entretenu, comme nos regrets, revins vers la maison où le hasard d'une rencontre m'avait menée afin de m'obliger, peut-être, à contempler chaque jour notre défaite. La maison d'un de ces Loyalistes... reconnus-je alors à sa silhouette qui se découpait dans la nuit, bien que le temps lui eût enlevé son arrogance et ses habitants, lui qui n'avait laissé de Caldwell Manor, château fort de nos ennemis, qu'un parc hanté par le souvenir...<sup>422</sup>

Cette maison symbolise pour la narratrice l'anglophobie ambiante de son époque : la demeure ne se trouve pas en ville, à Montréal, mais sur les bords du Richelieu, haut lieu

---

<sup>419</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>421</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 76.

<sup>422</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 38-39.

d'une lutte sanglante entre les troupes françaises et anglaises. L'exploration de cette vieille mesure va donc permettre au personnage, mais aussi à l'auteure, de métaphoriser des problèmes identitaires collectifs liés à l'histoire du pays. Dans *La Noyante*, Bénédicte Mauguière a analysé de façon très précise la maison comme métaphore du pays, son rôle dans l'acquisition d'une identité personnelle, ainsi que la découverte de son appartenance à des identités multiples pour l'héroïne, car

Le sens de l'identité personnelle est en quelque sorte "médiatisée" par l'identité collective et les idéologies de référence qui l'accompagnent<sup>423</sup>. [...], cette approche se trouve matérialisée par l'image de la maison et ses représentations symboliques immédiates. L'intériorisation culturelle joue un rôle fondamental dans le processus d'acquisition identitaire chez la narratrice puisqu'elle se définit dans un premier temps par rapport à une histoire collective (l'épisode des Patriotes) qui la renvoie à sa propre histoire [...].<sup>424</sup>

Il faut rappeler en effet que l'histoire personnelle de la narratrice, et l'histoire du pays, se rejoignent sur les bords du Richelieu : un fleuve au passé historique très riche, mais aussi un fleuve dans lequel s'est noyée la mère d'Eléonore lorsque celle-ci était enfant. L'histoire, qu'elle soit personnelle ou collective, est donc ici à chercher en dehors de la ville, car nous verrons plus tard que Montréal n'est pas une ville dotée d'une profondeur historique aussi vertigineuse que peut l'être celle de Québec.

Dans ce récit, la maison symbolise donc le pays, à la fois attaqué par l'extérieur – par un mode de vie anglo-saxon –, et grignoté de l'intérieur par une partie de la population qui accepte ce mode de vie en se souciant peu du patrimoine national. En opérant un « nettoyage » en bonne et due forme de la maison, la narratrice devient actrice de la sauvegarde d'une identité collective tout en reconquérant une identité personnelle liée à la mort de sa mère (patrie ?). Ainsi, lorsqu'elle nous dit, en visitant l'une des pièces de la maison, que

Cette partie de la maison ne revivrait plus. Il faudrait l'amputer. Il y a ainsi des possibles qui n'en sont plus, des êtres que nous avons été et que nous ne serons plus, des parties de notre âme qui sont des caveaux d'où souffle la mort par une porte entre baillée que nous ne pouvons ni ouvrir ni fermer...<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> Il s'agit notamment ici de nationalisme.

<sup>424</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 17-18.

<sup>425</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 52.



Elle s'adresse à l'ensemble de la nation en employant la troisième personne du pluriel, alertant ainsi sur les dangers qui préexistent à laisser mourir une partie de l'identité collective ; mais il s'agit également d'un double message adressé à elle-même, puisque l'on comprend à demi-mot qu'elle est hantée par la mort de sa mère, et que cette vision ne l'a jamais quittée.

Plus que jamais, la maison intègre dans ce roman toutes les valeurs féminines, puisqu'en son sein convergent les interactions idéologiques, nationalistes, et la notion d'identité personnelle, tout cela étant lié à l'image de la Mère, mère patrie et mère biologique.

La maison est donc aussi la métaphore d'une intériorité : d'abord elle est une verticalité organique, et les descriptions d'une maison dont l'intérieur est comparé à un estomac ou un tube digestif ne manquent pas dans les romans. En cela, la demeure est plus que jamais symbole de féminité, puisqu'elle *est* la féminité même.

Mais Gaston Bachelard nous a également démontré qu'elle était un cosmos où se créent et se défont rêves, pensées et souvenirs : les pièces de la maison sont alors des organes dont la chambre est, dans le roman féminin<sup>426</sup>, le lieu de tous les voyages intérieurs où certaines héroïnes trouvent le réconfort et le moyen de réparer leurs blessures les plus profondément enfouies.

La maison est donc un élément du mobilier urbain important dans la vie de nos héroïnes : elle est une ville à elle toute seule et surtout, un microcosme où se joue tous les jours la vie de la cité. L'explorer, de la cave au grenier, c'est partir à la recherche d'une histoire, passée ou présente, personnelle mais aussi collective : car si la maison ressemble à un corps physique, elle est également un corps social qui emmagasine au fil du temps tous les bouleversements d'une société. Dans les romans du corpus, les femmes explorent des maisons et découvrent ainsi une histoire, la leur, mais aussi celle de leurs compatriotes. Serait-ce donc là le véritable rôle des femmes à l'intérieur du foyer ?

---

<sup>426</sup> Nous pensons plus particulièrement ici au roman *A Room's of One's Own* de Virginia Woolf.

Sauvegarder des valeurs tout en faisant place nette aux nouvelles idées et aux nouveaux pouvoirs ? Explorer une maison et en prendre possession les aide en tout cas à participer à la vie de la cité, à se sentir une appartenance à l'espace humain qu'est la ville. Chez certaines, les plus jeunes sans doute, la voix commence à se faire entendre, elle franchit les murs de pierre : en effet, la participation à la construction de la modernité du pays est désormais une revendication clairement énoncée, notamment chez les personnages de Francine Noël. Plus question de rester à la maison alors que les mouvements féministes forgent de nouvelles pensées et de nouvelles héroïnes, qui rejettent de plus en plus les institutions auxquelles se soumettaient volontiers leurs mères et leurs grand-mères. Désormais, c'est avec un discours féminin influencé, pour le pire ou le meilleur par l'idéologie féministe, que les femmes participent à la construction de la cité.

## CHAPITRE II

---

# L'INFLUENCE DE L'IDEOLOGIE FEMINISTE ET LA REVENDICATION D'UNE PRESENCE AU MONDE PAR LE REJET DES INSTITUTIONS

Les femmes, à ce jeu, toujours se sont montrées plus lentes, il est vrai, mais elles se rattrapent, n'ait crainte, elles gagnent alertement du terrain et des joutes, bientôt il n'y aura plus de sexisme dans la virile détention du pouvoir.

*Le Sexe des étoiles.*

C'est cela le mariage, la même peur partagée, le même besoin d'être consolée, la même vaine caresse dans le noir.

*Kamouraska.*

### 1. Des héroïnes et des auteures issues d'une lignée de féministes

#### 1.1 : L'influence d'une idéologie

La maison, lieu hautement féminin, permet entre autres à l'ensemble des femmes de prendre conscience, au sein des villes, de leur appartenance à la classe des « ménagères » dont le rôle social consiste à entretenir l'équilibre du foyer.

Ouvrir des portes, chercher une identité quelle qu'elle soit dans les moindres recoins d'une pièce, sont donc des *leitmotivs* que l'on retrouve dans l'ensemble des romans du corpus ; or, cette nouvelle prise de conscience des héroïnes qu'il existe peut-être autre chose, ailleurs, à *l'extérieur* de l'espace domestique et au cœur de la ville, apparaît en même temps que s'impose une remise en question de leur condition féminine par le mouvement idéologique féministe, de la fin des années soixante à la fin des années quatre-vingt. A propos de cette période, Bénédicte Mauguère insiste sur le fait que « Les

écritures de femmes de cette décennie, « se caractérisent [...] par la recherche d'une identité qui leur serait propre »<sup>427</sup>, comme c'est le cas de la narratrice de *La Noyante* qui visite la vieille demeure, mais aussi de Flora Fontanges dans *Le Premier Jardin*, Arabelle dans *Les Remparts de Québec*, etc. Toutes cherchent une identité au sein de la ville, et si la quête d'une identité personnelle est difficile à acquérir pour certaines, elle est à rechercher du côté d'un groupe de pensée qui fédère un grand nombre d'entre elles. Or, les femmes québécoises n'ont pas à chercher bien loin cette « communauté » salubre prête à les écouter et à les accompagner dans leur dénonciation de la domination patriarcale, puisque depuis le milieu des années soixante l'idéologie féministe ne cesse de prendre de l'ampleur au Québec.

Nous sommes déjà en 1980 lorsque Hélène Ouvrard écrit *La Noyante*, juste après la grande vague féministe des années soixante-dix : son écriture s'en ressent, naturellement, mais nous pouvons également voir, dans cette maison symbole du pays et d'une oppression culturelle anglaise, des liens très étroits entre la notion de classe dominante « colonisatrice » au moment où se déroule l'action, et celle de classe dominante « patriarcale » mise en avant par les mouvements féministes, comme le précise Bénédicte Mauguère :

Les féministes ont repris ces notions en substituant la notion de « patriarcat » à celle de « classe dominante » après un long processus de réflexion sur la spécificité de leur mouvement social. C'est en tenant compte de cette expérience particulière que l'idéologie, prise dans le sens d'un système de représentations globales, peut développer une conscience claire chez les membres d'une collectivité.<sup>428</sup>

Chez les héroïnes apparaît un curieux parallélisme entre la question nationale au Québec et leur propre condition objective d'existence, ce qui débouche par conséquent sur une certaine « vision collective féminine » du pays et de la place des femmes dans la société.

Certains personnages féminins qui oscillent entre conservatisme et désir d'émancipation, tels que Laure Clouet, sont les meilleures représentantes de la difficile acquisition d'une identité nationale qui perturbe la société québécoise, celle-là même qui remet en cause ses institutions dès le début des années soixante.

---

<sup>427</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 1.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 43.

« Voilà ce qu'était devenu un cœur que tout le monde croyait mort parce que personne n'avait voulu écouter ce qu'il avait à dire. »<sup>429</sup> Cet extrait du roman d'Adrienne Choquette évoque l'indifférence générale dont Laure fut l'objet toute sa vie : elle est depuis devenue une vieille fille quadragénaire qui n'a jamais trouvé mari, et n'a donc pu offrir un héritier à la famille prestigieuse dont elle est désormais l'unique descendante. L'histoire de cette femme écrite en 1961, retraçant une aventure personnelle dont l'issue consiste à échapper à la société de type patriarcal soumise aux deux cultures, (anglophone et francophone), est en fait une amorce, un préambule à la révolution féministe qui va envahir le Québec par la suite. Car s'il est vrai que le mouvement féministe a su s'inspirer des mouvements de décolonisation, il s'est d'abord opposé à l'idéologie conservatrice que le roman *Laure Clouet* questionne lourdement. Déjà donc, en 1961, dans le court récit d'une écrivaine assez peu connue en tant que telle, l'idéologie féministe s'immisce entre chaque ligne.

Dans les romans du corpus, nous avons observé une tendance à décrire ce sentiment d'*oppression* sociale et familiale à laquelle sont confrontées les héroïnes. Arabelle, la jeune « révoltée » des *Remparts de Québec*, en est d'ailleurs un parfait exemple : elle dévoile aisément sa haine de l'autre – l'anglo-saxon – lorsqu'il s'agit de montrer son attachement culturel à son pays et son rejet de tout ce qui lui est imposé par l'« envahisseur ». Comme dans d'autres récits, le fossé entre colonisé et statut de la femme est ici bien étroit ; ce qui n'est pas si surprenant si l'on en croit encore une fois Bénédicte Mauguière qui écrit que

L'apport des mouvements de décolonisation, en particulier la thématique de l'oppression et la notion de « décolonisation », ont nourri idéologiquement le mouvement féministe. En reprenant à leur compte la typologie de Memmi sur le colonisé autodestructeur, retournant sa révolte impossible contre le colonisateur en haine de soi, les groupes féministes tentaient d'expliquer non seulement les rapports d'inégalité homme-femme mais surtout la compromission et la difficulté des femmes à se révolter.<sup>430</sup>

Selon les premiers groupes féministes, la femme serait donc affectée d'une double soumission : elle est non seulement soumise, comme toute la communauté à laquelle elle appartient, au colonisateur, mais aussi à la société de type patriarcal. Qui mieux que les

---

<sup>429</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 106.

<sup>430</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 69.

femmes, semble donc interroger Hélène Ouvrard dans *La Noyante*, est donc à même de comprendre et de mettre au jour les blessures de l'identité collective québécoise ?

Bon nombre de personnages féminins ont donc tous les symptômes du « colonisé » : sentiment d'étouffement, d'oppression, altération importante de l'identité culturelle et surtout, chez les femmes, un sentiment de dépossession du langage. Ainsi, dans la personnalité des héroïnes du corpus, nous retrouvons très souvent ce rapport plus que sensible aux mots qui sortent parfois difficilement, pour avoir si longtemps été réprimés au fond de la gorge ; ainsi, dans *Les Remparts de Québec*, Arabelle remarque combien la prise de parole est difficile pour elle, dans une famille où la femme est avant tout une mère et une épouse : « Quand j'ouvre la bouche on me dit de me taire. On refuse de m'entendre. »<sup>431</sup> Quant à la narratrice de *L'Hiver de pluie*, pour qui l'écriture est un exercice bien difficile, elle nous confie qu'« Il y a des mots qui empêchent les autres de surgir »<sup>432</sup>. Les aveux de cette difficulté à s'exprimer au sein de leur environnement sont légions dans l'ensemble des récits féminins : il ne fait aucun doute que toutes doivent lutter pour la difficile possession de leur langue maternelle.

Le sentiment d'oppression se situe donc au départ au niveau du langage, et, par conséquent, l'analogie avec la situation du colonisé est effective : l'acculturation de ce dernier par un dominant devient alors, pour les mouvements féministes, un modèle de comparaison idéal pour véhiculer leurs revendications. Le système patriarcal et ses institutions sont donc critiqués et remis en cause ; par conséquent, dans les romans qui nous intéressent, le féminisme est naturellement présent puisqu'il est un fait de société important au Québec : les « chroniques » de Francine Noël par exemple, qui tracent l'itinéraire personnel, amoureux et professionnel de Maryse dans *Maryse* et *Myriam première*, ne passent pas au travers : les personnages féminins sont marqués par l'idéologie qui les vise directement.

Il n'est pas étonnant, en effet, de rencontrer des protagonistes pour lesquelles il est « naturel » d'être féministe, parce que c'est dans l'air du temps et que la ville elle-même regorge de pancartes et d'affiches qui appellent au soulèvement féminin ; c'est pourquoi, lorsqu'elle tombe sur une amie d'enfance qui fait du théâtre féministe, Vava se surprend à lui annoncer qu'elle souhaite en faire autant : « A ma grande surprise, je m'entends lui

---

<sup>431</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>432</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 46.

dire que j'ai décidé de fonder un collectif de théâtre exclusivement féminin, dont j'aimerais qu'elle fasse partie. »<sup>433</sup> Quelle n'est d'ailleurs pas la surprise de Vava, endoctrinée par l'idéologie féministe depuis sa naissance, de découvrir que sa propre grand-mère pense que les hommes sont supérieurs aux femmes ; ainsi se rend-t-elle compte que le féminisme n'a pas toujours été là pour la défendre, et cette évidence qu'il existe peut-être encore des femmes, à Montréal ou ailleurs, qui croient toujours au bien-fondé d'une société patriarcale, ébranle ses convictions :

Je dis : « Vous dites ça, comme si de rien n'était, à votre petite-fille féministe, que les hommes sont supérieurs aux femmes ? » Elle me répète que oui. Je lui demande si ça vaut pour elle aussi ; elle qui a élevé toute seule ses dix enfants, qui leur a payé des études en faisant des ménages, est-ce qu'elle considère qu'elle est inférieure à un homme ? Elle dit que c'est fait comme ça, qu'il faut admettre ça, qu'il faut faire sentir aux hommes qu'ils sont supérieurs, et qu'on réussit à leur faire faire de toute façon, ce qu'on veut. Elle a le sourire énigmatique, ma grand-mère, tout à coup. Et si elle en train de me transmettre quelque secret féminin bien gardé, je dois bien avouer que le sens du message me dépasse. Je dis que moi, je ne crois pas que les hommes soient supérieurs aux femmes. Mais je suis tellement habituée à donner raison en tout à ma grand-mère que j'en reste ébranlée.<sup>434</sup>

Vava évoque dans son propos les grandes lignes fondatrices du mouvement féministe : la soumission et l'oppression que les femmes doivent au conjoint et à l'homme en général. Cette notion d'oppression n'est d'ailleurs pas nouvelle : comme nous l'explique le Collectif Clio, le féminisme radical prend sa source dans le marxisme dès la fin des années soixante, en visant « l'abolition totale de la domination des hommes sur les femmes, que ce soit dans les rapports sexuels au sein de la famille, dans le monde du travail ou dans l'image qu'on présente des deux sexes dans les médias. »<sup>435</sup> La plupart des féministes reconnaissent alors que c'est grâce au marxisme, doublé des mouvements sociaux, que leur idéologie a pu voir le jour au Québec ; plus précisément, dans leur définition du féminisme, Fridun Rinner et Beate Sprenger indiquent que

---

<sup>433</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 317.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>435</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 479.

Dans les années soixante, la réception féministe du marxisme se manifeste par la mise en analogie des intérêts prolétaires et féminins : le patriarcat est conçu comme un système que la classe opprimée des femmes doit combattre et investir en vue de la promotion de la révolution féministe.<sup>436</sup>

La ville devient donc un fabuleux espace où circulent, se rencontrent et se marient des idéologies de tout bord ; et si, au milieu des années soixante-dix, les femmes semblent se détacher de plus en plus du marxisme et du nationalisme pour s'ouvrir à un féminisme plus « autonome », les relents d'un féminisme couplé à des revendications proches de celles du prolétariat et du syndicalisme se perpétuent dans la littérature féminine, notamment dans les romans de Francine Noël écrits en 1983 et 1987.

Dans *Maryse*, le personnage éponyme qui côtoie parfois les lieux où se croisent les classes ouvrières et les classes moyennes de Montréal, prend conscience de sa propre sensibilité féminine au discours marxiste en observant la vie du serveur espagnol Manolo, car

En fait, l'ombre de Karl Marx poursuivait toujours Maryse et la faisait douter de l'utilité de sa future carrière de travailleuse intellectuelle. Manolo passa silencieusement à côté de leur table, image d'un prolétariat discret, endimanché et parfumé à l'usage de ceux qui pouvaient jeter négligemment leur vingt piastres sur la table en disant : « Garde le change. »<sup>437</sup>

Si Maryse est si sensible à la condition de Manolo, c'est qu'elle vient elle-même d'une classe assez pauvre d'immigrants irlandais ; sans doute est-elle donc plus encline à adhérer à de telles considérations idéologiques. Cependant, Francine Noël a choisi d'intégrer ce type de personnage dans ses deux romans, nous montrant ainsi que les préoccupations des citadines n'ont pas tant changé depuis les années soixante. Dans *Myriam première*, Marité, la mère de famille, use également d'un discours idéologiquement emprunté au marxisme et au féminisme lorsqu'elle s'écrie :

---

<sup>436</sup> RINNER, Fridun, SPRENGER, Beate. Feminist literature/ Féminisme. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, [en ligne], [26 octobre 2000]. [www.ditl.fr](http://www.ditl.fr).

<sup>437</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 213-214.



« On fabrique des monstres branchés uniquement sur la consommation et l'argent, dit-elle. On ne le dit pas. En parler, ce serait reconnaître que toute l'Amérique du Nord s'est trompée dans sa façon d'élever ses petits et d'envisager l'avenir. L'éducation est la chose la plus importante, dans une société ! Il me semble parfois que les hommes font de la politique pour compenser, parce qu'ils n'élèvent pas les enfants... »<sup>438</sup>

La ville, ici Montréal, est donc un foyer permanent où naissent les idéologies ; elle est un portrait vivant de la société et de ses problèmes. Le Québec a été beaucoup marqué par la conscience marxiste récupérée par la suite par les mouvements féministes. La littérature des femmes en garde les traces, comme viennent de le montrer ces passages des romans de Francine Noël ainsi que, dans la même période, le roman de Pauline Harvey, *Encore une Partie pour Berri* écrit en 1985, et dans lequel Montréal est une immense machine qui doit son continuel battement au travail de la « masse humaine » qui l'alimente :

C'est ainsi qu'une ville fonctionne, pense Bloc, le moteur, la fournaise qui fait marcher Montréal est actionnée par des milliers de travailleurs tenaces ; derrière le grouillement de la masse humaine, il y a ces mille petites poussées précises et dures de chaque travailleur pour produire le mouvement de la mécanique urbaine.<sup>439</sup>

Les femmes écrivent de plus en plus et, comme nous l'avons vu avec Montréal à la fois lieu d'écriture et « producteur » de littérature, les années soixante-dix voient émerger une littérature féministe éminemment représentée par des revues telles qu'*Arcades* ou *Recherches féministes* (sans compter les revues non explicitement féministes telles que *Voix et images*, *Quebec studies*, etc.) Les maisons d'édition, les thèses et les textes engagés ne cessent de se multiplier.

Pourquoi la littérature devient-elle donc le support le plus important de l'idéologie féministe ? Parce qu'à la base, l'écriture était l'un des domaines dont les femmes ont été longtemps privées ; en même temps que leur venue à l'écriture s'effectue comme une révélation, l'idéologie choisit donc ce support pour toucher la conscience collective. Les chevaux de bataille du féminisme sont alors le travail, la dénonciation de la violence sociale, la maîtrise du corps, les rapports avec le conjoint, la maternité : des thèmes qui

---

<sup>438</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 366.

<sup>439</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 110.

touchent la conscience des femmes mais aussi celle de toute la société québécoise. Dénoncer sa condition à travers l'écriture devient donc également un moyen d'affirmer une identité, et, comme nous l'explique Bénédicte Mauguière, « Le simple fait que la femme écrive pour décrire sa réalité constitue un acte éminemment subversif car, en refusant son statut de femme-objet, elle se pose comme sujet et défie ainsi l'ordre patriarcal. »<sup>440</sup> C'est pourquoi, sans doute, la venue à l'écriture est rendue difficile pour certains personnages féminins des romans du corpus : la trace du conflit entre un désir d'écrire et l'hostilité de la société face à ce besoin violent des femmes, se retrouve aisément dans les attitudes de quelques personnages féminins face à l'écriture ; si beaucoup d'héroïnes sont professeuses ou auteures, elles ont parallèlement des problèmes à « montrer » leurs écrits : la narratrice de *L'Hiver de pluie*, roman rédigé à la première personne comme un journal intime, écrit des lettres destinées à un inconnu mais qu'elle n'envoie jamais, et qui, lorsqu'elles ne restent pas inachevées, sont consignées dans un « cartable rose »<sup>441</sup>. Egale retenue pour la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* qui avoue : « J'écris des lettres à un copain, je ne les lui envoie pas, je les jette dans une boîte de carton étiquetée Lettres Mortes. »<sup>442</sup>

Chez beaucoup d'auteures, les femmes écrivent mais en rencontrant bon nombre d'obstacles et de difficultés. Par ailleurs, on peut souligner que les écrivaines elles-mêmes commettent un acte presque « subversif » en optant pour le genre romanesque ; certes, les femmes écrivent depuis longtemps, même à la sauvette : le Collectif Cléo nous indiquent en effet que la production féminine de contes pour enfants, de poésies et d'œuvres théâtrales est assez remarquable entre 1900 et 1940. Pourtant, les rédactrices du Collectif nous apprennent aussi qu'à cette époque,

Les codes sociaux confinent [...] la femme à certaines limites, lui interdisant un féminisme agressif ou une écriture trop forte. Les auteures se replient donc souvent dans la production pour enfants ou le conte mélodramatique, reflétant en cela l'enfermement des femmes dans leur sphère domestique.<sup>443</sup>

Voilà pourquoi, à l'heure où les femmes désirent parler de leurs expériences au sein de la cité, le roman devient un support privilégié.

---

<sup>440</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>441</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>442</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 152.

<sup>443</sup> COLLECTIF CLÉO, *Op. cit.*, p. 292.

Néanmoins, parler dans un roman de sa propre expérience, ou de celle de la communauté féminine québécoise dans la vie de la cité, ne doit pas obligatoirement être assimilé à des prises de positions féministes ; en effet, beaucoup d'écrivaines, dont certaines qui composent le corpus, affirment ne pas souhaiter et ne pas écrire des fictions dites « féministes ». Il est pourtant certain que tous les personnages de Francine Noël, Anne Hébert, Hélène Ouvrard, Adrienne Choquette et autres, font, ou ont fait, au travers de leur propre vie ou de celle de leurs mères et grands-mères, l'expérience sociale de l'oppression inhérente à la vie de la société de type patriarcal : le père, le mari, l'homme en général, la religion, les institutions, le corps, toutes les formes de soumission dénoncées par les mouvements féministes à différentes époques, apparaissent au moins une fois dans chaque roman. Ceci n'est pas surprenant puisque c'est la société – la vie de la cité – qui a inspiré le féminisme<sup>444</sup>, puis ce même féminisme a influencé la société, et par conséquent l'écriture au féminin.

Hélène Ouvrard se défend d'avoir écrit des œuvres féministes ; pourtant, à la lecture du *Corps étranger* et de *La Noyante*, nous retrouvons des figures féminines mythiques et, comme nous le verrons, une *remythisation* de la ville et du monde alentour qui renvoient directement à l'organisation et à la contestation sociale de la société. Il en va de même dans les romans de Francine Noël, *Maryse* et *Myriam première*, dont les personnages féminins sont sans doute les meilleures représentantes « victimisées » de l'idéologie féministe des années soixante-dix et quatre-vingt : le récit dévoile l'évolution, dans la vie citadine, de jeunes femmes engagées dans la lutte féministe telles que Marité, une avocate qui défend les femmes battues et décide de quitter son mari pour prendre des positions politiques, ainsi que Marie-Lyre Flouée – dont les initiales MLF sont également celles du Mouvement de Libération des Femmes –, et qui « n'avait ni enfants, ni job, ni chum steady et [...] séchait la plupart de ses cours ; cela lui laissait beaucoup de temps et d'énergie à consacrer à la réforme de la société, aux médias et à la seule chose qu'elle aimât passionnément, le Théâtre. »<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> En effet, Bénédicte Mauguière nous informe sur « l'influence considérable qu'a joué le syndicalisme au Québec en tant que mouvement social dans la prise de conscience par les femmes ; celui-ci a en effet contribué de façon significative à la formulation théorique des fondements du féminisme et à son existence propre. Sur le plan littéraire d'autre part, car c'est souvent à la suite de leur engagement social que les femmes se sont mises à rédiger des essais théoriques ou, dans le cas du Québec, à écrire des textes relatant leur expérience personnelle par le biais de personnages fictifs. » *Op. cit.*, p. 32.

<sup>445</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 75-76.

A propos du personnage de Maryse, Francine Noël explique d'ailleurs dans un entretien que « Maryse est une Cendrillon autonome, libérée du regard du Prince [...]. En 1980, nous sortions de la période intense du féminisme. Le roman en porte la trace et cela me plaît. »<sup>446</sup> Or, quelques trois années plus tard, l'auteure affirme, lors d'une autre interview, qu'elle n'a pas la fibre militante et ne tend pas à faire des romans qui servent la cause féministe :

Je n'ai jamais eu peur de me définir comme féministe, par contre, parce que je trouve que c'est d'un autre ordre ; le féminisme est un des rares mouvements qui aient marqué le vingtième siècle. Ce n'était pas une mode, ça continue et ça a changé la société en profondeur, les hommes autant que les femmes. Mais je n'ai jamais été une féministe militante radicale. Je ne pense pas que ce soit la fonction des écrivains d'être au service d'une cause.<sup>447</sup>

Elle rejoint en cela les positions de Pauline Harvey qui, dans la revue *Lettres québécoises*, avoue son étonnement face à des personnes qui ne comprennent pas qu'en tant que femme et auteure des années quatre-vingt, elle n'écrive pas de romans féministes ; elle explique par ailleurs en quoi le fait d'adhérer à cette idéologie ne conduit pas à en user de manière systématique dans la rédaction de ses ouvrages :

Le fait que je n'écrive pas de textes féministes, que mes romans ne soient pas féministes, cela a étonné plein de femmes au Québec. Et c'est vrai que je suis féministe, et que j'aurais envie d'écrire des essais féministes. [...]. Mais c'est évident que j'ai aussi un goût d'écrire des romans qui est irrépensible, et je n'avais pas envie d'écrire des romans à thèse, j'avais envie d'écrire ce type de roman-là.<sup>448</sup>

Les écrivaines que sont Francine Noël et Pauline Harvey, font donc la distinction entre leurs propres convictions personnelles et leur travail de romancières. Toutes deux nous démontrent en fait qu'un roman peut aborder le féminisme au Québec sans en faire ni un thème central, ni une apologie ; néanmoins, il n'est pas possible non plus, lorsque la scène se passe dans un décor de ville et de modernité, de faire abstraction de réactions et de comportements collectifs qui résultent de l'influence d'une idéologie comme le féminisme, car

---

<sup>446</sup> VIAU, Robert, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>447</sup> PELLETIER, Jacques, SAINT-MARTIN, Lori. « Je suis femme dans un pays », entretien avec Francine Noël. In : *Voix et images*, vol. XVIII, hiver 1993, n° 2, p. 224-238, p. 227.

<sup>448</sup> MILOT, Louise. Pauline Harvey, interview de Louise Milot. In : *Lettres québécoises*, hiver 85-86, n° 40, p. 46-49, p. 47-48.

Il n'y a pas de culture « au féminin » sans conscience féministe, sans lecture féministe de la condition féminine pour qu'une femme puisse effectivement travailler son rapport au monde, y créer l'espace dans lequel il lui sera possible de s'affranchir des liens qui immobilisent sa pensée, son corps, son imagination.<sup>449</sup>

Des romans comme ceux de Francine Noël et Pauline Harvey ne peuvent donc pas être « classés » de manière aussi catégorique parmi les œuvres dites féministes, leurs auteures refusant elles-mêmes que s'établisse une telle classification. Néanmoins, comme le signale Chantal Théry, ces mêmes écrivaines qui reconnaissent appartenir à la même collectivité littéraire, forment une « consoeurerie » dans le domaine de l'écriture, telle que la nomme d'ailleurs Francine Noël elle-même.

En revanche, il convient de noter l'importance des œuvres québécoises lesbiennes écrites par des femmes, et qui semblent mieux que toutes transmettre le message féministe : en effet, à la transgression par l'écriture s'ajoute celle que réalisent les héroïnes en menant des vies « hors normes », les écrivaines mettant au devant de la scène littéraire des personnages tout à fait libérés des carcans sociaux du mariage imposés par la société en général.

Béatrice Didier nous dit qu'« Ecrire c'est transgresser, c'est prendre le temps qui devrait être occupé par des travaux uniquement féminins. »<sup>450</sup>. Dans les œuvres de Marie-Claire Blais et de Nicole Brossard, entre autres, les femmes ne sont pas seulement les parfaites antithèses de la ménagère, mais elles nous montrent aussi un monde où règne le féminin absolu, où les femmes se suffisent à elles-mêmes et où elles vivent des aventures féminines dans la nuit des bars des grandes villes. Ces œuvres ne sont en cela point négligeables dans le champ littéraire québécois, comme l'expose à nouveau Béatrice Didier pour qui cette importance serait

---

<sup>449</sup> THERY, Chantal. Vivre le futur : au-delà des stéréotypes. In : *Lettres québécoises*, été 87, n° 46, p. 66-67, p. 66.

<sup>450</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 58.

Due non seulement à leur grande qualité, mais à l'originalité, à la spécificité même de ce type d'écriture qui ne peut avoir d'existence que dans des œuvres écrites par des femmes. L'évocation de lesbiennes par des écrivains masculins, si géniale soit-elle, n'aura pas exactement le même accent, soit qu'il s'agisse d'une observation forcément extérieur, soit que le romancier transpose l'expérience pédérastique qu'il a pu connaître.<sup>451</sup>

Le lesbianisme se vit dans la multitude de la cité, dans un espace urbain qui offre désormais de nouveaux lieux d'expérimentation sentimentale pour les femmes. En plus d'aborder, comme les autres écrivaines, des thèmes de société, les auteures de la littérature lesbienne montrent combien le féminisme tient une place de premier plan dans le champ littéraire québécois, leurs œuvres portant indéniablement l'empreinte de l'impact des mouvements de libération. À la transgression par l'écriture s'ajoute donc, avec la littérature lesbienne, la provocation d'écrire *sur les femmes entre elles*.

Cependant, comme l'expriment d'autres auteures telles qu'Hélène Ouvrard, Francine Noël et Pauline Harvey dans leurs rapports au féminisme, les écrivaines lesbiennes n'éprouvent pas forcément le sentiment d'appartenance à une littérature spécifique ; ainsi, Nicole Brossard, auteure d'une œuvre poétique et romanesque importante, précise : « Je n'ai pas le sentiment d'appartenance à aucune école. Mais je sais que je suis dans un courant d'écriture qui se trouve à la fois dans l'histoire de la littérature française comme dans celle de la littérature québécoise. »<sup>452</sup> Malgré toute aide ou influence idéologique, les femmes écrivains se reconnaissent en tant que « consoeurs », mais tiennent bien souvent à montrer leur refus d'une « catégorisation » systématique. Il serait d'ailleurs bien audacieux d'affirmer qu'écrire des romans ou des poèmes sur le lesbianisme, consiste à en défendre les causes ou à gonfler les polémiques qu'il suscite au sein de la société. Et même si le roman de Marie-Claire Blais, *Les Nuits de l'Underground*, aborde de manière directe les rapports amoureux entre les femmes dans la grande ville de Montréal, il ne s'agit que d'un *roman* et non, comme le souligne Gabrielle Poulin dans un article, d'un « document et encore moins d'un plaidoyer »<sup>453</sup> :

---

<sup>451</sup> Ibid., p. 27-28.

<sup>452</sup> BAYARD, Caroline, DAVID, Jack. Caroline Bayard et Jack David sont venus rencontrer Nicole Brossard. In : *Lettres québécoises*, novembre 1976, n° 4, p. 34-37, p. 34.

<sup>453</sup> POULIN, Gabrielle. Saphisme, mystique et littérature, *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais. In : *Lettres québécoises*, novembre 1978, n° 12, p. 6-8, p. 6.

A première vue, *Les Nuits de l'Underground* sont un livre qu'on aura peut-être envie d'ajouter au dossier de la cause du lesbianisme, pour sa défense ou sa condamnation. Pourtant, en dépit de son caractère réaliste et actuel [...], la narratrice jette sur ces vies de femmes le regard lucide et apparemment détaché du témoin, [...]. Il n'y a aucune complaisance ni aucune volonté de choquer ou de scandaliser chez la narratrice.<sup>454</sup>

L'idéologie féministe a néanmoins permis à beaucoup d'écrivaines de donner un grand coup de pied dans la fourmilière du monde littéraire québécois.

Pourtant, Francine Noël et Pauline Harvey nous rappellent également qu'avant d'être féministes elles sont *écrivaines*, et si leurs personnages sont *elles* féministes, c'est parce qu'elles sont le reflet d'une société et que les femmes font désormais partie intégrante de la vie de la cité, au même titre que leurs congénères masculins. Ces auteures nous montrent donc qu'il n'y a pas de réelle classification possible de l'écriture au féminin ; certes, celle-ci s'inspire, consciemment ou inconsciemment, d'une idéologie, mais elle reste d'abord une démarche individuelle avant de participer à une aventure collective.

Ce qui semblait, au départ, être un lien fort entre féminisme et littérature semble après réflexion bien ténu : les femmes créent des personnages féministes, les écrivains hommes aussi ; de là à affirmer qu'ils, ou elles, sont féministes, il y a de nombreuses précautions à prendre. En fait, ce qui semble le mieux réunir idéologie et récit, c'est le cadre de référence : la ville, la cité. C'est *elle*, le lieu où tout se passe, d'où surgissent les personnages de Vava, Flora et les autres, dans cet espace où circulent les différents courants de pensées qui ont inspiré nos auteures : il est sans doute là, le lien qui unit féminisme et littérature, inscrit à la bombe sur les murs gris de Montréal.

La part des choses est donc faite entre idéologie et littérature chez certaines ; elle est parfois aussi faite chez les personnages eux-mêmes : le féminisme a aidé beaucoup de femmes au Québec, mais il en a aussi déçu certaines, et les écrivaines ne manquent pas de critiquer certains aspects négatifs de ces mouvements de libération. Les personnages

---

<sup>454</sup> Ibid.

féminins des romans du corpus ne sont pas dupes, et savent bien qu'ils doivent leur place dans la vie de la cité *aussi* à leur propre volonté.

### *1. 2 : Le rejet de certaines théories féministes et le désir d'émancipation d'une idéologie*

Selon Luce Irigaray,

Une longue histoire a mis toutes les femmes dans la même condition sexuelle, sociale, culturelle. Quelles que soient les inégalités existantes entre les femmes, elles subissent toutes, même sans s'en rendre compte clairement, la même oppression, la même exploitation de leur corps, la même négation de leur désir.<sup>455</sup>

Il en aura pourtant fallu du temps, avant que cette prise de conscience d'une « oppression » collective face son chemin dans les esprits : précipitée par les mouvements de libération dans les années soixante-dix, celle-ci a effectivement eu du mal à percer quelques années avant, comme nous le montre d'ailleurs très précisément le roman d'Adrienne Choquette, *Laure Clouet* : dans ce récit l'héroïne parvient difficilement à se défaire des « chaînes » qui la retiennent auprès des valeurs conservatrices de la haute-ville de Québec, et la libération de Laure ne s'effectue pas d'un coup : elle s'opère à mesure que les mentalités évoluent, en parallèle avec la résignation d'une certaine catégorie de la population dévouée au système patriarcal, et l'instauration progressive d'une pensée qui s'autorise de nouvelles logiques alors que s'ouvre la période de la Révolution tranquille.

Dans *Laure Clouet*, il est encore inconvenant pour une femme de se promener seule dans la rue sans but précis, comme il est provoquant d'accueillir des étrangers dans sa maison, et tout à fait malvenu de faire entrer un modernisme destiné à soulager la ménagère dans sa maison. Ce récit, écrit en 1961, montre combien le féminisme est balbutiant à cette époque : Laure Clouet n'a rien à voir avec les jeunes femmes libérées des romans de Francine Noël, Yolande Villemaire, Marie-Claire Blais et Lise Tremblay ; la solitaire de la Grande-Allée a déjà quarante ans lorsque débute le récit, et le féminisme ne peut donc plus rien faire pour elle. L'histoire de la quadragénaire se déroule avant

---

<sup>455</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 159.



1965, date à partir de laquelle s'ouvre d'ailleurs l'époque d'un féminisme tranquille, où de petits groupes de féministes isolés tentent de se faire entendre.

Dans ce contexte, le livre d'Adrienne Choquette est révélateur de la situation plus que précaire du féminisme dans les années soixante. La Ligue des Femmes au Québec a bien été fondée en 1958 par Laurette Sloane, mais ce petit groupe mené par des montréalaises n'agit que dans un cercle limité : comment la bourgeoise recluse de la vieille ville aurait-elle pu en entendre parler ? « De 1950 à 1965, les femmes n'ont pas, non plus, l'occasion de militer dans des associations féministes puisqu'il n'y en a plus. On se rappelle qu'après l'obtention du droit de vote les associations féministes se sont tues, faute d'objectifs précis à poursuivre. »<sup>456</sup>

Adrienne Choquette évoque donc les premiers frémissements d'un féminisme qui s'éveille à l'aube des années soixante-dix, et la vie de son héroïne ne promet pas encore les grands bouleversements que cette idéologie mettra en branle. Il s'agit avant tout, dans *Laure Clouet*, d'une *aventure personnelle* aboutissant à l'apprentissage d'une autonomie. Laure est seule dans son « combat » et le roman traduit bien le mutisme et l'influence moindre des mouvements de libération de l'époque, même si des femmes comme Thérèse Leduc, Mimi Parent et Madeleine Arbour ont signé le fameux *Refus Global* :

La période 1950-1964 est [...] la période où de profonds changements structurels sont jumelés à d'irréversibles transformations de mentalités. Curieusement, cette époque est celle où le militantisme féminin et féministe est, pour ainsi dire, muet. Les Québécoises, à ce qu'il semble, sont trop occupées à changer leur vie personnelle pour militer collectivement en tant que femmes.<sup>457</sup>

Le féminisme qui survient donc dans les années soixante-dix pêche par son manque d'unité entre les différents mouvements ; certes, il s'agit de femmes dont les revendications se basent sur une unanime dénonciation de l'oppression, mais sans que leurs propositions aient été clarifiées ni réellement structurées. Il est donc parfois difficile pour les citoyennes de trouver leur place au sein d'un mouvement particulier. Bénédicte Mauguère précise d'ailleurs que

---

<sup>456</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 415.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 400.

Le féminisme n'a pas été perçu jusqu'à présent comme ayant une méthode, ni même un argument central. Il a été perçu non pas comme une analyse mais comme une recension assez vague de faits, de revendications et de problématiques qui, prises ensemble décrivent davantage qu'elles n'expliquent. Le féminisme ne reprend pas de méthode existante, telle une méthode scientifique qu'il s'approprierait et appliquerait à une sphère de la société.<sup>458</sup>

Le féminisme est un moyen d'appréhender la vie sociale pour les femmes, mais les idées multiples et parfois contradictoires qu'il dissémine révèlent un manque évident de cohérence. Le sentiment d'oppression qui semble pourtant unir les féministes en une seule et même voix, n'est donc pas suffisant pour réaliser l'unité des mouvements<sup>459</sup>.

Dans les romans du corpus, nous avons vu que la pensée féministe est omniprésente ; il n'empêche que les héroïnes ont également l'esprit critique et ne manquent pas de remettre en cause un féminisme qui, à l'instar du patriarcat, les enferme à son tour dans un certain carcan idéologique. Il est en effet curieux, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, de ne pas être féministe. La jeune Vava de Yolande Villemaire en fait d'ailleurs l'expérience lors de sa rencontre avec une vieille amie féministe, à laquelle elle se sent obligée de dire qu'elle-même vient de créer un collectif théâtral féministe appelé « les Filles du feu ».

La majorité des héroïnes ose donc évoquer les incohérences et les « ratés » de l'idéologie féministe. Les épreuves et les situations auxquelles doivent faire face certaines d'entre elles, leur prouvent chaque jour que l'intégration dans la vie intellectuelle et culturelle de la cité est encore à faire ; c'est ainsi que dans *Myriam première*, Maryse fait l'expérience de son rejet en tant que metteuse en scène, par un comédien qui ne supporte pas d'être dirigé par une femme :

Il ressort du discours de Gérard qu'il eût préféré travailler avec un grand metteur en scène mâle américain plutôt qu'avec une petite metteuse en scène femelle montréalaise. La situation est claire : après quinze ans de féminisme et d'affirmation nationale, les preux chevaliers remettent les choses à leur place, le juste sens des valeurs revient !<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>459</sup> « Les désaccords entre femmes anglophones et francophones seront tels que les contacts seront rompus entre les deux groupes et que les événements d'octobre 1970 cristalliseront les divergences autour de la question nationale. », *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>460</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 310.

Maryse réalise pour la première fois qu'en tant que montréalaise, et travaillant dans le monde du théâtre, elle n'est pas forcément la bienvenue en tant que femme. Ce n'est d'ailleurs pas la première remarque de ce type que Maryse doit subir : alors qu'à l'université, elle se propose d'étudier l'*auteure* plutôt que l'oeuvre elle-même, elle s'entend rétorquer par le professeur :

- Mademoiselle O'Sullivan, vous étiez, jusqu'à ce jour, une de nos meilleures élèves : je ne devrais pas avoir à vous rappeler qu'en littérature, on ne s'occupe pas de l'homme, mais de l'oeuvre.
- C'est de la femme que j'aurais voulu parler...
- Ah ! Ah !, avait fait le professeur.<sup>461</sup>

Dans les romans qui nous occupent, le féminisme a donc déçu beaucoup de femmes, car chaque jour les héroïnes sont confrontées à des propos sexistes et parfois même phalocrates, qui montrent que les mouvements de libération n'ont pas atteint toutes les consciences. Les personnages féminins sont pour la plus grande part féministes, mais elle ne peuvent plus se voiler la face : alors que l'on croyait le féminisme tombé en désuétude à la fin des années quatre-vingt, son rôle consistant à mettre au jour les inégalités en tentant de les réduire, Maryse contemple, avec lassitude et résignation, une marche de femmes qui militent pour le droit à l'avortement dans les rues de Montréal :

Elle marchait depuis longtemps déjà. Il neigeait et, à travers la neige fondante, Maryse voyait ces femmes réunies pour la même raison, des femmes de tous les âges : il y avait là Marie-Lyre, Louise et Marité qui avait aidé à l'organisation de la marche, [...]. Toutes ces femmes réclamaient l'avortement libre et gratuit. Elles étaient six cent quarante et, le lendemain, les journaux rapporteraient qu'elles étaient à peine quatre cent.<sup>462</sup>

A travers l'expérience qu'elles font vivre à leurs personnages, les auteures émettent des critiques sévères à l'encontre d'un féminisme qui n'a pas totalement répondu à leurs attentes. Francine Noël crée ainsi le personnage de Marie-Lyre Flouée aux initiales correspondant à celles du fameux Mouvement de Libération des Femmes ; cependant, le choix du patronyme « Flouée », comme si la personne même de Marie-Lyre avait été dupée et dépouillée de quelque chose, montre bien la duplicité du sentiment des femmes à

---

<sup>461</sup> Ibid., p. 355.

<sup>462</sup> Ibid., p. 466-467.

l'égard des féministes : il s'agit à la fois d'un attachement profond à des revendications qui leur semblent justifiées, mais il s'agit aussi de remettre en cause les débordements d'un mouvement qui a parfois « utilisé » la cause des femmes à des fins politiques, ignorant ainsi de plus en plus l'expérience féminine propre, pour privilégier celle d'une classe entière, comme le laisse entendre Carla dans *Hier* lorsqu'elle évoque le fait que « Tout le monde s'émeut de l'infinie tristesse du féminin, mais personne ne s'intéresse aux femmes. »<sup>463</sup> Les féministes ont ainsi perdu en route un bon nombre d'entre elles, comme elles en ont laissé se perdre certaines dans leurs propres contradictions, à l'image sans doute de cet autre personnage de Francine Noël, Elvire Légarée, au patronyme encore une fois révélateur...

Les personnages eux-mêmes sont donc pétris de ces ambiguïtés, à la fois féministes de la première heure mais aussi désireuses d'être mères, ne pouvant vivre sans un homme à leur côté et trouvant leurs amies militantes parfois trop revendicatives. Elles ne sont en fait que les exacts reflets des propos du Collectif Clio qui assure que « Si les femmes sont largement sensibles ou même gagnées aux revendications féministes, elles ne veulent pas toujours s'identifier à elles. Elles reprennent les arguments et les luttes des féministes, tout en niant leur solidarité avec celles-ci. »<sup>464</sup>

Ainsi, dans *Maryse*, « La question du contrôle des naissances [...] troublait [Maryse] car elle voulait toujours, de plus en plus, avoir un enfant. »<sup>465</sup> Pourtant, la jeune femme est stérile et à l'heure où les féministes revendiquent dans la rue de Montréal le droit à l'avortement, à la pilule, et le contrôle souverain de leurs corps, le personnage de Francine Noël se sent « décalé » par rapport à ses contemporaines, car

Si, autrefois, les femmes souhaitaient des maternités nombreuses, c'était pour être valorisées. Et malheur à celles qui voyaient leur sang couler tous les mois ! Elle se dit : « Je suis archaïque, je suis à contre-courant, à contre-flot. Je me meurs d'envie d'avoir un enfant alors que d'autres en sont embarrassées, [...]. Elle était la seule femme stérile de sa connaissance. Elle n'en pouvait plus de marcher avec toutes ces femmes trop fécondes. »<sup>466</sup>

Comme d'autres personnages qui vivent des situations similaires, être féministe n'est pas toujours un « choix » pour certaines ; le fait de participer à la vie de la cité

---

<sup>463</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 224.

<sup>464</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 504.

<sup>465</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 467.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 468.

implique également d'adhérer à certains comportements et revendications ; or, il semble qu'avec les féministes il n'y ait pas de demi-mesure : militer avec elles dans les rues pour l'avortement, mais désirer de toutes ses forces avoir un enfant, est un choix cornélien pour une jeune femme comme Maryse.

D'autres se trouvent donc dans le même cas, « obligées » d'être complices d'une idéologie qui défend leur cause : dans le roman de Yolande Villemaire, *Vava*, Vava crée un collectif de théâtre féministe parce que c'est dans l'air du temps ; pourtant, aucune des adhérentes n'est réellement féministe, c'est pourquoi Vava choisit d'amener un ouvrage sur la question afin d'apporter une sorte de « cohérence » au groupe :

J'ai apporté *Pour une ontologie du féminisme radical*, de Mary Daly, qui vient de paraître en français et dont je leur lis des extraits. C'est comique parce qu'aucune d'entre nous n'est une féministe radicale, mais comme plusieurs d'entre elles ne se connaissent pas très bien, elles soupçonnent toutes les autres de l'être.<sup>467</sup>

« C'est ainsi, les contradictions nous perdent tous »<sup>468</sup>, se lamente la narratrice du *Sexe des étoiles* ; il est évident que certaines contradictions ainsi que les attentes auxquelles n'ont pas su répondre les mouvements de libération, ont déçu un nombre conséquent de femmes au Québec. Les auteures ne manquent donc pas, au travers de la vie de leurs héroïnes, de le faire savoir.

Etre femme et vivre en tant que telle dans la cité, passe inévitablement au Québec par des comportements et des positions intellectuelles invoquées par l'idéologie féministe. Les auteures, comme leurs personnages, ne peuvent donc pas exclure définitivement de leur vision de la société, celle-là même que revendiquent les mouvements de libération qui se sont imposés de manière légitime dans l'esprit de certaines, mais qui restent aussi plus ou moins critiquables pour d'autres.

Dans les romans qui nous intéressent, les héroïnes ne sont pas dupes des réalités de tels mouvements dans la ville, ainsi que des questions délicates qu'ils soulèvent ; elles

---

<sup>467</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 319.

<sup>468</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 72.

sont conscientes, à la fois de leur complicité avec le raisonnement féministe qui veut que le statut de la femme soit rétabli avec justesse au sein de la société, mais elles ont parfois la troublante sensation d'être à nouveau « enfermées » dans des revendications qui, lorsqu'elles sont collectives, sont capables de satisfaire une majorité de femmes, mais qui, individuellement, posent de réels problèmes d'adaptation : comment vouloir être mère et militer en faveur de l'avortement ? Comment souhaiter être indépendante mais ne pas pouvoir se passer de l'appui d'un homme ou d'un mari ?

Les œuvres des écrivaines traduisent habilement les controverses qui ont secoué le féminisme, et les contradictions qui hantent les héroïnes. Le féminisme est ici traité par tous ses travers, ses incohérences, mais aussi sa réelle influence sur les transformations des mentalités. Il est intéressant de voir que grâce à la voie intellectuelle qu'il ouvre aux femmes à partir de la fin des années soixante, celles-ci s'impliquent de plus en plus dans la vie politique : les romans de Francine Noël, d'Andrée Maillet et des autres, ne nous décrivent pas uniquement la vie de jeunes femmes qui évoluent dans la société québécoise des années soixante-dix, quatre-vingt ou quatre-vingt dix, mais ils évoquent également l'évolution de la société elle-même, au travers de personnages féminins chez lesquels se profile le véritable éveil d'une conscience politique.

### *1. 3 : L'éveil d'une conscience politique*

On connaît le célèbre slogan peint sur les murs de Montréal par les féministes, à la fin des années soixante : « Pas de libération des femmes sans Québec libre, pas de Québec libre sans libération des femmes. » Dans l'esprit de celles qui ont créé ces mouvements, l'évolution de la femme dans la société et le sursaut nationaliste sont indissociables. Depuis le début des soulèvements de femmes au Québec, l'amélioration de son statut social et du statut politique du pays font apparaître un même type de revendications ; comme nous l'avons vu, les féministes ont longtemps comparé la situation de la femme soumise au système patriarcal à celle du colonisé, ce qui n'est pas sans évoquer la situation même du pays dans sa période référendaire.

Or, le contexte historique qui a vu naître de nombreux romans féminins, notamment ceux d'Hélène Ouvrard, s'inscrit dans cette pleine période référendaire, période charnière qui devait déterminer le destin collectif des Québécois en tant que

peuple. Au sujet de *La Noyante* et de l'exploration de la vieille maison, Bénédicte Mauguière propose donc la thèse selon laquelle

Il est ainsi possible de trouver de nombreux référents qui renvoient à ces deux positions politiques incompatibles. Non seulement la vieille maison est-elle un symbole de résistance au monde extérieur, mais elle met en scène l'opposition qui divise les Québécois eux-mêmes à propos d'un projet de société.<sup>469</sup>

Comme le montre l'exemple du roman d'Hélène Ouvrard, l'histoire des femmes et l'histoire du pays sont étroitement liées dans l'écriture au féminin, ce que l'on vérifie aisément chez d'autres auteures.

Il est un fait évident que la parole nouvelle des femmes s'associe à une parole qui conteste l'ordre établi ; l'opinion publique est ainsi mobilisée à différents niveaux : politique, social, familial. La situation de la nation ne cesse donc d'alimenter les discours de nos auteures qui, par la bouche de leurs héroïnes, montrent bien que les femmes aussi sont conscientes des manques, des blessures et des divisions qui gangrènent l'unité nationale. C'est ainsi qu'après un long discours enflammé de Marie-Lyre sur la problématique culturelle du pays dans *Myriam première*, l'emploi du discours indirect libre nous informe que

Cela s'adresse à Tonio et, à travers lui, à tous les envahisseurs culturels présents, passés et futurs, qu'ils soient conscients ou non, coupables ou innocents, bien intentionnés, habiles, malhabiles, retors, pervers ou naïfs. C'est une mise en garde à propos de la culture québécoise, un mode d'emploi. L'exorde repose évidemment sur le postulat qu'il y a une culture québécoise. C'est flyé comme discours, étant donné le jour, l'heure, le moment, l'époque où ça se passe, étant donné a situation même du peuple québécois en ce mois de mai brumeux de l'an 1983.<sup>470</sup>

Les héroïnes de Francine Noël savent désormais imposer leurs opinions. Elles ont un avis sur tout et ne manquent pas de l'exprimer ; d'ailleurs, un peu plus tard dans le roman, c'est Maryse qui évoque son profond dégoût de la tournure nationale que prennent

---

<sup>469</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 72. Elle ajoutera quelques pages plus loin que « Le parallélisme entre Nationalisme [...] et Féminisme [...] est particulièrement intéressant. D'une part, Hélène Ouvrard situe résolument cette dernière dans une perspective nationaliste mais, d'autre part, une seconde lecture permet d'affirmer que c'est la question des femmes qui se trouve au centre de la problématique du roman. Une lecture politique plus contemporaine permet de voir ici une allusion à la fièvre et à l'espoir qui a entouré la période référendaire et l'émergence du pays comme entité politique. », p. 74.

<sup>470</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 201.

les événements politiques dans son pays, et, alors qu'elles se trouvent dans un bar de Montréal, elle s'adresse ainsi à Marité :

– Moi non plus, Marité je ne sais pas ce qu'on doit faire, dit-elle. Je sais seulement qu'on arrive sur l'autre versant de la vie. Trois ans après l'écroulement d'un rêve national, on s'aperçoit que le temps nous est compté. On vieillit et on doute. On a rêvé grand. Mais qu'est-ce qu'on s'était imaginé ? Le monde, c'est rien d'autre que des individus comme nous, avec nos faiblesses, nos limites. [...]. La société actuelle, c'est nous autres, c'est ça, la maturité, on y est. Il n'y aura personne pour nous en sauver. Le messie n'est pas venu, et nos hommes politiques se dégonflent.<sup>471</sup>

Dans son propos, Maryse nous fait bien comprendre que les femmes prennent désormais part à la vie de la cité lorsqu'elle dit que « La société actuelle, c'est nous autres » ; il est temps pour des jeunes femmes émancipées comme Maryse, Marie-Lyre et Marité, de prendre leur propre responsabilité de citoyennes en prenant conscience des failles du système institutionnel, alors même que Vava évoque de façon utopique un rêve de pays à part entière : « Ici, on rêve de faire du Québec un pays. »<sup>472</sup>

Par ailleurs, nous aurons noté que si les femmes participent désormais à la construction de l'Histoire, c'est aussi parce que l'Eglise, les syndicats, les gouvernements et la politique en général ne peuvent plus compter sans elles. C'est pourquoi sans doute, Luce Irigaray soupçonne

les partis politiques de vouloir « récupérer » la question des femmes, en leur accordant une place dans leurs rangs, en vue de les aligner – une fois de plus... – sur leurs « programmes », dont, la plupart du temps, elles n'ont rien à faire, en ce sens qu'il ne prend pas en considération leur exploitation spécifique.<sup>473</sup>

Dans son essai, l'auteure évoque la possibilité future de créer une « politique des femmes », bien différente de celle des hommes puisqu'elle serait basée en grande partie sur le thème de l'exploitation du corps ; mais à l'heure où nos écrivaines rédigent les romans qui nous intéressent, c'est déjà un grand pas pour les femmes que d'entrer en politique et faire reconnaître leurs revendications. C'est d'ailleurs à Montréal, dans la rue Mentana (la rue même dans laquelle habite la jeune Myriam du roman de Francine Noël

---

<sup>471</sup> Ibid., p. 379.

<sup>472</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>473</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 160.



*Myriam première*), que l'un des premiers « partis politiques féministes » voit réellement le jour en janvier soixante-dix : le Front de Libération des Femmes, le seul, à la différence des autres mouvements d'Europe, à être étroitement lié aux luttes de libération nationale<sup>474</sup>.

« Qu'on le veuille ou non – qu'on en soit conscient ou non – le texte témoigne toujours de l'époque et du lieu où il s'inscrit. Comme plusieurs de mes contemporains, j'ai l'impression de contribuer à essayer de définir la société, je la pense et je la rêve. »<sup>475</sup> Francine Noël, en tant que femme mais surtout en tant qu'écrivaine, a donc désormais le sentiment de participer, à sa manière, à la *définition* d'une société en pleine mutation à l'heure où elle rédige les romans *Maryse* et *Myriam première*.

Ces derniers ont d'ailleurs une structure narrative chronologique très précise : le roman *Maryse* est par exemple divisé en six parties titrées, et subdivisées en sous-parties portant des titres de dates ou de repères dans le temps qui permettent au lecteur de suivre minutieusement l'évolution du personnage de Maryse<sup>476</sup> ; mais surtout, ces parties construites comme des sortes de « chroniques », contribuent à intégrer pleinement l'héroïne dans son époque. De plus, l'alternance entre des parties clairement datées et d'autres intitulées *Chroniques floues*, évoquent à la fois des périodes nettement définies de l'histoire de la société québécoise, mais aussi d'autres bien moins glorieuses qui révèlent le sentiment général de pertes de repères culturels et politiques. À travers son roman, Francine Noël ne raconte pas seulement la progression individuelle et l'ascension sociale d'une jeune québécoise, mais elle apporte également un regard personnel sur l'évolution de la société.

---

<sup>474</sup> « Le Front de Libération des Femmes (F. L. F) se compose de militantes des deux groupes linguistiques. Les anglophones accèdent facilement aux idées américaines et conçoivent l'oppression des femmes comme une réalité universelle. Les francophones, dont l'éducation politique s'est faite d'abord dans la lutte nationale, sont réticentes à collaborer avec les féministes des autres provinces et cherchent le moyen de concilier trois objectifs : libération des femmes, libération nationale des francophones et libération sociale amenant le renversement des classes sociales existantes. Bientôt, le F. L. F expulse les anglophones et déménage dans ses propres locaux, rue Mentana à Montréal. » COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 482.

<sup>475</sup> VIAU, Robert, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>476</sup> Pour exemple, le récit débute sous le titre « Vingt et un novembre 1968 », qui est suivi par celui de « Chronique floue » puis « Février 1969 », etc. Dans *Myriam première*, chaque partie porte également un titre accompagné d'une date très précise.

Elle précise d'ailleurs : « Dans mes deux romans, je décris les gens de ma génération qui ont accédé au pouvoir avec le PQ [Parti Québécois] en 1976 et qui, jusqu'à un certain point, ont échoué avec le Référendum. »<sup>477</sup> Il n'est donc pas étonnant que ses personnages féminins vivant à Montréal – là où « tout se passe » – fassent de nombreuses références à la situation politique du moment, et principalement à ce fameux référendum ayant pour objet la souveraineté du Québec<sup>478</sup>. Dans *Myriam première*, la plus attachée aux causes nationales et féministes, Marie-Lyre, a été profondément marquée par le « non » qui en a découlé, puisque

Depuis le référendum de mai quatre-vingt, elle ne prononce plus le mot « Québec ». Quand il lui faut absolument situer un événement, elle dit « Montréal » à la place, comme si le pays rétrécissait. Marité a remarqué ce glissement dans le discours de son amie mais elle fait semblant de rien, sachant que les « gens du pays » s'accommodent comme ils peuvent de l'après-référendum.<sup>479</sup>

Francine Noël avoue d'ailleurs avec franchise que dans son roman intitulé *Myriam première*, elle « propose une réflexion sur le sentiment de déception qui a marqué le début des années quatre-vingt. Au Québec, ce désenchantement a eu comme toile de fond l'après-référendum. »<sup>480</sup> Elle n'est cependant pas la seule écrivaine à faire référence à cette période balbutiante de la politique québécoise. Yolande Villemaire, dans *Vava*, se garde bien d'y faire transparaître ses propres convictions ; elle place toutefois l'héroïne dans le contexte politique de l'époque alors que celle-ci barbotte dans la piscine de son immeuble, « un lendemain de la veille, un jour radieux du mois d'avril 1980, alors que des banderoles rouges clament partout qu'il faut répondre *non* au référendum du Parti Québécois. »<sup>481</sup>

Pour en revenir aux œuvres de Francine Noël, nous aurons donc noté que les références politiques sont nombreuses dans les discours des personnages, et que les héroïnes passent aisément d'une conversation concernant leurs mésaventures amoureuses,

---

<sup>477</sup> VIAU, Robert, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>478</sup> « Une fois au pouvoir, le Parti Québécois organise en 1980 un référendum sur son projet de souveraineté-association, en demandant à la population le mandat d'entreprendre des négociations avec le Canada. Le débat référendaire est d'une grande intensité et le "non" l'emporte avec 59,6 % des voix ; les anglophones et les allophones du Québec, opposés en masse à la rupture de la Confédération, y jouent un rôle déterminant, car les francophones se divisent en deux blocs à peu près égaux. » Paul-André LINTEAU, *Op. cit.*, p. 123.

<sup>479</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>480</sup> VIAU, Robert, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>481</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 160.

à des propos élaborés sur les causes de la grève des transports publics, par exemple. Les références au contexte politique de l'époque atteignent leur paroxysme dans *Maryse*, alors que Maryse fait son entrée dans le monde universitaire et militant. Sa vie, comme celle de ses connaissances, est rythmée par les discussions enflammées qui ont lieu autour d'un verre, à *La Luna del Papel*. Nous sommes à la fin des années soixante, alors que le fameux « mai 68 » français fait des émules dans les universités québécoises :

Les étudiants exigeaient alors une réforme de l'enseignement des arts. Ca contestait aussi dans les Cégeps et c'était normal, voire fatal, un recteur l'avait dit, l'air résigné : « C'est à cause de mai 68, on en a les retombées maintenant. » Six mois de retard. C'était peu pour une ancienne colonie.<sup>482</sup>

Maryse et Marie-Lyre sont alors étudiantes et s'appêtent à enseigner ; elles sont au cœur des discussions exaltées sur les réformes à venir. Mais surtout, elles se trouvent à Montréal où elles rencontrent un nombre conséquent d'acteurs politiques de l'époque tels que Cohn-Bendit, ou encore « le penseur de gauche Mardochee Poitras qui fit semblant de ne pas connaître Maryse. Pourtant, trois jours plus tôt, il avait passé une soirée entière chez elle, à boire son whisky en compagnie de Michel. »<sup>483</sup>

Le personnage « fil rouge » qu'est Maryse est donc « politisé » malgré sa difficile ascension sociale ; d'ailleurs, il s'agit chez elle d'un « processus [...] long et pénible mais, de toute évidence, essentiel à sa formation d'intellectuelle. »<sup>484</sup> L'auteure a voulu que ses personnages féminins aient une conscience politique, quelque chose à dire et à revendiquer pour la construction d'une société meilleure. Ses héroïnes sont d'ailleurs à l'image de leurs contemporains québécois : Maryse est bilingue, mi-irlandaise, mi-québécoise, et pour cause, l'auteure nous apprend qu'elle a été imaginée à l'issue du résultat du fameux Référendum :

---

<sup>482</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 228.

Cette double appartenance culturelle a été pensée en réaction au Référendum de mai 1980. J'avais voté oui, ayant fait un cheminement analogue à celui de bien des québécois, mais d'autres, apparemment, avaient fait une autre réflexion. Ayant commencé à travailler le canevas en 1980, il m'a semblé que Maryse ne pouvait plus être une Québécoise « pure laine ». D'ailleurs, le Québec a toujours été divisé et « mêlé » ; nous sommes tous plus ou moins métissés.<sup>485</sup>

D'autres personnages féminins ont été « imaginés » en fonction d'un contexte politique complexe dans lequel les femmes se font de mieux en mieux entendre. Un autre personnage de *Myriam première* marque l'accession des femmes dans les sphères politiques : c'est celui de Marité, jusqu'à présent mère de famille discrète mais néanmoins avocate qui défend les femmes battues, et qui déclare, alors qu'elle entend un discours télévisuel du président de l'Assemblée « rappelant ses pairs à l'ordre »<sup>486</sup>, qu'elle songe à se lancer en politique.

Francine Noël est certainement l'écrivaine dont les héroïnes sont les plus « représentatives » de leur époque, à la fois sur le plan idéologique, par leurs innombrables références féministes, mais aussi sur le plan politique et militant. Dans ces deux romans d'« apprentissage », l'auteure a choisi, pour faire le portrait intégral d'une société québécoise en pleine mutation, la vision et l'expérience d'une jeune femme pas tout à fait Québécoise et justement à l'image de beaucoup de ses contemporains. Elle démontre ainsi que, désormais, grâce au féminisme mais peut-être aussi à ses dépens, les femmes sont capables de repenser tout ce qui constitue les bases d'une société : ses institutions, sa politique, et leurs intérêts dans la sphère publique.

On ne peut donc, lorsqu'il s'agit d'analyser des romans féminins québécois, faire abstraction d'une réalité historique primordiale du Québec : le féminisme. Grâce à l'essor spectaculaire de cette idéologie dans les années soixante-dix, une nouvelle ère s'est ouverte aux femmes, leur laissant désormais la parole sur des thèmes les concernant directement (l'avortement, le mariage, le corps, la violence, etc.) Des mouvements,

---

<sup>485</sup> VIAU, Robert, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>486</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 374.

parfois très radicaux, se forment et militent de concert avec des mouvements syndicalistes sachant sournoisement rallier à leur cause bon nombre de féministes.

Dans le monde littéraire, les écrivaines ne cessent de produire des œuvres et s'impliquent ainsi de plus en plus dans le paysage littéraire québécois. Les maisons d'édition s'ouvrent à une nouvelle forme d'écriture, la littérature lesbienne ; les magazines et les revues destinées aux femmes se multiplient également. Idéologie et littérature ne sont donc pas indépendantes ; cependant, même si des auteures telles que Francine Noël, Hélène Ouvrard, Anne Hébert ou Pauline Harvey se disent féministes dans l'âme, elles craignent que leurs œuvres littéraires soient « catégorisées », classées dans le genre dit « féministe ». L'idéologie, grandement inspirée par le marxisme, a sans aucun doute su dénoncer l'oppression de type patriarcal de la femme québécoise ; mais ses revendications parfois contradictoires et souvent très radicales, convainquent peu d'écrivaines dont le but n'est pas d'en faire l'apologie. Il n'empêche que ces femmes écrivent des récits dont l'action se déroule à des moments clés de l'histoire sociale et culturelle de leur nation. Leurs héroïnes vivent à Montréal ou à Québec, dans des villes où elles assistent à des défilés militants, où des slogans sont peints sur les murs, où chaque jour, à l'image des personnages de Francine Noël, elles sont des « actrices » des débats qui animent l'époque. A la lecture de l'ensemble des romans du corpus, il est donc évident qu'une écrivaine ne peut décrire la vie d'un personnage féminin et l'appropriation de son espace premier – la ville – sans référence au contexte idéologique.

Néanmoins, les auteures ne manquent pas, à travers le sens critique très prononcé de leurs héroïnes, de dénoncer les travers d'une réflexion parfois trop radicale ; c'est pourquoi leurs personnages féminins sont avant tout des *citoyennes* qui apprennent à vivre avec les leurs, se butent aux difficultés de la vie de chaque jour, mais qui, surtout, *participent* à la continuelle re-définition de leur société.

En suivant l'évolution des personnages féminins, dans des romans qui vont des années soixante à nos jours, l'on comprend que l'espace humain qu'est la cité s'est largement ouvert à leurs causes, leurs revendications, leur parole. Avec la naissance du féminisme, elles ont un peu plus creusé leur place et pourtant, celui-ci les a parfois marginalisées. Ce que les femmes doivent certainement le plus au féminisme, c'est de leur avoir donné les moyens de mener des actions politiques et de soulever de nombreux débats concernant l'ensemble de la société québécoise. L'écriture leur a permis de se faire

une place sur le scène intellectuelle, et le féminisme leur permet quant à lui de militer dans quelques associations ou, au mieux, de s'imposer en politique.

Les romans qui nous intéressent dressent donc le portrait de femmes dont la conscience se « politise », au fur et à mesure qu'elles prennent conscience de la propre politique patriarcale dont elles font l'objet. Si les héroïnes portent un très grand intérêt aux problèmes de leur société, elles ne perdent pas de vue les inégalités homme-femme qui subsistent encore. A ce propos, le féminisme n'a cessé de dénoncer l'Eglise et le mariage comme des sources objectives d'oppression et d'inégalités pour les femmes. Dans les œuvres de nos écrivaines, la vie en couple, la maternité, la « Reine » du foyer, et la soumission à une société de type patriarcal instituée par l'Eglise, sont largement décriées ; à l'heure où les femmes aspirent à de nouveaux « rôles » en dehors de la sphère privée, la cité devient le lieu de toutes les émancipations alors que les femmes transgressent ses lois et ses principes, notamment lorsqu'elles vivent la ville à travers une sexualité débridée.

## **2. Le rejet de l'institution religieuse et du mariage, et la ville comme espace de transgression**

### *2.1 : Du rejet de l'institution religieuse au renouveau de la spiritualité*

Les romans d'Anne Hébert, qui abordent tous sans exception, mais à différents degrés, le thème religieux, sont à eux seuls des preuves indéniables que le catholicisme est une composante essentielle de la société québécoise et de sa littérature. Cela n'est pas surprenant si l'on sait que la religion est à la base de l'établissement de la colonie au dix-septième siècle, alors que de nombreuses missions destinées à convertir les autochtones s'établissent un peu partout, notamment dans des villages que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Québec et Montréal<sup>487</sup>, (elle-même surnommée « la ville aux mille clochers »).

---

<sup>487</sup> « A partir des années 1630, l'Eglise catholique commence à jouer un rôle dans le développement de la colonie. Les jésuites fondent un collège à Québec en 1635, implantent des missions dans la Huronie et font connaître leur travail au Canada à travers leurs *Relations* publiées en France. Les Ursulines et les

C'est d'ailleurs à partir de cette époque que la question religieuse devient aussi une question sociale puisque désormais, ce qui deviendra le Québec se définit par trois choses : son territoire, sa langue, et la religion de sa population. Plus encore peut-être dans les siècles suivants, l'Eglise est le socle d'une bonne éducation et d'une ascension sociale réussie dans une famille ; ainsi, « entrer en religion » est non seulement un honneur et un devoir, mais c'est surtout, comme l'explique Sylvain Pelletier, « se faire une place au cœur même de la société canadienne-française. »<sup>488</sup>

C'est donc ainsi que l'éducation de la jeune Anne Hébert se déroule au rythme d'un enseignement catholique assez rigoureux, où elle acquiert une connaissance parfaite de la Bible et de l'ensemble des Evangiles. Ses romans, et principalement *Les Enfants du sabbat*, regorgent donc de références à l'Eglise et à ses préceptes ; or, cette connaissance accrue du monde religieux permet également à Anne Hébert d'en dénoncer tous les aspects sombres et, dans une vision plus féministe, l'oppression qu'il exerce sur la société et les femmes en particulier. Un point de vue que traduit bien le roman *Les Enfants du sabbat*, dans lequel une jeune religieuse, Sœur Julie, vit une existence ennuyeuse et recluse dans le couvent de Québec : alors que la jeune fille est de plus en plus sujette à des crises d'hystéries qui semblent lui être inspirées par le Diable lui-même – elle revient en rêve à la Montagne de B., où son père et sa mère se livraient à des messes noires et à l'inceste –, elle ébranle la vie jusque là tranquille du couvent. Anne Hébert dresse ici le portrait d'un monde religieux décadent et refermé sur lui-même, qui ne s'ouvre ni sur la ville alentour, ni sur un monde qui apprend à vivre de plus en plus indépendamment des dogmes religieux.

Il faut surtout y voir la souffrance de la religieuse, qui montre encore une fois combien l'éducation catholique a marqué Anne Hébert ; au sujet du portrait de Sœur Julie, Lilian Pestre de Almeida parle pour sa part d'un

---

Hospitalières s'établissent à Québec. L'initiative la plus originale est celle de la "Société de Notre-Dame de Montréal pour la conversion des sauvages", mise sur pied par des dévots français dans le but d'établir une colonie missionnaire et qui envoie Maisonneuve fonder Ville-Marie (Montréal) en 1642. » Paul-André LINTEAU, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>488</sup> PELLETIER, Sylvain. Soit tout autre. Le docteur George Nelson dans *Kamouraska* d'Anne Hébert. *Les Cahiers Anne Hébert*, 1999, n° 1, p. 29-44, p. 33.

arrière-fond de cruauté, de désespoir, de désirs frustrés et de sacrifice non agréé [...] : vision pessimiste qui n'a rien à envier à la virulence des écrits les plus anticléricaux. Une différence cependant s'impose : la critique du monde conventuel chez Anne Hébert se fait à partir d'une profonde assimilation des textes religieux, d'une longue fréquentation de la Bible et d'une bonne connaissance de la Tradition et l'enseignement catholique.<sup>489</sup>

La connaissance particulièrement pointue du domaine religieux, et la dénonciation d'une institution décadente mais aussi oppressive pour les femmes chez Anne Hébert, se vérifient également dans *Le Premier Jardin*, roman dans lequel Flora Fontanges se remémore son enfance triste et cloîtrée dans un couvent (elle aussi...), où elle fait « revenir à la vie » les fondatrices du pays sur les rives du Saint-Laurent, dans une sorte de projection de sa mémoire historique. Ces pionnières, qui sont pour une grande part dans l'établissement de la colonie, étaient principalement des religieuses françaises. Or, comme le précise le Collectif Clio,

Au dix-septième siècle en France, c'est l'Eglise qui assume principalement les responsabilités sociales. Les historiens traditionnels ont fait une large place aux femmes qui ont joué un rôle dans l'Eglise de la Nouvelle-France. En effet, l'imagerie patriotique et historique a multiplié à souhait les récits pieux des héroïnes canadiennes. Marie de l'Incarnation, Jeanne Mance, Marguerite Bourgeoys, Marguerite d'Youville, pour ne nommer que les plus célèbres, figurent comme des vedettes dans tous les manuels d'histoire de la Nouvelle-France à côté des Champlain, des Maisonneuve, des Frontenac et des Montcalm.<sup>490</sup>

Les noms de ces « héroïnes » de l'histoire primitive du Québec, n'apparaissent pas seulement chez Anne Hébert, mais aussi chez Nicole Brossard et bien d'autres écrivaines encore, qui n'ont pas « oublié » que c'est aussi grâce à ces femmes vouées à la cause de Dieu que l'Histoire s'est écrite, notamment l'histoire des villes dans lesquelles se déroulent les aventures de leurs héroïnes.

Ecriture au féminin et religion catholique vont donc de pair pour beaucoup d'écrivaines, et plus encore pour celles qui ont écrit avant la grande période de réforme de la Révolution tranquille<sup>491</sup>, durant laquelle l'Eglise est reléguée au second plan de la

---

<sup>489</sup> PESTRE DE ALMEIDA, Lilian. Le Jeu parodique et temporel sur fond de désespoir. Les problèmes du roman dans *Les enfants du sabbat*. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, actes du colloque de la Sorbonne, mai 1996*, Montréal : L'Hexagone, 1997, p. 341.

<sup>490</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>491</sup> « C'est alors que s'amorcent, surtout après la création du ministère de l'Education et du ministère des Affaires sociales, les grands bouleversements attribués à la Révolution tranquille : laïcisation, écoles mixtes, puis hospices et hôpitaux, bureaucratisation, apparition d'une multitude de professions nouvelles,



société québécoise. Ainsi, *Laure Clouet* nous montre combien, dans les années soixante, l'Eglise est encore respectée de ses fidèles et tient une place importante au sein de la bourgeoisie de la vieille ville de Québec. Le récit s'ouvre en effet sur le personnage de Laure que l'on trouve en train de prier dans une Eglise près de chez elle ; la quadragénaire est très croyante et fidèle à la tradition religieuse instituée par sa propre mère : en effet, toute son enfance fut bercée par des récits familiaux mettant en avant des ancêtres « morts » en héros pour le pays ou l'Eglise, puisque

Feu Madame Clouet, suivant en cela sans doute l'exemple de sa propre mère, aimait à raconter l'histoire de sa famille, une histoire longue et doucement ennuyeuse où il était beaucoup question de gens morts « en odeur de sainteté » ou en héros, selon qu'ils avaient servi l'Eglise ou la patrie.<sup>492</sup>

La lignée des Clouet est en cela fidèle à la tradition, qu'elle agit avec ses enfants comme le faisaient à la même époque les « grandes familles » de la capitale qui avaient un rang à tenir, et considéraient comme un devoir de promettre au moins un enfant à la soutane.

Dans la vie de Laure, dont les allées et venues dépassent rarement les limites des portes fortifiées de la vieille ville, le respect issu de la peur du jugement de l'institution religieuse et de Dieu lui-même, l'ont toujours soumise à une vie chaste et recluse dans sa vieille maison. Depuis son enfance, c'est plus grâce à une sorte de hantise constante du jugement de Dieu qu'à une foi personnelle, que la religion dirige la vie de Laure ; d'ailleurs, n'était-elle pas terrifiée, enfant, par un œil-de-bœuf « barbouillé d'un papier "mosaïque", [dont elle] croyait que c'était l'œil de Dieu le Père »<sup>493</sup> ?

Rien ne semble ébranler la vie de Laure, immuablement rythmée par ses sorties dominicales à la messe et son temps dévoué à la paroisse : voici donc au moins une chose qui ne change jamais, et qui, par conséquent, lui assure une certaine « stabilité » jusque dans sa mémoire, puisqu'« Elle ne trouva, dans ses souvenirs, que sa mère et l'ouvroir de

---

syndicalisation, notamment dans la fonction publique, qui prend rapidement des dimensions colossales. » Paul-André LINTEAU, *Op. cit.*, p. 434.

<sup>492</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 64.

la paroisse, tous deux organisés, l'une dans sa maladie, l'autre dans ses secours aux pauvres, et fonctionnant sans surprise possible. »<sup>494</sup>

La question religieuse semble en fait se perpétuer jusqu'à nos jours dans la littérature féminine québécoise, même après la période de grandes réformes et la contre-culture lors desquelles le catholicisme perd une grande majorité de fidèles : en effet, des auteures telles que Francine Noël et Yolande Villemaire, dont les héroïnes ont tout de jeunes filles affranchies du joug clérical, créent des personnages féminins qui s'interrogent pourtant sur les rapports qu'elles entretiennent avec Dieu. Ainsi, la jeune Vava, en quête de toute forme de spiritualité, se demande soudain si elle n'est pas en train de retrouver sa foi alors qu'elle l'avait perdue lors de son adolescence, après qu'elle eût posé la question de l'existence de Dieu à un prêtre :

Je ne vais tout de même pas me remettre à croire en Dieu ? Alors que j'ai réglé la question à l'âge de seize ans quand un prêtre m'a répondu que je devrais m'occuper des choses de mon âge après que je lui aie demandé si Dieu existait car j'avais un petit ami athée, qui lisait Sartre et riait de ma foi enfantine ?<sup>495</sup>

Chez Francine Noël, les Maryse, Marité et Marie-Lyre, dont les prénoms sont des variantes de celui de la Vierge Marie, ont elles-mêmes reçu une éducation religieuse comme c'est le cas de Maryse dans *Maryse*, éduquée au « Couvent de la Désolation où elle avait fait ses études, [et où] on avait coutume de fêter la Présentation de Marie au Temple. »<sup>496</sup> Marité, ou plus exactement Marie-Thérèse, s'attire quant à elle les foudres de sa mère Blanche, lorsque cette dernière apprend que sa fille ne souhaite pas faire baptiser son enfant : comme pour Laure Clouet, rendre honneur à l'Eglise en faisant baptiser son petit-fils est surtout une question de réputation, car « De là à laisser éclabousser sa réputation par les frasques de sa fille qui plaçait le progrès dans le refus de toute éducation catholique, il y avait des limites ! Blanche avait donc été chargée de ramener Marie-Thérèse à la raison. »<sup>497</sup> Au point d'ailleurs que c'est la grand-mère elle-même qui procèdera au baptême, sans en avertir sa fille ; et, afin que son petit-fils grandisse en ayant reçu le saint sacrement, « Blanche jeta quelques gouttes sur le bébé

---

<sup>494</sup> Ibid., p. 78.

<sup>495</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 435.

<sup>496</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>497</sup> Ibid., p. 121.

tout rose, tout beau et calme, en prononçant les paroles rituelles : « *In nomine Patrem et Fili et Spiritu Sancto, ego te baptismo...* »<sup>498</sup>

Les auteures de la ville nous révèlent donc combien la religion fut, et demeure encore pour certains, un socle solide de la société québécoise ; en tout cas, les anciens couvents sont nombreux à Québec et les églises se multiplient aux détours des rues de Montréal, l'une d'elle se trouvant sur la Place Ville-Marie, dressant fièrement son clocher pointu comme un défi lancé au gratte-ciel miroir qui la surplombe. Or, depuis les années soixante, les Québécois se sont peu à peu détachés de leur foi et toutes ces églises sont désormais assez largement désertées par les fidèles, notamment par les femmes<sup>499</sup>.

N'oublions pas non plus que l'Église est en grande partie à l'origine du cantonnement des femmes à des rôles « domestiques » de mères et d'épouses : c'est pourquoi, si la religion est un thème abordé de manière assez unanime par les écrivaines, elle est aussi beaucoup remise en question et critiquée, sa place au sein de la vie de la cité étant largement remise en cause par des héroïnes qui tentent de vivre au rythme d'un modernisme galopant, qui laisse derrière lui peu de place à la spiritualité.

C'est sûrement à travers une expérience personnelle, comme c'est le cas d'Anne Hébert, que les écrivaines québécoises ont très vite compris que les institutions religieuses sont au cœur de leur sujétion. Leurs romans abordent donc les côtés négatifs de l'emprise cléricale sur la société, et les institutions y sont parfois dénoncées avec beaucoup de virulence. Le pouvoir religieux est donc aussi un pouvoir destructeur exercé sur les femmes, et l'histoire du catholicisme au Québec, ajoutée à l'expérience personnelle du couvent par exemple, et de ses règles sévères, fournissent une matière nécessaire pour alimenter la critique féminine de l'Église.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, c'est sans doute *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert qui est le roman le plus « sulfureux », puisqu'il ridiculise certaines

---

<sup>498</sup> Ibid.

<sup>499</sup> Encore une fois, Paul-André Linteau nous rappelle que « La laïcisation de la société québécoise est contemporaine des bouleversements de l'Église catholique après Vatican II. On assiste alors au phénomène des départs dans les rangs du clergé et dans les diverses communautés religieuses. Toutefois, dans les communautés de femmes, le mouvement est plus impressionnant et on estime que, de 1968 à 1978, dix religieuses quittent leur couvent à chaque semaine. » *Op. cit.*, p. 434-435.

réalités sociales liées à la hiérarchie traditionnelle du couvent, autant qu'il fustige l'institution religieuse elle-même en exacerbant son aspect « mesquin, économe, superstitieux et qui s'ennuie prodigieusement. »<sup>500</sup> Le personnage de Sœur Julie « souffre » physiquement de cette soumission à l'ordre religieux ; certes, cette dernière est « née » dans une famille de sorciers, ses parents pratiquant la magie noire et toutes sortes d'orgies, par conséquent, elle ne semble pas très apte à remplir la fonction de servante de Dieu. Pourtant, c'est bien la hiérarchie religieuse institutionnelle que l'auteure dénonce, la montrant incapable de convertir une hérétique ; une institution qui plus est menaçante alors que Sœur Julie sent que sa coiffe, symbole de l'ordre auquel elle appartient, fait désormais partie intégrante de son propre corps puisqu'elle nous avoue : « Ce n'est pas que ma coiffe me brûle déjà, mais je la sens très bien à nouveau le long de mes joues, comme si elle était dessinée sur ma peau avec un canif très fin, à peine appuyé. »<sup>501</sup>

Dans une partie précédente consacrée aux métaphores carcérales, nous avons vu que le couvent cité dans *Les Enfants du sabbat* est un lieu coupé du monde et de la ville de Québec : Julie passe ses journées à regarder à travers les barreaux de sa cellule les habitants qui déambulent sur le trottoir. Voici donc le portrait d'un univers replié sur lui-même qui, au lieu de s'ouvrir sur le monde en pleine mutation, se complet dans le respect de ses valeurs traditionnelles et des formes figées de la religion. Au début du roman, l'aliénation du personnage de Sœur Julie semble pourtant avoir réussi, car elle-même refuse désormais de poser son regard sur la ville alentour :

Je n'ai plus l'énergie, ni même le désir, de glisser un coup d'œil de profil, à travers ma coiffe. Dieu le veut sans doute ainsi, afin que je renonce à toute image qui pourrait me venir de la ville. Je n'ai plus qu'à traverser le monde, comme une aveugle, continuer de croire à l'ombre possible de Dieu.<sup>502</sup>

Le monde que s'attache à nous décrire Anne Hébert est simple puisqu'il est à l'image de celui de la Bible, c'est-à-dire manichéen : d'un côté le couvent, qui représente le Bien, et de l'autre le Mal, symbolisé par la ville et par la Montagne de B. Sous la métaphore de la coiffe de Sœur Julie, l'auteure dénonce les œillères qui ont été imposées à tous les convertis, et la vision religieuse réductrice du monde et de la société qui en découlent. Plus exactement, pour Bénédicte Mauguière, la dualité exprimée dans *Les*

---

<sup>500</sup> PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, *Op. cit.*, p. 345.

<sup>501</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 16.

*Enfants du sabbat* « illustre l'hypocrisie d'une société bloquée sur elle-même, et dont le sens du péché et de la culpabilité l'empêche de fonctionner sainement. »<sup>503</sup>

Ce « sens du péché et de la culpabilité » est également largement évoqué dans le roman d'Adrienne Choquette, *Laure Clouet* ; nous avons vu que le personnage de Laure, plus exactement Marie-Laure<sup>504</sup>, ne vivait dans sa demeure bourgeoise qu'à travers le faux souvenir d'ancêtres ayant œuvré pour l'Église, comme elle le fait d'ailleurs elle-même en se déplaçant à la messe chaque dimanche et en faisant des dons à sa paroisse. Nous sommes encore à l'époque où la religion exerce une emprise réelle sur ses fidèles, et Laure en est donc l'un des exemples les plus illustres. Même au début de la Révolution tranquille, Paul-André Linteau nous apprend que l'Église représente toujours une force politique et sociale considérable, car « elle conserve sa mainmise sur les services éducatifs, hospitaliers et charitables, et elle tente de résister à l'intervention étatique »<sup>505</sup>.

C'est dans ce contexte que l'auteure décide d'imposer un personnage féminin littéralement « endoctriné », qui va lentement mais sûrement s'ouvrir au monde extérieur, celui de la ville et du monde moderne. La critique de l'institution religieuse réside entièrement dans le déroulement de l'action, et principalement dans la symbolique des différents espaces qu'occupe successivement le personnage. Le récit s'ouvre en effet sur Laure, qui se trouve dans le lieu clos et coupé du monde qu'est l'église où elle vient se recueillir avec dévotion. A sa sortie, il fait encore soleil,

Mais au feuillage terni des érables, aux feuilles mutilées, teintées de jaune, à des ombres froides couvrant tout un pan de maison comme si le soleil n'avait plus assez de force pour la lutte, Laure savait qu'il ne restait partout qu'un frêle été à la merci du premier vent, de la prochaine pluie.<sup>506</sup>

Nous sommes ici à la veille de l'automne, suivi bien sûr d'un long hiver, des mois tristes durant lesquels les sorties de Laure seront limitées à la vieille ville de Québec, ainsi

---

<sup>503</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 168.

<sup>504</sup> On aura d'ailleurs remarqué que ce prénom composé est révélateur de l'ambiguïté du personnage ; en effet, cette dernière est fidèle à ses convictions religieuses, elle mène une vie austère qu'elle voue en majeure partie à la paroisse et elle n'a jamais eu d'homme dans sa vie : elle est en cela proche de la Vierge dont elle porte d'ailleurs le prénom ; or, son second prénom est « Laure », et celui-ci vient du latin *lux* qui signifie « lumière ». Nous entrevoyons donc dans ce prénom composé ce que le roman nous dévoilera par la suite, à savoir le portrait d'une femme prise dans un combat intérieur entre sa dévotion religieuse et le respect des règles, et un élan naturel vers la « lumière » du monde extérieur, et la libération de l'obscurantisme dans lequel l'a plongée pendant des années une éducation catholique sévère.

<sup>505</sup> LINTEAU, Paul-André, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>506</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 25.

qu'à ses déplacements dominicaux à l'église. Or, à la fin du roman, l'auteure choisit un dimanche de printemps, le jour de la messe et du Seigneur, pour nous montrer une Laure transformée par de nouvelles envies de liberté et d'autonomie, des désirs d'indépendance de toute institution, qu'elle soit familiale ou religieuse ; bref, « Ce dimanche-là, Laure franchit l'entrée du parc des Champs de bataille juste à l'instant où le soleil perçait. Elle ressentit à la nuque une longue, douce chaleur qui était le salut du printemps. »<sup>507</sup> C'est ce jour-là que choisit Laure pour « franchir » une limite qui se décline sous deux aspects : tout d'abord une limite topographique, puisqu'elle « franchit l'entrée du parc des Champs de bataille », ce qu'elle ne se permettait jamais auparavant ; elle choisit donc de s'approprier un nouveau morceau de territoire. Mais la transgression des habitudes va plus loin, puisqu'elle n'ira pas non plus à l'office ce jour-là, en partant dans une autre direction pour profiter du soleil.

Le récit d'Adrienne Choquette constate donc de manière implicite la régression significative de la foi catholique au Québec aux environs des années soixante. Paul-André Linteau précise en effet que lors de cette grande époque de réformes, « résulte un déclin rapide de l'influence séculaire de l'Eglise ; non seulement elle perd son emprise sur ces grands réseaux, mais elle voit également décroître les effectifs de son clergé et reculer la pratique religieuse de ses fidèles. »<sup>508</sup> Par conséquent, la sape du pouvoir clérical s'opérant alors que s'amorce une désertion significative des fidèles, la critique de l'Eglise chez les écrivaines n'est rien moins qu'un constat ; ainsi, dans *Le Premier Jardin*, lors d'une promenade dans les rues de Québec, Raphaël et Flora font un drôle d'inventaire en passant devant les lieux de cultes, et

Raphaël ne peut qu'énumérer des noms d'église au passage, comme s'il désignait des vieilles mortes, effacées dans l'éblouissement du soleil. Tandis que Flora Fontanges se demande s'il y a encore quelqu'un, dans chacune de ces églises, qui répond au nom de Dieu. Il y eut un temps où Dieu se commettait sans vergogne derrière les façades de pierre grise. C'était un temps de certitude.<sup>509</sup>

Tout est dit dans cet extrait du *Premier Jardin* : alors que se déroule l'action, dans les années quatre-vingt, les églises ne sont plus que des monuments historiques, et l'évanouissement des murmures disparus des fidèles qui priaient avec ferveur, a ôté tout

---

<sup>507</sup> Ibid., p. 103.

<sup>508</sup> LINTEAU, Paul-André, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>509</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 41.

semblant de vie à la pierre grise. Désormais, les églises ne sont plus habitées par Dieu, et elles se tiennent droites comme des arbres morts. "Où est passée la foi ?", s'interroge enfin Flora, posant la question à Raphaël, une question qu'elle n'aurait pas eu l'audace de poser à Laure Clouet :

- Tu crois en Dieu, toi, Raphaël ?  
Raphaël dit qu'il ne sait pas, qu'il ne s'est jamais posé la question.  
- Et vous, madame Fontanges ?  
Elle dit qu'elle ne sait pas non plus.<sup>510</sup>

Chez d'autres écrivaines encore, les lieux de cultes catholiques semblent se fondre dans le décor urbain, au point que l'on passe sans les voir ; certaines églises sont même parfois utilisées dans des buts mercantiles, ce que remarque la narratrice de *La Danse juive* alors qu'elle revient chez elle, et qu'elle constate qu' « Il y avait un bazar au sous-sol de l'église au coin de Saint-Zotique et Saint-Laurent. »<sup>511</sup> Montréal, la « ville aux mille clochers », renferme des églises qui ressemblent désormais à des lieux de cultes « travestis », et le regard que pose l'héroïne sur ce pervertissement de valeurs religieuses est pire que de l'indignation : c'est de l'indifférence que nous lisons dans les descriptions que suggèrent les promenades de l'héroïne, ou du moins, une certaine résignation quant à la négligence des habitants face à des valeurs spirituelles qui fédéraient autrefois toute une communauté : ainsi, lors d'une autre promenade dans Montréal, alors qu'ils rejoignent « Saint-Viateur par une rue parallèle à Saint-Laurent »<sup>512</sup> avec son amant, la narratrice adopte un ton très détaché pour dire que « les maisons sont souvent ornées d'images pieuses en céramique ou de grottes en forme de coquillage qui abritent la Vierge. Certaines grottes sont vides, les propriétaires rangent la Vierge pour l'hiver. »<sup>513</sup>

Comme nous le prouve donc l'ensemble des romans du corpus, la critique, pour certaines écrivaines, et le constat, pour d'autres, de l'échec de l'église catholique à se maintenir au premier rang des préoccupations de la population, sont des thèmes très importants dans les relations qu'entretiennent désormais les femmes avec la cité ; importants car ils nous montrent des héroïnes « affranchies » de tout pouvoir religieux, et qui osent enfin s'interroger sur leur foi. C'est pourquoi des jeunes femmes telles que Vava, par exemple, se sont affranchies de toute contrainte liée à la pratique religieuse, ce

---

<sup>510</sup> Ibid.

<sup>511</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 121-122.

<sup>512</sup> Ibid., p. 22.

<sup>513</sup> Ibid.

qui leur permet en outre, de se forger leurs propres opinions ; ainsi, après mûres réflexions sur le sujet, Vava émet l'hypothèse de la nature plus humaine que divine du Christ, faisant ainsi preuve d'un esprit critique que n'aurait pu se permettre Laure Clouet :

Au moment où cette pensée pénètre mon esprit, je réalise que le Christ, mais oui, le Christ de la religion catholique, Jésus de Nazareth, que j'ai toujours plus ou moins considéré comme un personnage inventé, une sorte de légende similaire à celle du brave géant barbe blanche qu'on appelait Dieu le Père et que j'ai longtemps confondu avec le Père Noël, que le Christ, mais oui, ça me semble évident tout à coup, est un personnage historique.<sup>514</sup>

Néanmoins, si l'institution elle-même n'a plus d'emprise sur ces jeunes femmes, il n'en reste pas moins que leur désir de spiritualité est exacerbé : l'absence de toute référence à un ordre spirituel leur manque cruellement, même aux plus jeunes, surtout dans une ville comme Montréal. Pourtant, la métropole québécoise ne manque pas de lieux de cultes tout aussi traditionnels qu'« exotiques » : Vava, en perpétuelle quête d'amour mais aussi de spiritualité, s'adonne ainsi à toute sorte de pratiques et se met notamment à « lire sur le bouddhisme tantrique et sur le zen. »<sup>515</sup> Il lui est facile, à Montréal, de trouver des lieux qui correspondent à ses envies du moment : alors qu'elle vient d'attraper une hépatite qui la fait durement souffrir, elle trouve un certain secours dans la méditation qu'elle peut facilement pratiquer dans un centre de la métropole : « J'ai très mal, mais je prends des cours d'auto-défense pour femmes et je me mets à la méditation. J'ai trouvé un centre de méditation tibétaine à Montréal. »<sup>516</sup>

Ces notions rigides d'autoritarisme appliquées à la famille et plus largement à la société par l'église catholique, confèrent aux femmes un statut social assez humiliant pour certaines, et assez discriminatoire pour bon nombre d'entre elles. Beaucoup de féministes, notamment celle qui ont été influencées par le marxisme<sup>517</sup>, dénoncent les abus liés à la diabolisation de la femme dans les Saintes Ecritures : on pense notamment à Eve la tentatrice, à Marie-Madeleine la prostituée, à la Vierge dont le seul rôle reconnu par l'Eglise se limite à avoir enfanté Jésus par la simple volonté de Dieu. Epouse, mère,

---

<sup>514</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 435.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>516</sup> *Ibid.* p. 141.

<sup>517</sup> Un étudiant que Sœur Julie (*Les Enfants du sabbat*) observe de sa fenêtre « hurle que le rêve et la religion, c'est l'opium du peuple ! », Anne, HEBERT, *Op. cit.*, p. 41.



parfois considérée comme un être à l'esprit diabolique, ce sont ces « rôles » imputés à la femme par la religion catholique qui font bondir les féministes.

Encore une fois, ce sont les romans d'Anne Hébert où la figure de la religieuse est particulièrement présente, qui traduisent le mieux ce qui oppose avec tant de violence les mouvements de libération à la tradition catholique, ainsi qu'à la société patriarcale. Ainsi, ce que vit Sœur Julie dans le couvent de Québec, résume ce que d'autres ont pu vivre en tant qu'épouses – n'oublions pas qu'en tant que Sœur, Julie est « mariée » à Dieu –, or en se soumettant aux règles du couvent, elle est dépouillée de toute initiative personnelle, car « Votre volonté ne vous appartient plus. Le vœu d'obéissance vous dispense de toute décision, de toute initiative. »<sup>518</sup> L'aliénation et la perte d'autonomie s'opèrent pour Julie qui perd peu à peu son individualité, alors qu'elle est soumise à des privations et à une tenue vestimentaire qui nient toute identité : « Épuisées par le jeûne et la pénitence, le voile rabattu sur la figure, toute identité effacée, rendues pareilles aux statues du carême, sous la draperie violette, les religieuses doivent descendre aux enfers. »<sup>519</sup> Nous savons combien la symbolique du vêtement est importante chez Anne Hébert, et la description de ces religieuses voilées qui se ressemblent toutes, donne l'impression de prisonnières sans nom mais numérotées, que l'on serait en train de descendre aux cachots.

Quant au *Premier Jardin*, les femmes d'églises évoquées de façon implicite sont, entre autres, Marie de l'Incarnation qui créa le célèbre couvent des Ursulines à Québec, Jeanne Mance, qui se retrouve dans la compagnie des fondateurs de Ville-Marie « où elle assume les fonctions d'administratrice des provisions, d'économe et d'infirmière »<sup>520</sup>, avant de gérer l'Hôtel-Dieu de Québec et de s'initier à la langue huronne à partir de 1641 ; enfin, il s'agit de ne pas oublier Marguerite Bourgeoys qui a fait construire les premières écoles du Québec. Toutes ces femmes n'ont pas seulement à leur honneur d'avoir grandement contribué à l'établissement de la colonie : elles sont plus remarquables par le fait de s'être opposées à leurs supérieurs religieux. Tout d'abord Marie de l'Incarnation, dont il faudra attendre la mort pour que l'évêque puisse imposer ses règles aux Ursulines de Québec ; quant à Jeanne Mance, elle joue un rôle diplomatique important dans l'adhésion croissante des membres de la société Notre-Dame-de-Montréal ; enfin, nous aurons noté l'ambition inconsiderée de Marguerite

---

<sup>518</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>520</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 40.

Bourgeoys, consistant à vouloir créer une congrégation religieuse non cloîtrée au dix-septième siècle :

toutefois, la plus grande originalité de l'œuvre de Marguerite Bourgeoys reste que la communauté qu'elle a fondée n'est pas soumise à la clôture. A deux reprises, elle doit même opposer une respectueuse résistance au désir de son évêque de rattacher la congrégation aux Ursulines de Québec. On le voit, les fondatrices du dix-septième siècle se sont toutes opposées à l'évêque. Elles seront d'ailleurs imitées, au dix-huitième siècle, par Marguerite d'Youville, fondatrice des Sœurs Grises de Montréal.<sup>521</sup>

Voici donc des exemples de femmes illustres, des religieuses pour certaines, qui ont su laisser leurs empreintes dans la fondation des grandes villes que l'on connaît maintenant. Déjà, au dix-septième siècle, ces *bâtisseuses* s'opposaient à l'institution religieuse. Il n'est donc pas étonnant qu'elles puissent encore, au travers de la littérature féminine, être des modèles admirés par les auteures et leurs héroïnes.

Depuis cette époque, les fidèles ont déserté les bancs des églises, mais des questions restent encore en suspens, notamment pour les personnages féminins investis d'une nouvelle foi idéologique : le féminisme. Dans les esprits des personnages de Francine Noël et de Yolande Villemaire, s'opère parfois un curieux mélange entre spiritualité et conscience féministe ; les questions de Maryse (*Maryse*) sur Dieu, par exemple, se posent non pas en terme d'existence ou de non-existence, mais plus exactement en terme de masculin/féminin : pourquoi Dieu n'est pas tout simplement une femme ?

Le fait que Dieu, si parfaitement suprême, ait choisi d'être un homme et, par conséquent, de ne pas avoir de seins et de ne pas être belle, avait toujours intrigué Maryse qui, même toute petite, voyait bien que quelque chose clochait là-dedans : pourquoi Dieu n'était-il pas la Sainte-Vierge, tout simplement ?<sup>522</sup>

Cette conception féministe de Dieu se vérifie également chez le personnage de Vava, définitivement athée... ou presque ; après s'être mise en colère contre Dieu, elle avoue : « Je me souviens, maintenant, que je ne crois pas en Dieu. [...]. Quelle ironie : se mettre en colère contre quelqu'un qui n'existe pas. »<sup>523</sup> Vava affirme ne pas croire en Dieu, mais quelle serait sa conviction si, comme le pense Maryse, il s'était fait femme au

---

<sup>521</sup> Ibid., p. 43.

<sup>522</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>523</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 616.

lieu de Jésus ? Une réponse s'esquisse, alors qu'elle croise le chemin d'une essayiste à l'aéroport de Philadelphie, et dont le livre la bouleverse : un livre qui « suggère que si, dans notre esprit, Dieu était une femme, ça changerait beaucoup de choses à notre conception du monde. On aurait peut-être aussi davantage de respect pour nous-mêmes. »<sup>524</sup>

Comme tant d'autres avant et après elle, Maryse pense donc que « Dieu [a] négligé la section féminine de son œuvre et que les femmes auraient été mieux, finalement, avec la Sainte-Vierge. »<sup>525</sup> Par le biais de la pensée féministe qui place la femme au centre de tout système, la religion catholique se voit repensée par des jeunes filles affranchies des institutions qui étaient à la base de la sujétion de leurs mères et grands-mères.

Soumission à l'Epoux et soumission à Dieu : voici pour beaucoup de femmes et de féministes, deux des avatars d'un patriarcat implacable et étouffant. Nous l'avons vu, ce n'est pas la spiritualité qui est fustigée dans les romans du corpus, bien au contraire, les héroïnes aspirent en général à une plus grande élévation de leur âme. C'est l'institution religieuse qui dérange, et particulièrement celle du mariage. L'Eglise et l'Epoux, comme le clament si fort les romans d'Hélène Ouvrard, sont liés pour assujettir la femme à des rôles sociaux « imposés » par la société patriarcale, la privant ainsi d'une liberté individuelle ainsi que d'une réelle implication dans la vie de la cité. Ainsi soumise à ces deux instances, la femme est, pour la narratrice du *Corps étranger*, « une éternelle amputée ; la fantaisie de l'Homme, celle de Dieu, ont simplement fait varier au cours des siècles le lieu de l'amputation. Notre époque scientifique connaît l'art des subtiles lobectomies. Nous l'enseignerons à Dieu. »<sup>526</sup>

---

<sup>524</sup> Ibid., p. 690.

<sup>525</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 214.

<sup>526</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 29.

## 2. 2 : *Le confinement au foyer, la diabolisation du mariage et le malentendu des deux sexes*

Nous avons vu que la maison est, pour beaucoup de femmes, le cadre d'une certaine oppression sociale dont la famille elle-même est bien souvent la source. Les « Reines du foyer » qu'évoque le Collectif Clio et d'autres encore, en parlant de ces ménagères qui oeuvrent pour le maintien d'un certain honneur familial, existent bel et bien dans l'imaginaire collectif féminin et bien sûr féministe, qui voit dans cette répartition des rôles au sein du foyer un processus de socialisation qu'il faut largement remettre en question.

Or, l'Église est en grande partie à l'origine de cette nouvelle institution hiérarchisée que devient la famille au Québec, et à l'intérieur de laquelle la femme est entièrement dévouée à l'espace privé de la maison. Ainsi, dans les années quarante, c'est un certain Monseigneur Tessier qui se trouve à l'origine de cette période allant de 1950 à 1964 que l'on appellera la « mystique féminine », symbolisée par « la mère-beauté-épouse-maîtresse de maison parfaite, cloîtrée dans son " palais domestique", tributaire des experts masculins de toutes sortes, des vendeurs de tout acabit. »<sup>527</sup> Comme nous l'apprend Bénédicte Mauguère, ces écoles sont subventionnées par l'État, mais c'est bien l'Église qui en est l'instigatrice<sup>528</sup>. Voici donc une nouvelle bonne raison donnée aux écrivaines pour fustiger de plus belle la religion, ainsi que l'une des institutions sur laquelle elle exerce son emprise : la famille. Ainsi, pour les féministes, la famille est un lieu privilégié de l'exploitation des femmes. La figure de la « ménagère » n'a ainsi jamais totalement disparu de la littérature féminine, et nous la retrouvons aussi bien chez Anne Hébert qu'Adrienne Choquette, Hélène Ouvrard et Francine Noël. Dans *Maryse*, Marie-Lyre la féministe appelle même cela une « vocation de torcheuses : on est toutes des femmes de ménage »<sup>529</sup>, clame-t-elle, alors que dans une autre ville, à Québec, devant les maisons bourgeoises de la vieille ville, Flora Fontanges (*Le Premier Jardin*) rend

---

<sup>527</sup> OUELLET, Réal, THERY, Chantal. L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles. In : *Lettres québécoises*, été 83, n° 30, p. 69-73, p. 71.

<sup>528</sup> « Monseigneur Tessier était en effet le fondateur des écoles ménagères alors considérées comme un des plus beaux fleurons de l'éducation au Québec. Ces écoles ménagères étaient largement subventionnées par l'État contrairement aux collèges classiques féminins et leur contribution au système scolaire québécois était considérée comme marquante par des périodiques aussi influents que l'*Action nationale* ou *Relations*. » Bénédicte, MAUGUIÈRE, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>529</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 197.

secrètement hommage aux femmes qui en ont conservé tout le prestige grâce à leur activité de ménagères, car

Il faut bien se rendre à l'évidence, maintenant qu'elles ne sont plus là, si la vieille ville et la Grande-Allée se sont maintenues si longtemps dans leurs pierres grises et leurs jalousies vertes, c'est à cause des bonnes. Femmes de chambres, cuisinières, bonnes d'enfants, bonnes à tout faire, elles ont tenu à bout de bras des rues entières, intactes et fraîches.<sup>530</sup>

Les écoles de Monseigneur Tessier ont donc fait des émules, mais aussi beaucoup de soumises tant il est vrai que cette « mystique féminine » incite les femmes à demeurer à la maison, et à se consacrer à leurs enfants et à leur mari. *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard décrit ainsi, sous la forme d'un vêtement se refermant sur un corps définitivement perdu, l'aliénation inévitable de femme en ménagère cloîtrée, dès lors que cette dernière se conforme au rôle assigné par la société patriarcale :

Si l'on a acquis la table heureuse, l'on aura aussi acheté, sans presque s'en rendre compte, la robe de chambre de la femme qui s'affairait entre le fourneau et la table d'enfants. Tout doucement, l'on y coule son corps délivré, l'on croise les deux panneaux : qu'ils enferment bien notre humanité nouvelle. Vite, l'on serre la boucle afin que rien n'échappe de cette précieuse chaleur.<sup>531</sup>

Pour la narratrice, se conformer à ce nouveau rôle est presque un soulagement qui tient du fait qu'elle n'est désormais plus célibataire, qu'elle est rentrée dans la « norme » en se mariant et en enfantant. Cet extrait prouve combien la structure familiale reflète l'organisation psychologique de la société patriarcale, ainsi que ses fondements idéologiques. Ainsi, une certaine littérature féminine et féministe qui vise l'émancipation complète de la femme dans le contexte social existant, aura pour principales orientations thématiques

Les domaines et les institutions sociales où se manifeste la condition sous-privilegiée de la femme, puis la répartition des rôles et du pouvoir traditionnel maintenue par la famille, ainsi que le caractère anti-émancipateur du ménage bourgeois qui constituent les thèmes traités et critiqués par cette littérature en tant que constantes restrictives du patriarcat.<sup>532</sup>

---

<sup>530</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 115.

<sup>531</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 66.

<sup>532</sup> RINNER, Fridun, SPRENGER, Beate, *Op. cit.*

L'homme, plus exactement le mari, se trouve donc naturellement au sommet de cette pyramide patriarcale avec pour seule dominante, l'Église. Pour Luce Irigaray, il est alors « le propriétaire de la femme et des enfants. Ne pas le reconnaître, c'est refuser toute détermination historique. »<sup>533</sup> La démonstration nous en est faite dans l'un des romans de Francine Noël, *Maryse*, alors que Marité doit répondre à un questionnaire pour la socialisation de l'enfant et qu'elle s'apprête à remplir la partie réservée aux parents ; or,

Cette section commençait inévitablement par les noms, prénoms, qualifications, occupations et revenu du PERE. Ensuite, on était prié d'indiquer les disponibilités de la mère et d'expliquer pourquoi celle-ci voulait faire garder la chair de sa chair. Pour travailler en usine ? Dans un bureau ? Ailleurs ? Si oui, quand, et à quel salaire ? Ou était-ce, au contraire, pour pouvoir jouer à la canasta avec ses voisines, magasiner, forniquer avec des hommes mariés, rester seule à la maison pendant quelques heures, ou pour toute autre raison difficilement avouable ? Son mari et elle étaient-ils pour ou contre la pédagogie nouvelle ? Justifiez en cinq lignes. Etc.<sup>534</sup>

La famille reste donc encore très hiérarchisée pour les institutions quelles qu'elles soient, même dans les années quatre-vingt ; ce passage évoque également la maternité comme une autre forme d'asservissement de la femme au-delà du mariage. Le formulaire que remplissent les deux amies, alors que l'une d'elle souhaite faire garder son enfant pour travailler, les replacent vite dans le contexte patriarcal de la famille et de la société : longtemps au Québec comme ailleurs, dès qu'une femme se mariait et avait des enfants, elle devait cesser de travailler à l'extérieur et, comme dit la jeune Myriam dans *Myriam première*, « Le métier fugace de maîtresse d'école, c'était en attendant. »<sup>535</sup> Dans les œuvres du corpus, ainsi que dans bon nombre de théories féministes, avoir un enfant est considéré comme une servitude au sein du mariage, une deuxième chaîne qui retient encore une fois la femme au « foyer ». Le formulaire de socialisation de l'enfant semble sous-entendre que travail et maternité ne font pas bon ménage, ce qu'affirme la narratrice du *Corps étranger* qui a bien compris qu'« une femme qui travaille n'a pas d'enfant. »<sup>536</sup> D'ailleurs, dans ce roman d'Hélène Ouvrard, l'enfant que l'Épouse met au monde est, de prime abord, un symbole d'autonomie puisqu'il est la chair de sa chair et qu'il lui appartient en propre, alors que sa vie de femme libre lui a été enlevée par le mariage ;

---

<sup>533</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>534</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 293.

<sup>535</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 415.

<sup>536</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 10.

pourtant très vite, l'enfant ne fait que la renvoyer à une sujétion plus grande, « son nouveau rôle de mère la confinant encore davantage dans des valeurs traditionnelles qui l'excluent. »<sup>537</sup>

Ainsi, l'ensemble de l'écriture au féminin québécoise aborde la maternité sous son aspect le plus étouffant et le plus restrictif. Nous retrouvons bien sûr cette thématique dans les romans d'Anne Hébert où la maternité est vécue par Elisabeth (*Kamouraska*) comme une véritable maladie, « Une maladie de trente-six heures »<sup>538</sup>, explique-t-elle au sujet de la naissance de son premier fils. Une similitude étonnante entre ce personnage hébertien et la narratrice du *Corps étranger* apparaît alors : en se mariant, elles prennent toutes deux conscience que devenir mère va bien au-delà de leur propre volonté, et qu'il s'agit plus exactement d'un *devoir* envers la famille et la communauté. La maternité est vécue comme l'aboutissement d'un piège qui se referme sur elles, assignant définitivement leur corps à un rôle exclusif de reproduction : Elisabeth n'a ainsi « été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants. »<sup>539</sup>

Plus récemment, la jeune Lali de Marie-Claire Blais dans *Les Nuits de l'Underground*, symbole du renouveau du féminisme, transgressive au plus au point dans ses actes et dans ses choix sexuels, n'échappe pas à la règle dès lors qu'elle accouche de son premier enfant : elle abandonne pour un temps sa vie palpitante et aventureuse de noctambule, puisqu'« On ne vit pas souvent Lali à l'Underground pendant ce temps où elle était mère. »<sup>540</sup>

Néanmoins, avec le droit à l'avortement obtenu par les mouvements de libération, les « nouvelles » héroïnes ne semblent plus « subir » le fait de devenir mère ; en refusant le mariage systématique, elle ont désormais le choix d'avoir un enfant ou non. C'est pourquoi, lorsque Vava tombe enceinte, elle n'hésite pas longtemps entre ses voyages et la perspective inquiétante d'assumer la vie d'un autre qu'elle : « Ma décision est irrévocable : je ne veux pas de cet enfant, je ne suis pas prête. J'ai trente et un ans et je commence à peine à m'accepter. Je ne me sens pas la force de donner la vie. »<sup>541</sup>

---

<sup>537</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 152.

<sup>538</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>540</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 184.

<sup>541</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 278.

A l'image de ce personnage, l'écrivaine Francine Noël quant à elle, a fait son choix : ce sera la vie intellectuelle et l'accouchement de l'espace imaginaire de Montréal, plutôt que de donner naissance à un enfant. Dans un entretien qu'elle accorde à Robert Viau, elle tient des propos qui illustrent l'effondrement total d'une autorité religieuse qui plaçait la famille au cœur de la société québécoise, en confiant : « Moi, après la naissance de mon fils, j'ai délibérément choisi de faire un roman plutôt qu'un enfant. Quand je pense au succès de ce premier livre, je prends cela avec un grain de sel : Montréal remplace un être humain, ce qui est tout à fait démesuré ! »<sup>542</sup>

Le confinement au foyer et la capacité à enfanter vécus comme une oppression sociale, ne seraient rien sans l'une des institutions religieuses qui les impose au cercle familial : le mariage. Voici donc une autre instance que les auteures ne cessent, dans les romans du corpus du moins, de diaboliser. Pourtant, encore une fois, c'est d'abord l'Eglise, bien avant le mariage lui-même, qui subit les plus vives critiques : *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert nous en montre d'ailleurs les côtés les plus noirs. Dans ce récit, Julie est une sœur liée à Jésus par une sorte de lien marital, et en véritable épouse elle est au service des prêtres : elle occupe en fin de compte des tâches bien similaires à celles des mères et des épouses laïques. De plus, elle aussi se trouve recluse aux frontières de la ville dans l'enceinte du couvent, tout comme l'est d'ailleurs une autre épouse, mariée à un homme celle-là, et qui n'est autre qu'Elisabeth dans *Kamouraska* : cette dernière ne se trouve pas prisonnière d'un couvent, mais bien de la maison conjugale rue du Parloir à Québec. Elle aussi regarde la ville du haut de sa fenêtre et subit l'oppression d'un mariage qui n'était pas vraiment consenti. Même si le conjoint est de nature bien différente, Anne Hébert révèle à travers ces deux histoires qui se ressemblent étonnamment, que pour Julie comme pour Elisabeth, « Les liens du mariage, c'est ça. Une grosse corde bien attachée pour s'étouffer ensemble. »<sup>543</sup>

L'ensemble de ces récits montre en fait une réalité qui n'est pas si lointaine puisqu'elle concerne beaucoup de célibataires au Québec jusqu'aux années soixante, et même bien au-delà, où « rentrer en religion » apparaissait au premier abord comme une garantie d'honorabilité pour des femmes sans mari ; en effet,

---

<sup>542</sup> VIAU, Robert, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>543</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 86.



La vie religieuse apparaît [...] comme une alternative fort intéressante pour une femme du dix-septième au vingtième siècle : être célibataire sans enfants, conserver sa capacité juridique, faire des études, devenir une « femme de carrière ». Si « un homme mal marié ne peut réussir », l'histoire nous apprend qu'une femme célibataire (ou veuve) a toutes les chances de mieux réussir et, plus tard, de mieux militer...<sup>544</sup>

Rappelons-nous alors le cas de Laure Clouet, cette quadragénaire de la Grande-Allée de Québec : elle est certes très respectée et s'en tient, au début du moins, aux règles imposées par sa famille et la société bourgeoise ; néanmoins, elle mène une vie très contestable, même pour les années soixante, puisqu'elle vit seule sans mari et qu'elle n'a jamais eu d'enfant ; pourtant, Laure vit dans un monde où « A vingt ans, on mariait les filles. Plusieurs d'entre elles développaient une lente hystérie à forme obsessionnelle dont elles s'accusaient à confesse. »<sup>545</sup> Laure échappe à cela ; de plus, elle est très croyante mais n'a pas non plus choisi de vivre au couvent. Le personnage que nous présente Adrienne Choquette est donc tout autant en marge de la société que peuvent l'être une mauvaise épouse telle qu'Elisabeth (*Kamouraska*), ou une sœur diabolique comme Julie (*Les Enfants du sabbat*).

Si le mariage est diabolisé à ce point dans les œuvres du corpus, c'est qu'il confine la femme dans un rôle qui ne lui convient pas forcément ; néanmoins, il lui attribue une *fonction* au sein d'un cercle (familial notamment), qu'elle n'aurait pas si elle n'était pas mariée. Certaines optent donc pour le statut d'épouse plutôt que le ridicule et condamnable statut de célibataire. C'est pourquoi, celui de « vieille fille » que l'on accorde volontiers au personnage d'Adrienne Choquette (*Laure Clouet*), reste exceptionnel pour les années soixante, puisque le Collectif Clio nous apprend que de 1940 à 1969,

Les couvents se vident et ne sont plus une alternative au mariage. Les taux de nuptialité montent, le mariage devient le lot commun de l'immense majorité des femmes : statistiquement, les « vieilles filles » deviennent rarissimes. Les couples mariés sans enfants sont une espèce en voie de disparition. A la fin des années soixante, les crèches sont vides et les mères célibataires gardent désormais leurs enfants.<sup>546</sup>

---

<sup>544</sup> OUELLET, Réal, THERY, Chantal, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>545</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>546</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 465.

*Laure Clouet* est un court roman et pourtant l'histoire, somme toute assez anecdotique, résume à elle seule le virage opéré par toute une société à un carrefour socioculturel majeur de son histoire, durant les années soixante et leur période de réformes ; plus précisément, le récit d'Adrienne Choquette nous donne en quelques pages une vision incontestablement exhaustive du statut conventionnel des femmes à cette époque, mais aussi de leur premiers soubresauts contestataires qui annoncent la naissance du féminisme bien plus radical et virulent des années soixante-dix.

Revenons cependant à cette récurrente diabolisation du mariage chez les auteures : celui-ci semble en effet peser comme un couperet au-dessus de la tête des héroïnes. Comme nous l'évoquions précédemment, se marier c'est aussi acquérir une fonction ; or, pour la narratrice du *Corps étranger*, il s'agit même d'une « profession d'Épouse [dont le] rôle consistera maintenant à domestiquer les objets et les éléments. »<sup>547</sup> Nous le savons, pour l'ensemble des féministes, le mariage est synonyme d'esclavage domestique, mais pas seulement : il marque également la fin de l'autonomie et du sentiment de soi. Certains personnages du corpus en sont les meilleurs exemples : pour quelques unes, privées de leur liberté de va-et-vient dans la cité et particulièrement exclues du monde du travail à l'extérieur du foyer, se marier a complètement aboli leur statut de femmes actives : c'est le cas de Blanche, la mère de Marité dans *Maryse*, qui, lorsqu'elle était jeune fille,

avait fait la classe quelques mois, mais devenue femme d'avocat, son rang (et son mari) lui interdisant de « travailler », elle s'était repliée sur le bénévolat paroissial tout en tenant ses distances vis-à-vis du curé dont elle trouvait qu'il se mêlait de choses qu'il ne connaissait pas, comme l'empêchement de la famille. Malgré les désillusions de son mariage, elle était encore habitée d'un immense goût de vivre qu'elle avait transmis à sa fille.<sup>548</sup>

Malgré le sacrifice de sa carrière d'institutrice et de sa vie publique, il semble que Blanche n'ait pas transmis que du ressentiment à propos de son mariage à sa fille Marité ; l'auteure en fera d'ailleurs une femme mariée dans le roman.

Cependant, le rôle que remplit l'Épouse, sacrifiant une carrière ou un véritable amour pour maintenir l'honorabilité de sa famille aux yeux de la société et de l'Église, a quelque chose d'aliénant ; et, fait curieux, sans doute parce qu'elles n'ont plus autre chose

---

<sup>547</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>548</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 46.

que leur propre expérience à transmettre à leurs filles, les mères les poussent à mener une vie similaire, comme c'est le cas dans *Laure Clouet* :

Souvent humiliées dans leur dignité de femmes, réduites poliment mais implacablement à un rôle de façade, ces incomprises, qui ne connaissaient guère de la vie conjugale qu'une honorable servitude, poussaient leurs filles, comme elles avaient été poussées elles-mêmes, dans une existence de ténèbres pour l'esprit et le cœur.<sup>549</sup>

La femme mariée, dans beaucoup de portraits que dressent les auteures, sont des êtres tiraillés, écartelés entre leur désir et leur fonction ; c'est en cela que le mariage est diabolique : il représente l'abolition de toute liberté et de tout désir personnel, mais il assure néanmoins une certaine protection à l'intérieur du giron familial, tout en étant un gage de bonne respectabilité et d'existence passive à l'ombre de l'époux. L'expérience du personnage d'Elisabeth dans *Kamouraska* est sur ce point tout à fait pertinente et très bien rendue par l'auteure Anne Hébert ; en effet, au début du roman, une femme désire ardemment se libérer de son rôle puisqu'elle souhaite « Redevenir veuve. Je voudrais déjà être couverte de crêpe fin et de voiles de qualité. [...]. Essuyer mes yeux secs, flâner dans une ville inconnue, immense, sans fin, pleine d'hommes. »<sup>550</sup> En revanche, à la fin du récit, son mari étant sur le point de mourir, elle se sent plus que jamais investie par sa fonction et son devoir d'épouse en souhaitant l'accompagner jusqu'à son dernier souffle ; ainsi, nous dit-elle, « Mon devoir m'appelle, rue du Parloir, à Québec. Mon mari se meurt, en ce moment même. Ma place est à son chevet. »<sup>551</sup>

De cette vision très pessimiste de l'union entre la femme et l'homme devant l'Eglise, découle celle, tout aussi caricaturale, du couple et de l'époux. Si le mariage est l'institution qui soumet les femmes à des règles d'une rigidité extrême, c'est bien l'homme-époux qui en est l'acteur, lui qui met en pratique ce que la société patriarcale et l'Eglise définissent comme étant les « devoirs » de la femme envers son mari et ses enfants. Ainsi, les romans ne manquent pas, nous l'avons déjà évoqué dans la première partie, de dresser des portraits d'hommes au vitriole.

---

<sup>549</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>550</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 57.

Nous savons depuis longtemps que, pour les féministes, même les liens les plus intimes entre les femmes et les hommes sont les reflets de rapports de pouvoir ; beaucoup de réflexions se sont portées, notamment celles de Catherine McKinnon, sur une société divisée en deux catégories – hommes et femmes –, la première ayant clairement un rapport de domination économique, sociale et politique sur l'autre. D'autres vont plus loin en pensant que ce rapport de dominant/dominée s'opère également dans la mise en pratique de la sexualité dans le couple : Luce Irigaray et Béatrice Didier sont de celles qui dénoncent ainsi la misogynie criante de la psychanalyse freudienne qui, pour résumer très rapidement, accorde une utilité toute relative à la jouissance sexuelle féminine. Dans son essai au titre révélateur, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Luce Irigaray affirme même que

La femme, dans cet imaginaire sexuel, n'est que support, plus ou moins complaisant, à la mise en acte des fantasmes de l'homme. Qu'elle y trouve, par procuration, de la jouissance, c'est possible et même certain. Mais celle-ci est avant tout prostitution masochiste de son corps à un désir qui n'est pas le sien ; ce qui la laisse dans cet état de dépendance à l'homme qu'on lui connaît.<sup>552</sup>

Nous verrons plus tard, avec la figure de la prostituée, que cette dépendance et ce rapport effectivement masochiste des corps est une constante des relations entre hommes et femmes dans les romans qui nous occupent.

Néanmoins, cette réflexion évoque combien, chez les écrivaines, les relations entre mari et femme sont une lutte constante à l'intérieur du mariage. Citons encore une fois *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, dont le couple uni dans le mariage est au centre de la sujétion de l'héroïne et de sa colère ; elle exprime d'ailleurs sa révolte dans une tirade digne des plus grandes tragédies grecques, alors qu'elle s'en prend à la fois à Dieu, au mariage et à son Epoux :

« Ecoutes-moi, Dieu d'injustice, Epoux insatiable, qu'ai-je fait, qu'ai-je fait pour mériter une telle vie ? Ne pourrai-je donc jamais retirer ma tête de l'enclave trinitaire du mariage, tribart qu'on met aussi aux bêtes pour les priver de leur liberté ? Qu'on me donne une hache ! Que je détruise la trace de ses pas qui glissent sans cesse dans les miens, que j'efface ce respir qui respire au fond de chacun des miens. Sommes-nous donc de monstrueux siamois liés par la tête, liés par le cœur, liés par le corps, liés par le sang. Ah ! refermer sur moi seule les panneaux de ma vie, m'enfermer dans le tabernacle obscur de ma propre vie. Que j'y dorme comme dans un cocon

---

<sup>552</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 25.

de verre, étrangère à moi-même, jusqu'au jour où je m'éveillerai, vierge à nouveau, pour une autre vie. »<sup>553</sup>

Les rapports de violence entre mari et femme, décrits comme une gémellité des corps unis dans le mariage, sont vécus comme un châtement des plus injustes pour l'héroïne : le prix qu'elle a payé, en se mariant, est celui de sa propre existence et elle désire désormais ardemment renaître comme une étrangère à son ancienne vie. Voici le grand thème du roman d'Hélène Ouvrard, celui du rapport éternellement conflictuel entre mari et femme, que l'on retrouve d'ailleurs dans l'ensemble des œuvres féminines.

Pourtant, nous trouvons peu de femmes mariées dans les romans de notre corpus : le plus souvent elles sont célibataires, seules avec ou sans enfants, veuves, ou connaissent des histoires d'amour fugaces. Le choix des Noël, Tremblay, Proulx et autres, de créer des personnages féminins qui ne se soumettent pas au régime totalitaire marital tel que décrit par Hélène Ouvrard et Anne Hébert, montre que dans les années quatre-vingt, la diabolisation de l'époux et du mariage continue de marquer les esprits, tout en étant le reflet de l'abandon de certaines valeurs traditionnelles.

Néanmoins, les personnages les plus rebelles sont aussi celles qui avouent à demi-mot leur envie secrète de fonder un foyer, ou du moins, d'échapper à leur solitude en vivant auprès d'un époux. Dans les romans, les désirs des personnages sont encore une fois contradictoires sur ce point, ainsi que l'explique Marie-Pierre à Gaby dans *Le Sexe des étoiles*, lorsqu'elle ironise sur le fait que « Les femmes se battent pour qu'on reconnaisse leur autonomie. Mais dans le fond, [...], nous rêvons toutes d'être entretenues... »<sup>554</sup> Ce que vient confirmer une autre réflexion de Vava, une jeune fille pourtant très libertaire, mais qui pense néanmoins que « c'est ça qui est important dans la vie. J'aurai dû faire ça : me marier, avoir des enfants. J'en ai assez de n'avoir personne dans ma vie. »<sup>555</sup> Cependant, malgré ces envies secrètes, ces rêves de petites filles et ces désirs cachés qu'entretiennent l'ensemble des héroïnes de disparaître « de l'annuaire téléphonique, agglutinée[s] à l'ombre bienveillante de [leur] époux »<sup>556</sup>, il semble qu'un mur d'incompréhension réciproque se dresse toujours entre homme et femme, époux et épouse.

---

<sup>553</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>554</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 248.

<sup>555</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 602.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 70.

Dans *Maryse* de Francine Noël, cela fait quelques mois que Marité et son mari Jean « reconsidéraient leur conception du mariage, de l'amour, de la fidélité, du partage des tâches, de l'éducation de Gabriel... Ca prenait tout leur temps de loisir ; les discussions commençaient vers dix heures le soir et se terminaient rarement avant deux heures du matin. »<sup>557</sup> Voici bien l'un des seuls couples du corpus où le dialogue, la remise en cause du mariage et l'éducation des enfants semblent ne poser aucun problème. Il n'en est rien chez les autres écrivaines où les couples vivent systématiquement des situations de crise. La mésentente qui règne entre les deux conjoints est en fait révélatrice d'un malentendu entre les deux sexes.

Nous l'avons déjà évoqué dans d'autres chapitres, l'homme n'est pas un personnage auquel les écrivaines accordent généralement une grande indulgence, bien au contraire : quand il n'est pas le père qui abandonne ses enfants, il est l'homme infidèle ou l'enfant qu'il faut consoler ; mais plus encore, ce sont bien deux mondes distincts qui sont décrits dans les romans du corpus : d'un côté les hommes, de l'autre celui des femmes. Des relations, nous avons vu de quelle nature, s'instaurent bien sûr entre les deux mais il reste toujours ce fossé immense de méconnaissance de l'autre. Encore une fois, c'est *Le Corps étranger* qui nous ouvre la voie : la narratrice y parle en son nom, mais aussi au nom de toutes les femmes mariées ; parfois, lui répond l'Autre, celui qu'elle nomme d'ailleurs de plusieurs façons (l'Amant, l'Epoux, le Roi de la vase, l'Invisible). Aucun dialogue n'est pourtant possible avec cet inconnu qui la séquestre dans sa maison, où tous les dialogues émanent de l'intérieur même du corps de la protagoniste. Michel Lord se penche sur cet aspect du roman d'Hélène Ouvrard, en précisant qu'

il s'agit d'un roman à deux voix où l'Amant et l'Amante s'interpellent dans un dialogue de sourds où les « corps » restent étrangers à eux-mêmes. C'est, à l'état pur, le problème de l'incommunicabilité entre homme et femme que l'on retrouve partout dans l'ensemble de l'œuvre.<sup>558</sup>

En effet, il s'agit là d'une thématique que l'on retrouve dans *La Noyante*, où le personnage de Léonor, le double féminin d'Eléonore, pose directement la question : « qu'est-ce qu'un homme ? » ; ce à quoi elle répond elle-même :

---

<sup>557</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 185.

<sup>558</sup> LORD, Michel, *Op. cit.*, p. 25.

– [...]. Quelqu'un de si différent de nous que c'est miracle quand nous arrivons à la rencontrer. On nous élève comme si nous appartenions à des espèces distinctes jusqu'au jour où on nous met ensemble dans le même lit en nous disant : « Voilà ! Vous êtes faits l'un pour l'autre. Débrouillez-vous ! » A ce compte là, je n'ai pas d'homme moi non plus. Mes affections ne sont plus pour eux. Elles vont ailleurs.<sup>559</sup>

Léonor a choisi d'aimer des femmes, et dans cet extrait elle nous en donne l'explication : pour elle, l'homme et la femme appartiennent à des espèces si différentes qu'il leur est impossible de créer une complicité aussi intense que celle qui existe entre deux êtres du même sexe. De plus, elle relève bien la contradiction d'une société qui s'échine à creuser la différence, puis qui réunit paradoxalement dans le mariage deux êtres qu'elle considère comme des « contraires ».

Le rejet du monde des hommes par un groupe de femmes est assez symptomatique de cette littérature féminine qui met en scène des personnages lesbiens, comme le montre *La Noyante* d'Hélène Ouvrard. C'est aussi le cas dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Blais, où Geneviève la française, mariée à Jean, découvre grâce à Lali le monde des femmes comme si elle entrait dans un univers inconnu mais dans lequel elle sait que se trouve sa vraie place. Encore une fois, c'est une société montréalaise divisée que nous présente l'auteure : les hommes et les femmes ne s'y opposent pas vraiment, il n'y a pas de lutte directe même s'il est fait allusion au viol de l'une d'entre elles, mais il y a toujours ces barrières qui empêchent le mélange ; les femmes côtoient toujours les mêmes bars comme *l'Underground*, *Le Captain*. Et les hommes, où sont-ils ? Il n'y a pas de place pour eux dans le roman de Marie-Claire Blais. Il y a bien Jean qui surgit par moment, comme pour rappeler à Geneviève que, contrairement à Lali, elle vient d'un monde où le couple se compose d'un homme et d'une femme. Mais Jean devient gênant pour Geneviève qui s'attache de plus en plus au monde de ses amies. Elle prend conscience, en lisant un message de sa main, qu'il tente de dresser un mur qui la sépare de ses « sœurs », mais aussi qu'il est d'un autre temps, celui où elle avait la certitude de former un véritable couple ; or, aujourd'hui « Geneviève retrouvait dans cette écriture hâtive et sèche ce qu'elle n'aimait pas en lui, un ton d'autorité, cette sourde défense qu'il érigeait constamment entre elle et le monde, son monde, celui de Lali, celui des femmes. »<sup>560</sup>

---

<sup>559</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 117.

<sup>560</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 31.

Un peu plus loin, Geneviève dit à Jean : « je pense que tu ne sais pas encore qui je suis... qui nous sommes, nous, les femmes. »<sup>561</sup> Les malentendus, l'incompréhension de l'autre, du sexe de l'autre, sont récurrents. Toutes ces questions posées par les héroïnes sont l'expression d'un malaise entre deux « communautés » qui vivent sur le même territoire de la ville. A première vue, des mélanges s'opèrent, des liens plus ou moins forts se créent, mais restent toujours des blancs, des silences, des interrogations et des résignations comme celles que vit chaque jour la narratrice de *La Danse juive* qui, parlant de son amant, confie : « Je sais que Mel est dans son monde, je n'y ai pas de place. »<sup>562</sup>

Que ce soit dans ou hors mariage, les relations hommes-femmes sont donc toujours complexes. L'union célébrée par l'Eglise représente une prison pour beaucoup d'héroïnes qui y voient, après la soumission dans la maison du père, la perspective navrante de leur nouveau rôle de femme d'intérieur, doublée d'une maternité qui justifie implacablement leur confinement au foyer.

Cette vision du mariage et du couple paraît au premier abord très caricaturale ; c'est sans compter, nous l'avons déjà évoqué, avec la vision et les théories féministes du rôle de la femme dans l'univers socialisé de la famille traditionnelle, et dont les écrivaines ne manquent pas de reprendre certains schémas. Néanmoins, tous les personnages féminins ne sont pas si partagés, si radicaux et si manichéens dans leur vision du couple ; mêmes les plus jeunes comme Vava (*Vava*) et Maryse (*Maryse*) aspirent secrètement au mariage, ainsi qu'à la maternité heureuse. La contradiction est certainement plus prononcée chez celles qui ont déjà connu la vie à deux, comme Elisabeth (*Kamouraska*) : cette dernière a vu son premier mari mourir, elle a pris un amant, et à l'heure où elle est narratrice, son dernier époux se meurt à l'étage pendant qu'elle se sent coupable d'aspirer à de plus grandes libertés dont ses mariages successifs l'ont privée ; pourtant, elle ne peut s'empêcher d'appréhender le jour où elle vivra sans homme à ses côtés : « M'habituer à dormir seule, sans le recours à l'homme, sans le secours à l'homme. »<sup>563</sup>

---

<sup>561</sup> Ibid., p. 43.

<sup>562</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>563</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 30.



Le mariage n'est donc plus vraiment, alors que s'écrivent les *Encore une Partie pour Berri, Maryse, Myriam première, Vava*, etc., au goût du jour. Beaucoup d'incompréhension et de malentendus entre les deux sexes subsistent encore, mais les héroïnes semblent avoir acquis une nouvelle liberté liée au corps. N'étant plus mariées, celles-ci ont le choix d'en disposer à leur guise et elles ne s'en privent d'ailleurs pas. Le monde de Vava, Maryse, Shawinigan et ses amies, est désormais celui de la ville, non plus celui du foyer ; c'est donc bien souvent à travers une sexualité délirante, vécue à travers l'espace urbain, un nouveau terrain de jeu et d'apprentissage de l'autre, que les écrivaines sonnent le glas des valeurs traditionnelles, puritaines et familiales, liées à la religion et à la société patriarcale.

2. 3 : « *Il fallait que je fasse ce roman sans barrière... aller trouver ce que ça pouvait être, le fond de la pulsion sexuelle.* »<sup>564</sup>

Lorsque Pauline Harvey écrit *Encore une Partie pour Berri*, il y a déjà longtemps que les écrivaines ne s'autocensurent plus lorsqu'il s'agit de parler des relations homme-femme, de la disparition de valeurs traditionnelles et familiales, et de sexualité. Désormais, les idées libertaires issues de la contre-culture et acquises aux femmes en grande partie grâce aux mouvements de libération, sont aussi celles que prêchent et mettent en pratique beaucoup d'héroïnes, notamment lorsqu'il s'agit de remettre en cause les théories psychanalytiques occidentales liées au corps féminin et qualifiées de « misogynes » par les psychologues féministes, qui

dénoncent les théories de l'orgasme vaginal, orgasme que la plupart des femmes sont physiologiquement incapables de ressentir. Par le fait même, elles minent les assises de l'école freudienne qui n'a pas su comprendre bien des aspects de la sexualité féminine. Cette école avait décrété que les femmes qui ne jouissaient pas par voie de pénétration étaient frigides, cette frigidité allant de pair avec d'autres caractéristiques supposément innées chez les femmes : passivité, infantilisme, dépendance, masochisme, etc.<sup>565</sup>

A partir des années quatre-vingt, les écrivaines soutiennent les discours féministes en créant des personnages féminins maîtres de leur corps et de leur sexualité. La ville est en cela un espace où les héroïnes « jouissent » dans toutes les acceptions du terme, à la

---

<sup>564</sup> MILOT, Louise, [interview de Pauline Harvey], *Op. cit.*, p. 46.

<sup>565</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 491.

fois du territoire urbain et de leur propre territoire corporel qu'elles s'approprient enfin, tout en rejetant définitivement les préceptes d'une société patriarcale plus que vieillissante.

Néanmoins, nous remarquons que la littérature féminine se fait le reflet du lent et difficile cheminement des différentes notions de plaisir liées au corps féminin dans la vision collective. Que de tabous à propos de la sexualité féminine ont été levés dans les années qui séparent l'écriture de *Laure Clouet* et celle de *Encore une Partie pour Berri* ! Car tout commence par la première liberté acquise pour la quadragénaire des années soixante qu'est Laure Clouet, qui consiste selon sa bonne amie Esther à utiliser son temps et son argent à sa guise :

Tu es libre maintenant et tu as, non seulement le droit, mais le devoir, entends-tu, de disposer de ton temps et de faire servir tes talents et ton argent. Je ne te dis pas de reléguer au grenier tes portraits de famille, ni de renier les qualités vraies des tiens. Ce serait commettre la même erreur que celle qui consiste à repousser en bloc, aveuglément, une génération du passé...<sup>566</sup>

Ne pas tout oublier, mais vivre tout simplement, disposer de son corps pour vaquer à des occupations parfois futiles comme la promenade : voilà ce que semble offrir la société des années soixante à une « vieille fille » de la Grande-Allée. On ne parle pas de sexualité ni même de désirs cachés, ou si peu, dans le roman d'Adrienne Choquette. La transgression est bien là, mais elle est ailleurs : notamment dans la volonté de l'héroïne de recevoir des « étrangers » chez elle, mais aussi dans l'arrogance d'oser regarder le monde nouveau et de reléguer les affaires de famille au second plan de ses préoccupations.

Compte tenu de son époque, *Laure Clouet* n'est donc pas vraiment représentatif d'une littérature féminine marquée par les préoccupations liées au corps et à la sexualité féminine. Il en va tout autrement, quelques dix années plus tard, avec *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard qui aborde les problèmes de couple à l'intérieur du mariage, dans un roman écrit en majorité à la première personne du pluriel, et qui s'adresse donc d'une seule voix à la collectivité féminine.

Nous savons que dans cet ouvrage le mariage est largement décrié ; mais le malentendu homme-femme va bien au-delà de leurs conceptions divergentes concernant

---

<sup>566</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 67.

la place de l'épouse et de la mère au sein de la sphère familiale : c'est une véritable dénonciation de l'inégalité des droits à l'intérieur même de la sphère familiale que la narratrice tente d'exprimer à chaque page, en précisant notamment que dès le début de la vie conjugale, la liberté de celle qu'elle appelle « Amante » ne cesse de décroître au profit de son mari, puisque « Chaque geste est la négation d'une affirmation antérieure, chaque jour ajoute un droit, côté amant, un barreau côté amante »<sup>567</sup>. Par extension de cette thématique de la soumission de l'épouse à son mari, *Le Corps étranger* aborde le problème de la sexualité dans le mariage. Pour la narratrice, l'acte en lui-même ne résulte pas de la volonté unanime du couple mais bien de celle de l'homme et de la société : en effet, à l'intérieur de ce système, la femme a le devoir de se soumettre à cette volonté qui acquiert sa légitimité dans l'aspect légal que lui attribue le mariage ; ainsi, lorsque

[L'Epoux] s'approche de l'Amante, ainsi revêtu, [il] fait valoir son droit de pénétration. L'Amante recule. Elle cherche en vain, sur ce visage trop sûr de sa dignité, trop imprégné de sa divine fonction, l'image humaine qu'elle a cherché tout l'après-midi parmi les rébus.<sup>568</sup>

Le roman d'Hélène Ouvrard nous montre qu'en passant d'Amant à Epoux, l'homme change de comportement envers la femme, la loi de la société patriarcale lui accordant un pouvoir absolu sur le corps de celle-ci. La sexualité et la libre disposition du corps de l'Amante se monnaient alors que les époux signent les actes du mariage, puisque pour revendiquer ce « droit de pénétration » le mari n'hésite pas à brandir « le pacte signé jadis dans sa chair par celle de l'Amante. Il fait voir les actes légaux et les prérogatives inscrites sur sa belle robe. Il réclame sur le champ l'exécution du devoir conjugal. »<sup>569</sup>

Quelques héroïnes se soumettent au désir du mari, mais les romans qui nous intéressent nous montrent plutôt des jeunes femmes révoltées par ces pratiques archaïques au sein du couple : même la narratrice du *Corps étranger* souhaite ardemment reprendre possession de son corps vers la fin du récit, alors qu'elle compare son corps meurtri à un « territoire reconquis » ; ainsi, c'est avec un certain relent de nationalisme qu'elle exprime sa nouvelle volonté : « Nous nous levons. Nous allons essayer notre ventre blanc. Notre

---

<sup>567</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 84.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>569</sup> *Ibid.*

Himalaya neigeux et mortel. Notre territoire reconquis – quiconque voudra y accéder devra se plier à nos lois. »<sup>570</sup>

En reprenant possession de sa sexualité, la narratrice transgresse ici l'une des lois fondamentales du mariage telles que les conçoit la société patriarcale, à savoir l'entière disposition de la femme par le mari. Dans le texte d'Hélène Ouvrard, recouvrer sa liberté consiste tout simplement à se séparer de l'époux afin de retrouver son individualité corporelle, la transgression consistant donc à briser les liens charnels du mariage.

Chez d'autres auteures, la transgression d'ordre moral est également étroitement liée au corps et aux relations sexuelles : certaines héroïnes utilisent d'ailleurs très bien leur corps pour choquer et montrer leur désaccord avec leur famille ou l'ensemble de la société : c'est le cas de la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* qui se promène nue sur les remparts de la vieille ville, dans l'attente que la police l'arrête afin de jeter le discrédit sur ses parents et d'entacher le nom des Tourangeau à Québec. Quant à la lignée Clouet (*Laure Clouet*), si pure, courageuse et honorable comme l'entendait la mère de Laure, elle a également eu à rougir des frasques de certaines de ses descendantes, telles que cette Myriam-Aurore dont on a longtemps tu les attitudes quelque peu licencieuses, lorsque

tout à coup, la vie prenait une sadique revanche en faisant sauter la fenêtre à Myriam-Aurore Clouet, fille cadette d'Edouard, « l'une des gloires de notre Sénat », qui mourait de honte... vingt ans plus tard. [...]. Elle sentait le jupon sale et la défaite amoureuse. Il fallut en hâte inventer l'étrange guérison d'une étrange maladie.<sup>571</sup>

L'attitude transgressive de Laure sera, elle, bien plus chaste ; celle-ci consiste néanmoins à reconnaître les failles d'un système et les exploits usurpés des membres d'une famille bourgeoise et narrés par sa mère. L'héroïne a tout juste commencé le processus de remise en question au moment même où « Ses yeux rencontrèrent le portrait en pied de sa mère. Alors, pour la première fois sans doute de toute sa vie, Laure Clouet osa interroger Marcelline Clouet. »<sup>572</sup> À mesure qu'elle prend conscience que la vérité lui a peut-être été voilée, et qu'elle doit à son propre atavisme sa vie de « vieille fille » repliée sur sa solitude et ses certitudes surannées, ce sont des « tempêtes intérieures » qui agitent de plus en plus le corps et l'esprit de Laure, des tempêtes qui répondent

---

<sup>570</sup> Ibid., p. 102.

<sup>571</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>572</sup> Ibid., p. 79.

certainement à un appel à la résistance que lancent de plus en plus fort les femmes à partir des années soixante, et qui ressemblent tant à celle que décrit quelques décennies plus tard la narratrice d'*Hier* de Nicole Brossard :

Hier, en revenant du Musée : j'ai la tête pleine d'images de tempêtes. Une mer de tableaux et de photos à n'en plus finir. Les autres tempêtes, je les construis comme un décor avec des personnages sombres et anonymes, impossibles à identifier. Je reste ainsi toute la soirée collée à l'existence d'une tempête sans me sentir menacée. J'attends. Au bout de quelques instants, je deviens, je suis la tempête, la perturbation, la précipitation, l'agitation qui met en péril la réalité.<sup>573</sup>

Une « agitation qui met en péril la réalité » : voilà bien ce que représentent les personnages féminins « transgressifs » de notre corpus, de la narratrice du *Corps étranger* à celles d'Anne Hébert, en passant par les jeunes révoltées et libertines que sont Vava (*Vava*), Arabelle (*Les Remparts de Québec*) et Shawinigan (*Encore une Partie pour Berri*). Lorsque l'une d'entre elles sort d'une certaine forme d'exploitation en se servant de son corps et de ce qu'il représente, que ce soit par l'acte sexuel sorti d'un contexte marital ou tout simplement par l'exposition de sa nudité, elle bouleverse le monde alentour, la société, les valeurs morales et familiales. Ainsi, lorsque Luce Irigaray parle de la capacité des femmes à remettre en cause tout un système par leur simple volonté d'émancipation, ses propos sont favorablement illustrés par les cas qui viennent d'être cités, car

Quand les femmes veulent sortir de l'exploitation, elles ne détruisent pas seulement quelques « préjugés », elles dérangent tout l'ordre des valeurs dominantes : économiques, sociales, morales, sexuelles. Elles mettent en cause toute théorie, toute pensée, tout langage existant, en tant que monopolisés par les seuls hommes. Elles interpellent le fondement même de notre ordre social et culturel, dont le système patriarcal a prescrit l'organisation.<sup>574</sup>

La nudité nocturne d'Arabelle (*Les Remparts de Québec*), comme le revirement de Laure (*Laure Clouet*), ne constituent pas une révolution à proprement parlée : la ville de Québec s'en remet très bien et la face du monde n'en est pas changée pour autant. Néanmoins, elles affichent un nouvel état d'esprit qui est celui de leur époque en étant les symboles d'un malaise collectif féminin.

---

<sup>573</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>574</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 159-160.

D'ores et déjà dans les années soixante, l'effervescence commence son processus en naissant de mouvements étudiants divers, dont émerge une parole plus générale qui conteste l'ordre établi et exprime des revendications bien spécifiques. Nous ne sommes plus très loin de la période dite de la « contre-culture » au Québec, qui voit s'imposer à son tour une parole résolument féministe ; car, comme nous l'explique Bénédicte Mauguière, c'est une

logique émotionnelle plutôt que rationnelle qui caractérise la contre-culture et l'adoption de valeurs libertaires (libération sexuelle) [et qui] en fait un mouvement compatible avec les principales revendications féministes. Dans ce sens, on peut dire que la contre-culture valorise les qualités dites « féminines », elle privilégie la concertation à l'opposition, l'interaction à la compétition. Les rapports entre l'individu et la communauté sociale en sont bouleversés [...].<sup>575</sup>

Dans un contexte politique et surtout social, où la place de la femme et surtout celle de son *corps* sont totalement revalorisées au sein du cadre familial mais aussi collectif, il est facile de deviner que l'adoption de certaines valeurs, jadis bannies par la société patriarcale, font surface sous la forme d'une véritable libération sexuelle des femmes qui, pour certains, a toute la fulgurance d'une révolution.

Avec la contraception accessible à toutes ainsi que le droit à l'avortement, le corps féminin redevient, hors mariage, une propriété individuelle ; la sexualité féminine n'est plus un tabou, et l'acte en lui-même n'est plus uniquement destiné à la reproduction mais bien au plaisir qu'il procure ; d'ailleurs, à l'époque de *Maryse*, l'auteure ne manque pas de préciser que l'« On parlait beaucoup de l'amour libre, [...] ; l'amour était libre ou il n'était pas. Le temps de la possessivité mesquine était révolu. »<sup>576</sup> Pourtant, les écrivaines n'hésitent pas à nuancer, chez leurs personnages féminins, les résultats de cette « libération » sexuelle : un petit bout de chemin reste encore à accomplir et quelques héroïnes ressentent parfois une culpabilité non dissimulée lorsqu'il s'agit de se laisser envahir par le plaisir : la jeune Shawinigan de *Encore une partie pour Berri*, se laisse volontiers emportée par la jouissance sous les caresses d'un homme, mais par la suite un malaise inexplicable l'envahit, « Comme si elle transgressait une loi mathématique et produisait du non-sens, un événement absolument en dehors de la vie humaine, surnaturel,

---

<sup>575</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 132.

<sup>576</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 159.

effroyable. »<sup>577</sup> Ce sentiment de culpabilité face au plaisir est décuplé chez le personnage de Lise Tremblay dans *L'Hiver de pluie*, car bien plus que de la peur, c'est de la honte que ressent l'héroïne après avoir désiré un homme :

J'ai honte, honte de l'odeur de l'homme, honte de l'accepter, de la prendre, d'y consentir. Il m'arrive d'entendre encore les paroles de ma mère. Je suis enfant, ma mère parle avec sa sœur et leur mère, je suis attentive, je ne perds pas un mot de leur conversation. Elles disent que les hommes sentent mauvais, qu'ils ne se lavent jamais.<sup>578</sup>

Cependant, ce genre de considérations liées à l'enfance, ainsi que le sentiment coupable d'avoir satisfait à une pulsion, sont assez épisodiques dans la vie des héroïnes pour nous permettre d'affirmer que ces jeunes femmes sont désormais maîtresses de leur sexualité.

La transgression de l'ordre établi passe donc prioritairement chez nos romancières par une exaltation du désir et, bien souvent, par la pratique d'une sexualité délirante. C'est le cas chez des auteures dont les personnages, le plus souvent post-adolescents, font de l'acte sexuel une pratique quotidienne et primordiale pour établir la communication avec l'Autre : chez Pauline Harvey ou Yolande Villemaire, l'affectif est clairement distinct du sexuel : la jeune Vava, réellement amoureuse de Michel Saint-Jacques, n'a pas de rapports sexuels avec lui car ce sentiment si intense l'empêche d'avouer son désir ; néanmoins, elle n'a aucune difficulté à aborder des amants éphémères avec lesquels elle termine ses nuits, et dont certains deviendront d'ailleurs récurrents au cours de ses aventures sexuelles. La sexualité est ici clairement séparée de l'affectif : elle est un jeu, et parfois une prise de risque qui constitue l'impulsion dont les héroïnes ont besoin pour traverser la vie en général.

Nos écrivaines emploient désormais un vocabulaire adapté à la nouvelle « frénésie » de désir dont sont possédés leurs personnages : les mots sont crus, l'acte sexuel est décrit dans toute sa réalité, sans non-dits, sans pudeur. Alors que dans *Encore une Partie pour Berri Shawinigan* se fait caresser dans une chambre d'hôtel, Pauline Harvey nous dit qu'elle a « de grandes explosions de plaisir »<sup>579</sup>, tandis que d'autres

---

<sup>577</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>578</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>579</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 46.

adolescents « baisent »<sup>580</sup> comme des fous furieux dans les moindres recoins de la ville de Montréal. Vava, quant à elle, nous confie combien l'acte sexuel avec son petit ami Benoît est un plaisir des sens et de tout le corps : « On fait l'amour souvent, longtemps, l'après-midi. Je jouis beaucoup et je ne pense qu'à ça. Benoît m'appelle son « libidinal baby » ; je suis bien dans ma peau, j'ai les seins sensibles, le corps heureux. »<sup>581</sup>

Vava « ne pense qu'à ça », nous dit Yolande Villemaire : elle n'est pas la seule, car dans *Encore une Partie pour Berri*, il semble que l'obsession de l'assouvissement d'un fort désir sexuel soit permanente chez le petit peuple adolescent de Montréal. Ainsi, chez Pauline Harvey mais aussi Lise Tremblay, le sexe est la condition *sine qua non* de toute inscription dans le réel urbain, et, au risque de choquer, les écrivaines « disent » le sexe dans tout ce qu'il a de plus violent, de plus malsain et de plus bestial. N'est-ce d'ailleurs pas là une autre manière de montrer que les femmes sont désormais en mesure de parler de tout, de choquer s'il le faut comme le fait remarquer l'écrivaine Carla dans *Hier* de Nicole Brossard ?

J'ai vu des écrivains se dissoudre dans la multiplicité des possibles fragments de vie de fiction. Ils devenaient alors incapables de choisir un sujet. [...]. Les femmes, au contraire, devaient pour se faire remarquer se montrer violentes, sexuelles et bourrées de contradictions.<sup>582</sup>

La ville devient alors l'espace de tous les possibles en matière de sexualité : elle est un espace de rencontres puisqu'elle est de plus en plus investie par les femmes qui sortent du giron familial pour conquérir de nouveaux territoires. C'est donc dans une sorte de folie délirante et générale que les personnages de Pauline Harvey « utilisent » l'espace de Montréal pour s'adonner à toutes sortes de plaisirs sexuels ; ainsi, les jeunes gens montréalais « font l'amour, les fenêtres et les rideaux grands ouverts, ils se masturbent dans tous les coins de la ville »<sup>583</sup>, atteints semble-t-il par une contagion qui s'abat sur l'ensemble de la ville en vous poursuivant jusque dans les ruelles et les maisons, de la même manière que Trente, la mère de Berri, en fait elle-même l'expérience :

---

<sup>580</sup> Ibid., p. 162.

<sup>581</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 46.

<sup>582</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 324-325.

<sup>583</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 162.



En fait, une sorte de folie s'était emparée de Trente, elle avait été contagionnée par l'ambiance sexuelle de la maison et, en discourant ainsi sur Berri, s'attardant sur tous les gros mots qu'elle pouvait trouver, en rajoutant même l'occasion, elle devait vaguement avoir l'impression jouissante de faire l'amour avec ce pauvre Bloc qui se laissait faire, ou, au moins, d'exercer sur lui une forme de violence éminemment sexuelle.<sup>584</sup>

Par ailleurs, chez Pauline Harvey comme chez beaucoup d'écrivaines, Montréal n'est pas seulement un lieu, c'est aussi un corps, qui plus est féminin. En faisant de l'espace urbain un espace pulsionnel qui produit du désir, dont l'atmosphère incite à la libération de ce même désir en plein jour et au regard de tous, l'auteure fait de la ville un corps que ses personnages n'hésitent pas à utiliser pour assouvir leurs pulsions les plus animales ; ce qui explique que « ce ne sont pas des humains qu'ils baisent, c'est Montréal. Ils ont leur sexe chaud enfoui dans le béton, et baisent le béton, les briques, jusqu'à ce que la peau leur pèle. »<sup>585</sup>

Dans *Encore une Partie pour Berri*, Montréal est donc une ville qui carbure à l'humain. Le sexe en est le moteur et l'espace urbain celui de toutes les libertés et de toutes les transgressions.

Dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais, Marielle s'adresse en ces termes à l'une de ses amies : « c'est pas la religion ni l'amour qui gouvernent le monde, de nos jours, non, c'est le sexe. »<sup>586</sup> Voici une remarque très pertinente de la part d'une jeune montréalaise de la fin des années soixante-dix, qui montre combien les mentalités ont évolué au Québec depuis trois ou quatre décennies.

Les nouvelles libertés des femmes, qui consistent autant à penser désormais par soi-même qu'à choisir de vivre en dehors de la hiérarchie étouffante du cercle familial, sont une véritable remise en question des bases de la société québécoise : avec la Révolution tranquille et la contre-culture, la pensée féministe radicale et l'effondrement du pouvoir religieux, les femmes voient enfin s'ouvrir de nouveaux horizons ainsi que de

---

<sup>584</sup> Ibid., p. 55.

<sup>585</sup> Ibid., p. 162.

<sup>586</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 151.

nouveaux territoires à conquérir : la sphère publique par exemple, la scène intellectuelle où s'imposent de plus en plus d'« écrivaines », la scène politique et syndicale, et bien d'autres encore...

Les jeunes héroïnes sont toutes des femmes libérées des contraintes morales auxquelles pouvaient être enchaînées leurs mères et leurs grand-mères. Il subsiste pourtant dans l'écriture au féminin des cas qui rappellent que le chemin vers l'autonomie est parfois semé d'embûches ainsi que le décrivent si bien Anne Hébert, Adrienne Choquette ou encore Hélène Ouvrard. C'est pourtant cette voie que les auteures choisissent pour faire une critique très acide du milieu familial : en effet, nous ne trouvons aucune famille idéale dans les romans qui composent notre corpus, mais aussi très peu de schémas familiaux classiques ; sans doute, est-ce là le reflet d'une époque où les parents divorcent, où la mère élève seule sa fille comme dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert, ou bien lorsque le père devient transsexuel dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx. Au sujet du traitement littéraire de la famille dans le roman, Francine Noël nous explique les raisons de son refus d'en faire un modèle dans ses romans, ce qui résume d'ailleurs très bien cette aversion plutôt générale des écrivaines pour ce type classique de représentation ; ainsi, nous dit-elle,

j'ai évité de reprendre le concept de la famille traditionnelle qui m'a toujours exaspérée : il me semble coercitif, farouchement régulateur et réactionnaire. Pour cette raison, l'image que je donne de la famille sera toujours ambiguë : famille éclatée et recomposée mais questionnée à son tour.<sup>587</sup>

Il paraît évident que les personnages sont de plus en plus transgressifs : ils cherchent en effet à tout prix à se marginaliser comme c'est le cas des plus jeunes : Vava (*Vava*), Arabelle (*Les Remparts de Québec*), et Shawinigan (*Encore une Partie pour Berri*). Ce sont sans doute les plus « urbaines » de notre corpus ; en effet, elles ne connaissent que la grande ville, ne se cantonnent plus aux murs de leur chambre d'adolescentes et explorent depuis longtemps le monde urbain ; elles en connaissent les moindres recoins, les moindres secrets. La transgression commence certainement avec la création de tels personnages : les auteures nous les montrent libres, sexuelles, délirantes, indépendantes. La ville est pour elles un vaste terrain d'expérimentation du réel et de leur sexualité.

---

<sup>587</sup> VIAU, Robert, *Op. cit.*, p. 19.

Ainsi, de nouvelles figures féminines envahissent la ville dans l'écriture au féminin : qui sont ces nouvelles Eve qui se promènent seules, parfois nues, la nuit, dans les rues du Vieux Québec ? Des révoltées du système patriarcal ? Des jeunes femmes issues, peut-être sans en avoir conscience, d'une tradition matrilineaire ? D'autres figures féminines, qui ne sont pourtant pas exceptionnelles en littérature, attirent également l'attention dans l'écriture au féminin, notamment celle de la sorcière qui apparaît sous différentes formes chez Lise Tremblay, Anne Hébert et Francine Noël : celle-ci fait partie intégrante de la vie urbaine et elle détient des secrets ancestraux tout en continuant d'exercer une influence sur les vies de ceux qui la côtoient ; étrange personnage que celui de Miracle Marthe chez Francine Noël, qui vit au milieu du béton du Complexe Desjardins à Montréal et concocte des philtres d'amour pour les enfants.

Moins curieuse dans un contexte urbain nous retrouvons bien sûr le personnage récurrent de la prostituée : le « produit » urbain par excellence qui se rencontre dans la rue, s'échange, se monnaie, qui fascine et effraie à la fois car elle reste sans doute l'une des dernières figures féminines de la sphère publique qui symbolise l'échec partiel du féminisme.

## CHAPITRE III

---

### LES « URBAINES RADICALES », DES FIGURES DU FEMINISME LITTÉRAIRE

Je serai mère et grand-mère, maîtresse et sorcière, je retrouverai la loi la plus profonde, gravée dans mes os.

Anne HEBERT, *Les Enfants du sabbat*.

#### 1. La figure de la sorcière : l'opprimée ancestrale

##### 1.1 : Sorcière et savoir occulte dans le roman québécois

Des jeunes femmes autres que la mère et l'épouse soumises, apparaissent comme des caractères incontournables du roman féminin québécois. Ces personnages sont considérés comme des « figures », car ils se distinguent très vite des autres individus à travers la fonction qu'ils tiennent dans l'espace urbain et plus généralement, au sein de la société elle-même. Parmi eux, s'impose notamment la figure de la sorcière.

La sorcière est intéressante car elle est avant tout un personnage historique au-delà de son aspect fictionnel : elle était en effet, jusqu'à un passé assez récent, celle que l'on redoutait ou au contraire que l'on admirait dans les campagnes pour ses connaissances en médecine ; elle suscitait pourtant des craintes et des superstitions, connue pour son accointance avec le Diable ou les esprits maléfiques. Elle faisait alors, selon Bénédicte Mauguière, « figure d'antidote à une religion pratiquée souvent de façon étroite et contraignante. »<sup>588</sup> Sous des aspects sombres et mystiques, les sorcières étaient les premières femmes capables de faire vaciller les fondements du catholicisme grâce à leurs

---

<sup>588</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 173.

savoirs occultes et soi-disant diaboliques. Nous savons que bon nombre d'entre elles furent ainsi traînées jusqu'au bûcher pour y être brûlées, ce qui permettait, en plus d'asseoir définitivement un pouvoir à la fois monarchique et divin, de conforter l'image biblique de la femme tentatrice, malfaisante et hérétique.

Voici donc qu'apparaît sous les traits de la sorcière, un personnage historique qui aura, pour les féministes, tous les aspects d'une martyre des sociétés religieuses et patriarcales. Elle sera donc longtemps présente jusqu'à nos jours dans la littérature québécoise, comme le prouvent les romans du corpus. Ainsi, dans un long chapitre justement dédié à la figure de la sorcière, Lori Saint-Martin évoque le rôle essentiel que celle-ci tient dans la production littéraire féminine des années soixante-dix :

Cette figure se trouvait au point de convergence d'un grand nombre de réseaux thématiques essentiels ; la victimisation de la femme par la société patriarcale, la folie comme moyen d'y échapper, la recherche d'un passé oublié des femmes, la maîtrise du corps et de la fertilité, enfin la prise de conscience politique et le militantisme féministe. La force du symbole de la sorcière vient de ce que cette femme est une sorte de carrefour signifant.<sup>589</sup>

La sorcière et la guérisseuse seraient donc, si l'on en croit Lori Saint-Martin, des symboles dont la polyvalence se compose des différentes préoccupations féminines, à savoir la maîtrise du corps, l'oppression du patriarcat, et la mémoire d'un certain passé collectif.

La force du symbole doit d'ailleurs être bien grande, puisque ce personnage ne se limite pas aux romans dits « champêtres », dont l'action se déroule exclusivement à la campagne où les croyances et les superstitions, surtout aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, sont très répandues<sup>590</sup> ; il est en effet curieux de voir apparaître des sorcières au détour d'un parc à Montréal, en pleine ville, comme c'est le cas dans le roman de Francine Noël. Cette figure est donc bien un *leitmotiv* que n'abandonnent pas les écrivaines, à mesure qu'évolue l'emprise des femmes sur un territoire urbain et réel, qui abolit les croyances et laisse peu de place, au milieu du béton, aux pratiques occultes et aux célébrations de la nature guérisseuse.

---

<sup>589</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 188.

<sup>590</sup> On pense ici aux romans français « champêtres » de George Sand dont l'action se déroule dans sa région natale berrichonne, et où la sorcellerie fait partie du quotidien des personnages (*La petite Fadette*, *La Mare au diable*).

Dans l'univers romanesque de Francine Noël, où des petits génies vous soufflent des conseils dans le creux de l'oreille, où les serpents qui descendent des arbres dévoilent quelque secret sur la mort, et où le sous-sol de la maison de la ruelle Mentana est criblée de galeries souterraines aboutissant à un bar réservé aux seuls enfants, Montréal est une ville où plus rien ne surprend Myriam et ses jeunes amis. Or, c'est dans le parc Lafontaine à Montréal, que la jeune Myriam de *Myriam première* voit surgir une bien curieuse créature ;

Aussi n'est-elle pas étonnée quand, au détour d'une allée, lui apparaît, blanche de peau et noire de vêtements, la sorcière du parc Lafontaine. La sorcière oscille au-dessus d'un buisson de chèvrefeuille roux et elle a les lèvres aussi rouges que celles de la tante Marie-Lyre, ça doit être le même numéro de rouge à lèvres, c'est pas possible ! [...]. Elle [...] comprend tout de suite qu'il s'agit d'une sorcière à ce signe que la sorcière ne l'appelle pas « tite fille ». <sup>591</sup>

Celle dont on apprendra plus tard qu'elle s'appelle « Miracle Marthe », est d'abord nommée par la petite fille en fonction du lieu où elle réside : le parc Lafontaine. Elle fait partie intégrante de l'espace urbain et semble à la fois sortir d'un autre temps, d'une autre histoire, et pourtant, elle a la même couleur de rouge à lèvres que la tante de l'enfant. Néanmoins, il s'agit bien d'une « vraie » sorcière puisque celle-ci dévoilera plus tard les pouvoirs de ses philtres d'amour ; mais sorcière, elle l'est bien plus pour Myriam parce que cette dernière fait abstraction de son statut d'enfant : elle ne l'appelle pas « tite fille », et la considère au contraire comme son égale. Francine Noël nous montre donc bien ici ce qu'est réellement une *figure* littéraire : c'est celle qui se distingue des autres par une vision différente ou polyvalente de la réalité.

D'autres écrivaines font intervenir dans l'histoire un ou plusieurs personnages féminins dotés de pouvoirs occultes, ou qui, par leurs attitudes, leurs connaissances mystiques ou leurs expériences personnelles, ont tous les aspects que revêt la sorcière dans l'imagerie populaire ; son image, de *Kamouraska* dont l'action se déroule au dix-neuvième siècle, aux *Nuits de l'Underground* de Marie-claire Blais, a très peu évoluée : il s'agit toujours d'une femme mystérieuse, détentrice de secrets ancestraux transmis de génération en génération. D'autant plus que si l'action du roman se déroule en pleine ville, qu'il s'agisse de Québec ou Montréal, cela ne change rien car la sorcière trouve sa place au sein de la cité. Elle est toujours présente, comme un rappel inexorable du passé.

---

<sup>591</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 36-37.

C'est certainement chez Anne Hébert que cette figure est l'un des motifs les plus récurrents ; beaucoup de commentaires critiques ont d'ailleurs été rédigés à ce propos. Nous verrons par ailleurs que l'héroïne de *Kamouraska* partage des expériences liées au mariage très similaires avec la sorcière des Québécois, La Corriveau, qui vécut au dix-septième siècle. Dans ce roman qui se déroule en huis clos dans la maison de la rue du Parloir, Elisabeth d'Aulnières se fait rattraper par ses souvenirs, ceux du temps où elle était mariée avec un autre homme ; à cette époque, la jeune servante était Aurélie Caron, et le portrait que nous en dresse Elisabeth est bien celui d'une jeune sorcière qui connaît les secrets de vie et de mort ; c'est aussi, avec ses deux amies Sophie Langlade et Justine Latour, une fille fréquemment prise d'hystérie, cette sorte de névrose soi-disant propre aux sorcières lorsqu'elles sont inspirées par le diable. Dans ses souvenirs, Elisabeth a ainsi la vision de

filles [...] déchaînées, prises d'une sorte d'activité fébrile. Elles ouvrent les portes à l'infini, se croient obligées de faire communiquer entre elles toutes les pièces de la maison. Mystère de chambres en enfilade. Elles me font signe et me prient, d'un air malicieux, d'habiter bien vite, à nouveau, toute la maison de Sorel, sans en excepter aucune pièce.<sup>592</sup>

Mais dans la vie présente d'Elisabeth, désormais Mme Rolland, une autre servante, du nom de Florida, remplace en quelque sorte la jeune Aurélie du temps de son premier mariage. Alors que le notaire Jérôme Rolland se meurt d'une maladie dont on ne connaît ni le nom ni la cause, c'est la servante qui, grâce à des dons et des techniques médicales auréolées de mystère et d'étranges rituels, soigne avec beaucoup de zèle le mari d'Elisabeth qui, quant à elle, est complètement inutile au chevet de son mari ; ainsi, lorsqu'elle voit passer Florida, celle-ci lui apparaît non pas comme une personne, mais plutôt comme une « Etrange, légère créature qui s'apprête à célébrer, selon les rites, les derniers moments de Jérôme Rolland. Sangsues et cataplasmes, bouillotte et lait de poule, compresses et extrême-onction, larmes et linceul. »<sup>593</sup>

Florida est donc dotée de certains pouvoirs dans *Kamouraska* : comme jadis Aurélie Caron, elle semble en effet détenir des connaissances et pourquoi pas un pouvoir sur la vie et la mort ; or, ce pouvoir « créateur » et destructeur qui, nous le verrons plus loin, est l'un des aspects les plus mis en avant chez la sorcière dans le roman féminin,

---

<sup>592</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 43-44.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 28.

nous le retrouvons dans le personnage de Flora Fontanges dans *Le Premier Jardin* : tout d'abord parce que celle-ci est une actrice, qu'elle s'incarne et fait vivre d'autres personnages à sa place ; mais aussi parce qu'avec son jeune ami Raphaël et grâce à ses expériences théâtrales, elle acquiert, dans cette bonne vieille ville de Québec, la possibilité de faire revivre à travers son propre corps les jeunes femmes pionnières de la Nouvelle-France qu'elle énumère et qui se lèvent, émergeant de la brume du Saint-Laurent, et s'approchent du quai où les regarde Flora ; petit à petit, elle les observe distinctement « dans leurs atours du passé. Elle leur souffle dans les narines une haleine de vie et se met à exister fortement à leur place. S'enchant de ce pouvoir qu'elle a. »<sup>594</sup>

Néanmoins, savoir occulte, sorcellerie et autres « diableries » sont, chez Anne Hébert, des thèmes encore plus exploités dans un autre roman au titre lui-même évocateur : *Les Enfants du sabbat*. La vie de Sœur Julie, qui se déroule dans la solitude d'un couvent de Québec, loin de l'hérésie et de toute forme d'hystérie, paraît bien tranquille jusqu'au jour où sa véritable nature de sorcière, élevée en pleine montagne, violée par son père lors de messes noires, se révèle sous la forme d'accès de folie, de paroles blasphématoires et de curieuses pensées morbides qui bouleversent de façon néfaste la vie des personnages qui l'entourent, dont le médecin ou la Mère supérieure. Curieusement, ce n'est pas l'extérieur, dans la rue, dans la ville, que le Mauvais prend racine, mais bien dans un lieu tranquille et refermé sur lui-même, plein de solennité et dédié à la prière et au recueillement. Comme Elisabeth dans sa chambre, Julie est prisonnière des murs du couvent et de son organisation stricte : la solution est donc de rappeler à elle ses souvenirs et sa véritable nature de sorcière ; ainsi, peu à peu, la vie du couvent est troublée par les accès de violence et les délires de Sœur Julie qui semble bien être inspirée par le Diable lui-même. Le Diable, c'est d'ailleurs ainsi que la jeune femme nous décrit son père affreux, avec tous les traits que l'on attribue généralement au Malin : dans ses souvenirs, celui-ci lui rappelle qu'il est également le géniteur des sorcières depuis des temps immémoriaux : « Il est là dans la pièce. De toute sa haute taille. Sa barbe de bouc. Ses yeux en amande. Sa face en lame de couteau. Une aisance à nulle autre pareille, dans le rire et la moquerie. [...]. "Mes créatures, toutes mes créatures superbes, mes femmes et mes filles, depuis trois siècles..." »<sup>595</sup>

---

<sup>594</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>595</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 178.



Julie est donc bien de la plus pure race des sorcières ; de plus, elle est née en pleine nature et pourtant, a réussi à pénétrer le monde clos de la ville puis du couvent. Malgré tout, l'hérédité maternelle ne s'est jamais effacée : elle perdure et Julie ne peut plus refouler ses origines, car avant d'être cette petite religieuse elle est

Sorcière ! Et sa mère l'était aussi. (Tout le monde sait que la sorcellerie est héréditaire). Et son arrière-grand-mère. Et son arrière-arrière-grand-mère. Et l'ancêtre, là, tout au bout de la lignée, traverse l'Océan, sur un bateau à voiles, en plein dix-septième siècle. Elle avec qui son mari n'a jamais pu « ménager » parce qu'elle était sorcière, là-bas, dans les vieux pays, en France.<sup>596</sup>

Voici donc que les romans d'Anne Hébert, mais aussi celui de Francine Noël, nous montrent que la sorcière continue de s'immiscer dans la vie de ses contemporains. Cette représentation féminine de la subversion sous sa forme la plus diabolique, alimente de plus belle l'aspect transgressif, mystérieux et parfois effrayant que peut parfois revêtir le féminin dans la cité.

Si, chez Anne Hébert et Francine Noël, le mot « sorcière » est clairement énoncé, dans d'autres romans certains personnages féminins sont tout aussi dotés de pouvoirs. C'est le cas du récit de Marie-Claire Blais, *Les Nuits de l'Underground* : dans ce monde quasi-nocturne où les femmes se rencontrent dans les atmosphères ouateuses et confidentielles des bars de Montréal, il en est une que l'on appelle

Fille-Chat, ou La Chatte, comme elle se surnommait elle-même, non seulement parce que cette jeune femme était la féroce protectrice de la race féline, mais surtout parce qu'elle était l'humble prophète de tous et de toutes. Elle lisait tout aussi bien dans les coeurs, les lignes de la main, que dans les planètes [...].<sup>597</sup>

Comme la sorcière Miracle Marthe de Francine Noël (*Myriam première*), Fille-Chat détient des secrets sur chacun et sur l'univers, elle lit l'avenir et surtout protège ses « disciples ». Elle a ici un caractère exemplaire qui correspond au renversement des traditions par les écrivaines, qui célèbrent les traits associés au féminin dévalorisés par la culture masculine. En cela, il nous apparaît que les personnages féminins de l'ensemble

---

<sup>596</sup> Ibid., p. 180.

<sup>597</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 198.

des romans du corpus sont toutes un peu sorcières : toutes pratiquent naturellement l'occulte ou la divination, comme c'est le cas de la grande fille dans *L'Hiver de pluie*, à propos de laquelle la narratrice déclare que, souvent, elle « sortait ses cartes de tarot et me prédisait l'avenir. »<sup>598</sup> Quant aux trois amies dans *Maryse*, elles décident un après-midi de s'enfermer « avec Mélibée Marcotte [encore un chat associé aux mystères féminins], [...] mirent un drap sur le matelas et Marie-Lyre y déposa les vingt-deux arcanes du tarot. »<sup>599</sup> Enfin, la jeune Vava, non contente de lire « l'avenir dans le fond de la tasse de café turc de Anne »<sup>600</sup>, se découvre un pouvoir exceptionnel de guérisseuse :

Une fraction de seconde plus tard, sans la moindre hésitation, je dis à la dame : « Donnez-moi votre main, madame. Je suis guérisseuse, je vais guérir votre cœur. » Elle me tend docilement sa main gauche. Je la prends entre mes mains et je commence à masser doucement sa ligne de cœur ; je me trouve parfaitement ridicule, mais je me dis que ça correspond peut-être au cœur, après tout.<sup>601</sup>

Un peu plus tard, Vava s'inspire d'une sorcière tout droit sortie d'un livre de Castaneda pour soigner une brûlure : la jeune femme se découvre donc de nombreuses vertus médicales ; elle est capable de soigner en faisant appel à ses sens et à un certain instinct naturel. Elle renvoie encore une fois une image positive de la sorcière guérisseuse telle que la conçoit la majorité de nos écrivaines : elle n'a plus les traits d'une vieille et vilaine femme acariâtre, chevauchant son balai, jetant des sorts à tout va, entourée de potions au contenu peu ragoûtant. C'est bien par des jeunes filles fraîches, citadines et libérées telles que Vava (*Vava*) et Miracle Marthe (*Myriam première*), que les auteures véhiculent l'image positive de la sorcière guérisseuse, « moderne » et urbaine. Ainsi, pour Lori Saint-Martin, le portrait est celui d'une

---

<sup>598</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 54.

<sup>599</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 108.

<sup>600</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 432.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 204.

filles dynamiques, productrices de sens, créatrices de valeurs nouvelles. Celles qu'on a brûlées étaient souvent des sages-femmes ou des guérisseuses qui possédaient, dans le domaine de la santé, une sagesse ancestrale fondée sur l'observation, la connaissance des plantes et l'expérience pratique, à une époque où les médecins obéissaient encore à l'ancienne doctrine des humeurs. En pratiquant des avortements, en mettant à la disposition des femmes des moyens contraceptifs et en utilisant des médicaments pour calmer les douleurs de l'accouchement à une époque où l'Eglise y voit une punition qui remonte à Eve, ces femmes s'étaient chargées de la santé et de la fertilité de leurs semblables. Pendant les années soixante-dix, on les associe aux mouvements pacifiste et écologiste, au recours aux médecines douces et orientales, à une prise en main, par les femmes, de leur santé (centres de santé, accouchement naturel, connaissance du corps) et de leur intégrité corporelle et spirituelle.<sup>602</sup>

L'essayiste nous rappelle au passage l'aspect transgressif et subversif de la femme qui « sait » comment soulager ses consœurs, qui connaît les herbes et les bienfaits de la nature qui sauront apaiser les douleurs féminines. La femme qui détient une science aussi puissante que celle-ci n'a pas manqué, à une certaine époque, d'inquiéter l'Eglise. Au-delà de ce constat, il semble que la somme de ces connaissances se *transmette* par la voie d'une certaine tradition matrilinéaire, de génération en génération : ainsi, lorsque dans *Les Enfants du sabbat* Sœur Julie imagine son aïeule arrivant de France sur ce nouveau sol canadien, elle la voit qui « apprivoise les herbes sauvages, mêlées aux broussailles des forêts. Elle prépare les onguents et la drogue, décante la haine et l'amour, les rend fous, les lâche tout accouplés, noués vifs, sur les terres nouvelles. »<sup>603</sup>

Ces « savoirs » se sont transmis à Vava et Miracle Marthe, qui ne sont pourtant pas des filles élevées en pleine nature, mais qui sont plutôt, comme les nomme Lori Saint-Martin, des « urbaines radicales ». La ville n'a donc pas pu « couper » les femmes de ce rapport mystérieux, mais bien réel, qu'elles entretenaient jadis avec les forces de la nature. Depuis que les sorcières existent, elles ont conservé des secrets et des pratiques qui ont souvent causé leur perte ; nos jeunes héroïnes sont leurs héritières, d'une part parce qu'elles sont actrices et créatrices, d'autre part parce qu'elles sont dotées d'une grande liberté sexuelle et existentielle, et qu'elles s'appliquent « à faire voler en éclats l'ordre répressif qui empêche les femmes de se réaliser. »<sup>604</sup>

---

<sup>602</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 181.

<sup>603</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 180.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 183.

A l'origine de la figure de la sorcière dans la littérature québécoise, il en est une bien réelle qui vécut au dix-septième siècle, et qui continue à hanter les imaginations : il s'agit de Josephthe Corriveau, qualifiée de « sorcière » après le soi-disant meurtre de son mari en 1763, condamnée et traînée au gibet. Elle prend non seulement un visage fantastique et diabolique suite à l'affaire, mais ce que l'on retient c'est qu'elle devient également *la sorcière des Québécois*.

L'histoire de « La Corriveau », telle qu'on la nomme désormais, colle tellement à l'image subversive, libertine et amoralisée de la sorcière, que les articles racontant l'affaire n'ont pas manqué de donner un aspect monstrueux à cette jeune femme au fil des siècles. Il est vrai que ce meurtre qui implique au départ un certain nombre de personnes, dont le père de Josephthe, a fait couler beaucoup d'encre ; à la suite de nombreux procès, c'est pourtant bien La Corriveau qui fut accusée du meurtre de son deuxième mari, et fortement soupçonnée de la mort étrange de son premier époux. Plus tard, les années aidant, on parlera même de l'homicide de sept maris. Voilà de quoi alimenter les imaginations et choquer les consciences : comment une femme peut-elle tuer ses maris en plein dix-septième siècle ? C'est parce que le plus grand nombre considèrera ces faits comme une révolte au sein d'une société régie par les règles strictes de l'Eglise, que La Corriveau deviendra le symbole de la puissance féminine et du rejet des normes patriarcales ; par son action, elle devient donc en quelque sorte l'ennemie du pouvoir dominant, à l'image même de la sorcière.

Josephthe Corriveau n'est peut-être pas la main qui tua ses maris, et les rivalités pour obtenir des terres entre son père, ses beaux-parents et ses époux, y sont sans doute pour beaucoup. Néanmoins, c'est elle qui, au bout d'un nombre faramineux de procès, fut condamnée à être pendue puis suspendue dans une cage à la vue de tous. De là, beaucoup d'écrivains font naître la légende de La Corriveau et la présentent sous son aspect le plus macabre.

A la suite de ces nombreux textes et récits, bon nombre de « pouvoirs » diaboliques et de légendes furent à charge du cadavre malheureux de La Corriveau. Il ne s'agit pas d'en faire ici une énumération exhaustive<sup>605</sup> ; en revanche, beaucoup

---

<sup>605</sup> Nous pouvons néanmoins énumérer quelques légendes issues des esprits les plus imaginatifs : ainsi, La Corriveau descendait la nuit de sa potence et poursuivait les voyageurs ; chaque dépouille de trépassé mort sans sacrement lui revenait de droit ; le sol qu'elle touchait devenait maudit ; l'herbe ne poussait plus sous

d'écrivaines, notamment dans les années soixante-dix, ont retenu l'injuste châtement réservé à une femme ayant bouleversé toute une période de l'histoire québécoise.

Anne Hébert, nous l'avons déjà évoqué, est l'une des romancières québécoises qui a le plus « écrit » sur les personnages de sorcières. Que ce soit dans *Le Premier Jardin*, *Les Fous de Bassan*<sup>606</sup>, ou bien sûr dans *Les Enfants du sabbat* où la sorcellerie est à son paroxysme, une femme étrange aux pouvoirs tout aussi mystérieux est présente : elle est capable de deviner l'avenir, de guérir grâce à des onguents connus d'elle seule, ou, bien pire, de converser avec le diable. Mais ce fameux spectre de La Corriveau qui tourmente les mémoires collectives québécoises, nous semble particulièrement hanter le roman *Kamouraska*.

Lorsque débute le récit d'Anne Hébert, nous sommes au dix-neuvième siècle, sous occupation anglaise : le tribunal qui doit juger Elisabeth pour son crime sera donc celui du colonisateur et de la langue illégitime ; or, les procès de Josephte Corriveau ont lieu, et sont suivis de sa pendaison en 1763, alors que nous sommes au tout début du régime anglais. C'est donc dans un contexte historique et culturel semblable que Josephte et Elisabeth subissent la justice de l'Autre, celle du colonisateur.

Mais la similitude entre cette fiction hébertienne et la réalité de La Corriveau ne s'arrête pas là : il apparaît en effet que les deux histoires, le déroulement même des deux affaires de meurtres, aient une ressemblance plutôt troublante. Chez La Corriveau, tout commence par la découverte de son deuxième mari, Dodier, mort le crâne fracassé dans sa grange : lors des procès, le tribunal ainsi que l'opinion publique s'interrogera également sur la mort mystérieuse de son premier époux, malade, et que l'on dit avoir été empoisonné<sup>607</sup>.

Quant au contenu du roman d'Anne Hébert, les faits ont été inversés : le premier mari d'Elisabeth a lui aussi été tué, ce qui ne fait pas d'elle l'assassin « direct » ; quant à son deuxième mari, comme c'était le cas du premier époux de La Corriveau, il se meurt à

---

le gibet ; elle allait faire le sabbat avec les sorciers de l'île d'Orléans ; quand la cage fut enlevée, on dit que c'est le Diable qui l'avait enlevée.

<sup>606</sup> HEBERT, Anne, *Les Fous de Bassan*, Editions du Seuil, [1982] 1998.

<sup>607</sup> Plus précisément, Josephte Corriveau se marie une première fois en 1749 avec un dénommé Bouchard. Après onze ans de vie commune celui-ci est retrouvé mort dans son lit. Trois mois après, elle se marie avec Louis Dodier et trois ans plus tard, on retrouve le corps de Dodier dans son écurie, la tête fracassée par le sabot de son cheval.

l'étage d'une maladie étrange ; la culpabilité excessive qu'en ressent Elisabeth peut d'ailleurs laisser penser qu'un empoisonnement pourrait être à l'origine de ce mal inconnu.

Dans *Kamouraska*, Anne Hébert remonte donc à la fois le temps, et les faits : un mari mort empoisonné puis un deuxième époux assassiné d'un côté, pour un mari assassiné puis un deuxième époux malade de l'autre. La Corriveau elle, a subi de nombreux procès et la peine capitale : la pendaison. Or, dans le roman d'Anne Hébert, Mr Rolland n'est pas encore mort même si le trépas n'est pas loin ; de plus, sa femme Elisabeth n'a pas été accusée par les autorités pour le meurtre de son premier mari ; c'est pourquoi, chaque nuit, elle est hantée par le bruit des sabots d'un cheval noir, tirant le corbillard qui l'emmènera à sa dernière demeure. Lorsque Elisabeth nous confie ses visions, ses peurs, sa culpabilité plus angoissante encore que la perspective qui l'attend, elle exprime sans aucun doute ce qu'a dû elle-même ressentir, cent ans plus tôt, la dénommée Corriveau avant son jugement ultime. Anne Hébert nous donne donc, dans *Kamouraska*, un formidable exemple de mémoire collective : Josephte Corriveau n'y est jamais nommée, mais son histoire, et sans doute tous ses sentiments sont omniprésents, et c'est à travers une seule voix, celle de la narratrice, que l'auteure lui donne enfin la possibilité de s'exprimer.

Elisabeth et Josephte ont donc toutes deux fait voler en éclats le sacro-saint ordre patriarcal de leur époque : elles n'ont pas tenu un rôle d'épouse exemplaire, bien au contraire. Elles sont désormais des *sorcières* et symbolisent la folie incarnée.

La sorcière est donc une figure incontournable de la littérature féminine québécoise. L'explication vient sans doute du fait de leur persécution : pour beaucoup de féministes les femmes qui étaient brûlées en place publique pour être supposées sorcières, sont des symboles de l'oppression abusive de l'Eglise et du pouvoir masculin en place. C'est pourquoi, chez certaines écrivaines telles que Francine Noël par exemple, la sorcière est souvent une féministe endurcie. Néanmoins, on peut se demander pourquoi, alors que les années soixante-dix et les décennies suivantes voient s'imposer la pensée féministe que plus personne n'ose remettre en cause, la sorcière continue d'être le

symbole du féminisme radical dans la littérature québécoise. Dans *Myriam première*, les personnages de Marie-Lyre, de Maryse, ou de Marité, auraient largement suffi à Francine Noël pour montrer que la femme s'impose désormais dans la vie culturelle, sociale et politique de sa ville. Pourquoi choisir un personnage quelque peu marginal et presque anachronique pour en faire la démonstration ? Chercherait-elle à nous donner une autre image, peut-être moins glorieuse, de l'influence du féminisme sur les femmes elles-mêmes ? Plus globalement, quel rôle joue la sorcière dans la cité et quel est son vrai visage, à l'heure où le roman féminin québécois conquiert de nouveaux territoires géographiques et intellectuels ?

## 1. 2 : Une figure composée de différents visages

Face aux valeurs traditionnelles de soumission et de douceur maternelle imputées à la femme, l'histoire légendée de La Corriveau leur oppose donc la violence, le crime, les pouvoirs occultes, et la sexualité. Les faits très « fantasmés » qui ont été rapportés par certains « témoins » des agissements de la sorcière du dix-huitième siècle, dévoilent la face cachée de la femme mariée. Le roman d'Anne Hébert, *Kamouraska*, illustre cette thèse de l'épouse à deux visages, où derrière celui d'une femme aimante et discrète se dissimule celui de la meurtrière et de l'ensorceleuse, prête à tout pour recouvrer sa liberté. Elisabeth elle-même se rend bien compte de sa double personnalité lorsqu'elle dit : « Je suis une sorcière. Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes et chez les hommes. »<sup>608</sup>

Mais de quelle sorcière s'agit-il ? N'est-ce pas là le portrait d'un être malfaisant destiné à perpétrer le mal autour d'elle, celle-là même qui est dépréciée dans les écrits masculins ? Comment donc poser un regard plein de compassion sur cette femme « complice » du meurtre de son premier mari, et qui accorde si peu d'attention au second ?

Pourtant, l'auteure arrive facilement à apitoyer le lecteur sur le sort de ce personnage prisonnier de ses souvenirs, du mariage, et de la rue du Parloir à Québec ; le fait est qu'Elisabeth n'est pas née sorcière, mais qu'elle l'est *devenue* par la force des

---

<sup>608</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 127.

choses : à l'origine est le mariage, cette « corde au cou bien serrée » comme elle l'appelle, couplé à la maternité, l'Eglise, le patriarcat, en somme, à toutes ces institutions réunies sur un sol occupé par l'envahisseur anglais qui la juge dans une langue qui n'est pas la sienne. C'est donc de l'oppression, puis de la révolte, que naît la figure de la sorcière dans ce roman d'Anne Hébert.

Et c'est aussi le cas dans *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard où le mariage est diabolisé et où la lutte entre homme et femme est permanente : la narratrice nous conte qu'avant leur union, le couple vivait en parfaite harmonie ; d'ailleurs, « Il se disait Merlin, nous nous voulions Viviane. »<sup>609</sup> Avant tout affrontement, elle détenait donc des pouvoirs de Magicienne ; mais après avoir subi l'étouffement au sein du couple et du mariage, après avoir tenté de fuir vainement à travers les rues de la grande ville, la magicienne disparaît pour faire place à la noire sorcière aux pouvoirs décuplés et à la révolte éclatante : « Viviane a pris les pouvoirs de Merlin. A moi votre glaive et votre feu ! A moi les têtes coupées ! Approchez, mes fidèles corbeaux ! La Magicienne, en naissant, a revêtu les noirs oripeaux de la sorcière, semblables à votre plumage. »<sup>610</sup>

Cette image plutôt « positive » de la sorcière symbole de révolte, est fortement appréciée chez les auteures des années soixante-dix comme l'illustrent les romans venant d'être cités. La sorcière nous montre ici que sous les traits d'Elisabeth (*Kamouraska*) et de la narratrice du *Corps étranger*, se dissimulent le refus d'un ordre établi, l'indignation, la révolte, le soulèvement contre l'oppression : voici donc que la figure de la sorcière, sous ses traits les plus noirs, serait un pur produit du système qui l'a fabriqué.

Les féministes récupèrent donc le symbolisme fort de la sorcière comme opprimée puis révoltée, afin de dénoncer la misogynie ambiante, avant de rappeler une réalité historique qui voit la persécution des sorcières comme une réaction contre une progressive autonomisation des femmes, mais aussi contre le succès des guérisseuses et la montée du savoir chez certaines d'entre elles ; c'est donc d'un symbole puissant que s'emparent les écrivaines lorsqu'elles accordent ne serait-ce que quelques lignes à la figure de la sorcière car, comme le confirme Lori Saint-Martin,

---

<sup>609</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 131.



En réhabilitant la sorcière, les femmes reprennent donc possession à la fois d'un grand événement occulté de leur histoire collective et d'un puissant symbole de leur longue résistance au patriarcat. C'est cette forte convergence du réel et de l'imaginaire qui fait de la sorcière une sorte d'étendard dans l'écriture de femmes québécoises des années soixante-dix.<sup>611</sup>

Ainsi, c'est un nouveau pouvoir, beaucoup moins occulte celui-là, que les féministes et les écrivaines attribuent à la sorcière : celle-ci n'use en effet plus tellement de charmes et de potions pour arriver à ses fins, car son nouveau pouvoir est tout d'abord contenu dans son corps et sa sexualité. Vava apprend ainsi d'une acupunctrice que « les sorcières, elles, maintiennent leur pouvoir en enserrant le dos de l'homme entre leurs jambes lorsqu'elles font l'amour. »<sup>612</sup>

Dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, la sorcière qu'est Sœur Julie a, quant à elle, la vitalité et l'acharnement de la protestataire, de la révoltée, de l'hystérique, et de la victoire criante dont Bénédicte Mauguière nous dit qu'elle peut être considérée

comme une revanche du « continent noir »<sup>613</sup> sur le rationalisme et une certaine forme d'« objectivité » tenus pour attributs typiquement masculins. En refusant de se conformer aux archétypes féminins traditionnels, Anne Hébert se penche sur le pouvoir magique du corps féminin pour y découvrir le principe d'une spiritualité basée sur l'expérience féminine.<sup>614</sup>

Dans les romans qui nous intéressent, qui font de la ville et par conséquent de la modernité les décors d'un récit, la sorcière fait donc figure de marginale, d'anachronisme ; néanmoins, la richesse du symbole relayée par la pensée féministe et la réalité historique, font de cette urbaine pour le coup très « radicale », une métonymie du combat féministe chez les écrivaines québécoises.

Celle que Lori Saint-Martin appelle la « sorcière des temps modernes » « est souvent assimilée à une écrivaine ou à une militante féministe. »<sup>615</sup> Nous pouvons dire

---

<sup>611</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 167.

<sup>612</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 292.

<sup>613</sup> Terme employé par Freud pour désigner le psychisme féminin. Pour le psychanalyste, les symptômes hystériques chez la femme sont l'expression de désirs auxquels elle n'ose pas donner voix ; l'hystérique sorcière figure donc, par la négative, la puissance des femmes endiguée par les restrictions sociales.

<sup>614</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 175.

<sup>615</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 183.

que le personnage de Francine Noël dans *Myriam première*, Miracle Marthe, est une parfaite illustration de la féministe pure et dure évoquée par l'essayiste : elle est même plus que cela, se faisant taxer de « punk-féministe »<sup>616</sup> par l'un des personnages. Nous comprenons alors que *Myriam première* est un roman qui marie avec excellence le passé et le présent, le mythe, le symbole et la réalité : la figure de la sorcière, avec Miracle Marthe, a donc évolué avec son temps et Francine Noël nous montre le visage *socioculturel* de la sorcière des années quatre-vingt, sous les traits d'une jeune fille excentrique et marginale.

D'ailleurs, dans *Maryse* comme dans *Myriam première*, les féministes sont toujours des personnages féminins qui sont, à un moment ou à un autre, *en marge* de la société : Marie-Lyre par exemple, se fait remarquer par son franc-parler tout en multipliant les conquêtes, ce qui fait d'elle une personne assez peu recommandable ; Marité quant à elle, est au premier abord une avocate qui mène une vie tranquille entre son mari et ses enfants : pourtant, on apprend vite qu'elle défend plus particulièrement les affaires de femmes battues, qu'elle n'a jamais voulu, au grand dam de sa mère, faire baptiser son fils, et qu'elle décide de faire de la politique ; pour ce qui est de Maryse, cette dernière s'expose aux plus vives critiques en prenant la décision ferme d'écrire et de mettre en scène ses propres pièces de théâtre.

A l'instar de Miracle, les personnages féminins des romans de Francine Noël auraient-ils donc tous quelque peu hérité du caractère militant, revendicatif et provocateur de leurs aïeules sorcières ? Il est clair, en tout cas, que chez beaucoup d'écrivaines québécoises des années soixante-dix et quatre-vingt,

la sorcière, l'écrivaine et la militante féministe se confondent : les sorcières sont vues comme des femmes qui mènent, collectivement, une lutte politique. La prise de conscience collective, le combat politique, l'écriture comme moyen de changer le monde, tout cela s'exprime à travers la figure d'une femme millénaire qui fait sauter tous les cadres.<sup>617</sup>

Cette « femme millénaire » a donc subi, chez Francine Noël comme chez d'autres, d'importantes métamorphoses au fil du temps. Ce qui n'efface en rien, bien au contraire, le caractère subversif et dérangeant du personnage ; Miracle n'évoque plus seulement le rejet d'une société patriarcale, mais celui de la société toute entière, tout en tentant de

---

<sup>616</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 116.

<sup>617</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 187.

jouer un rôle positif dans le monde : elle apparaît d'ailleurs aux yeux de Myriam et de ses amis comme une femme pleine de savoirs, d'expériences et de vitalité (nous verrons ce qu'il en est réellement). Elle assume son militantisme et prétend même que la « race » des sorcières à laquelle elle appartient continue d'ébranler les assises de l'ordre social ; ainsi, « Nous autres sorcières, [dit-elle], nous menaçons l'ordre social, d'où que nous venions, que nous soyons punks, rockers, new wave ou skinhead. »<sup>618</sup>

La cité montréalaise, puisque c'est d'elle dont il est question, est un réservoir incroyable de ces nouvelles « figures » plutôt en marge, excentriques et souvent anti-conformistes : de cette faune bigarrée émerge la sorcière Miracle Marthe, qui semble enfin opposer au stéréotype négatif véhiculé par ses ancêtres, une femme vivante et une voix singulière, longtemps étouffée par la fumée des bûchers. Pourtant, si Miracle Marthe est une féministe convaincue, comme toutes les autres, arrive-t-elle vraiment à se faire entendre ? La sorcière fait et fera toujours mauvaise impression : qui l'écoute encore et qu'a-t-elle réellement à dire ? En existant toujours, en ayant traversé les siècles, quitté les campagnes pour rejoindre les villes en prenant le visage de la militante, n'est-elle pas aussi le symbole d'un certain échec du féminisme ?

Dans l'imaginaire collectif, surtout celui de l'Église, la sorcière est une créature hideuse et terrifiante : elle jette des sorts, pratique des sciences occultes et discourt avec le diable : « En elle se cache l'Autre absolue, la plus pure expression du Mal qu'on attribue à l'ensemble des "filles d'Eve". »<sup>619</sup> Ainsi vitupérées, les sorcières incarnent le Mal absolu et le péché. En incarnant déjà la tentatrice dans la Bible, la femme savante et guérisseuse subit une nouvelle fois la caricature diabolique qu'en font l'Église et la population, à l'époque où l'on brûle celles qui pratiquent la sorcellerie.

Il n'est pas étonnant que dans les récits au féminin, la sorcière soit revalorisée et décrite comme un être plein de vitalité, de force, indépendante et créatrice. Nous l'avons vu, c'est bien souvent sous les traits d'une militante féministe, d'une écrivaine ou d'une femme « libre » que la sorcière se fait jour. Voici donc une figure qui, à première vue, célèbre mieux que tout autre la force d'un féminisme ayant ouvert la voie à des femmes

---

<sup>618</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 262.

<sup>619</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 166.

désormais maîtresses de leur condition, et que l'on ne condamne plus aux bûchers du mariage, de la maternité et du foyer protecteur.

Pourtant, sous les traits des sorcières de Francine Noël, Anne Hébert et Yolande Villemaire, une certaine fêlure et une souffrance sourde semblent soudain ternir l'éclat du personnage. Si Miracle Marthe (*Myriam première*) apparaît aux enfants comme une icône vivante de la vitalité et de la douce puissance des sorcières, notamment lorsque cette dernière leur chuchote des secrets à l'oreille ou bien lorsqu'elle concocte des philtres d'amour, son invincibilité apparente ne trompe pas le regard aguerris de la féministe Marie-Lyre, qui perçoit sous le masque la vulnérabilité du personnage, car Miracle

est volontairement cassante et froide, mais sous la laque noire de l'uniforme punk, Marie-Lyre sent une incommensurable détresse. Récemment, elle a lu un essai dans lequel l'auteur déplorait que ces jeunes contemporains se complaisent dans l'insignifiance et qu'ils n'aient plus d'âme, de culture...<sup>620</sup>

Ce que la tante des enfants voit chez Miracle, contrairement à eux, ce n'est pas les atours de la sorcière, mais l'être qui se cache derrière : une adolescente perdue, dont la maigreur à l'évolution croissante traduit le mal-être ; une marginale qui, selon le livre lu par Marie-Lyre, exprime les symptômes d'un malaise bien plus général. Miracle n'est donc pas une « vraie » sorcière : d'ailleurs, Myriam constate que ses philtres d'amour, aux couleurs chatoyantes, n'ont aucun effet. Chez Francine Noël, elle symbolise donc, plutôt que la force créative féminine, la jeunesse en mal de vivre qui trouve difficilement sa place au sein de la cité.

Miracle ne véhicule donc pas forcément le message positif qu'est censée véhiculer la figure de la sorcière dans la littérature féminine. Elle n'a pas de leçon à donner, et n'est surtout pas un modèle à suivre, ce que comprend très vite la jeune Myriam ; ce personnage aux deux visages, l'un d'apparence positive et l'autre plus noir, prouve donc encore une fois que la lutte féministe n'a pas totalement endigué l'échec des jeunes générations à s'approprier l'espace socioculturel des grandes villes.

En fait, c'est du passage de l'enfance à l'âge adulte et à l'autonomie qu'il est question à travers le personnage de Miracle ; d'ailleurs, l'ensemble du roman n'est qu'une succession de seuils que franchissent ou non les enfants, et parmi eux Myriam : passer la

---

<sup>620</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 269.

porte du bar du Diable Vert, c'est par exemple mettre un pied dans l'adolescence, grandir un peu plus vite. Miracle quant à elle, n'est pas tout à fait sortie de l'enfance et il semble bien que ce soit là son problème : elle n'a pas grandi assez vite. D'ailleurs, n'a-t-elle pas « l'air d'une petite enfant perdue au rayon des jouets chez Eaton. »<sup>621</sup> ? C'est encore une enfant qui n'a de « sorcier » que son apparence vestimentaire. En empruntant les oripeaux de la sorcière, elle travestit sa faiblesse et ses frayeurs en pouvoirs et en force créatrice ; malheureusement, cela ne suffit pas à tromper l'entourage : l'auteure nous révèle ainsi un fait évident, à savoir que la figure de la sorcière perd toute crédibilité dans le monde impitoyable des grandes villes. Pourtant, dans le champ littéraire féminin, elle persiste et signe, toujours présente, comme un fil rouge unissant beaucoup d'écrivaines qui reprennent sans cesse chez la sorcière la symbolique de la femme bafouée et opprimée. Cependant, chez Francine Noël comme chez tant d'autres, le symbole perd peu à peu de sa force sous les traits d'un personnage d'un autre âge, dont le discours paraît en fin de compte bien dérisoire à l'heure où le féminisme a déjà fait son travail et où les questions politiques occupent désormais les esprits.

La « sorcière » proche de la nature et détentrice de secrets est donc une figure récurrente de l'œuvre féminine québécoise : cette créature mêle à la fois la réalité historique et la fiction, donnant ainsi naissance chez les écrivaines à des femmes étranges, marginales, dotées de grands savoirs mais aussi entourées de mystères.

Le spectre de La Corriveau continue de hanter les esprits au Québec : elle inspirera beaucoup d'auteures elles-mêmes influencées par la pensée féministe, dont la thèse principale, qui consiste à dénoncer le statut de la femme persécutée par la société patriarcale et diabolisée par l'Eglise, a été en grande partie alimentée par ce genre d'affaire malheureuse.

La venue à l'écriture de nombreuses femmes qui, depuis les années soixante, ne cesse de grossir le champ littéraire québécois, n'a pas laissé de côté ces créatures étranges et parfois hideuses que sont les sorcières, bien au contraire : beaucoup ont compris qu'en

---

<sup>621</sup> Ibid., p. 483.

réhabilitant ce personnage assez fréquemment déprécié dans la littérature masculine et plus largement dans l'imaginaire collectif, il s'agissait tout simplement de *recréer* une figure positive de la puissance féminine : l'occultisme, l'horreur, les ténèbres et la monstruosité du personnage ont été bannis au profit de portraits et d'attributs qui valorisent les aspects positifs de la sorcière guérisseuse : désormais, ce sont ses connaissances, ses savoirs, en somme sa puissance créatrice et son dynamisme que les écrivaines mettent en avant avec les personnages de Vava (*Vava*), Miracle Marthe (*Myriam première*), Shawinigan (*Encore une Partie pour Berri*), la narratrice du *Corps étranger*, etc. La sorcière de la profonde campagne est donc devenue une urbaine « radicale », qui apprivoise son environnement tout en sachant conserver un savoir ancestrale et matrilinéaire qu'elle met au profit d'une cause, bien souvent féministe. Elle est souvent militante, parfois écrivaine, presque toujours au service de la cause féministe ; elle est aussi marginale, mais vit avec son temps et s'inscrit en plein dans la modernité et dans son décor urbain.

Forte de ces nouvelles charges symboliques, la jeune sorcière sert également à dénoncer un malaise urbain plus général : en effet, nous avons vu que les adolescentes de *Encore une Partie pour Berri*, de *Vava* et de *Myriam première*, sont revendicatives, révoltées, mais aussi en grande détresse ; leurs errances et leur maigreur sont aussi les symptômes d'une société malade dont les jeunes générations semblent être les premières atteintes.

La figure de la sorcière est donc, chez les écrivaines du corpus, un véritable carrefour signifiant qui leur permet de confronter les fantômes du passé et ceux du présent, de mettre à l'épreuve la puissance créatrice féminine dans des villes au bord de l'asphyxie, où règnent souvent violence et indifférence.

Une autre « urbaine radicale » supplante alors la sorcière dans son rapport à la ville et à l'espace urbain : c'est la prostituée. Contrairement à sa consœur, née en grande partie de l'imaginaire des campagnes, la prostituée est, elle, un pur produit urbain. Surtout, elle est bien *réelle*, tellement réelle qu'elle est, pour nos auteurs, la violence urbaine incarnée. Elle est donc aussi un carrefour signifiant puisqu'elle continue d'alimenter la thèse féministe, fortement inspirée du marxisme, de la femme-marchandise. Comme nous le verrons également, sa survie et sa conquête de nouveaux territoires

urbains, comme certaines rues de Montréal par exemple, sont des preuves flagrantes de l'échec mesurable des mouvements de libération de la femme.

## 2. La prostituée et la théorie de la femme-marchandise

### 2.1 : *Un produit urbain*

Contrairement à la sorcière, dont l'existence oscille entre réalité historique et fantasmes collectifs, la prostituée, elle, est bien réelle. Or, comme la sorcière, elle un personnage inévitable du paysage littéraire féminin québécois car, elle aussi, est une *figure* en marge des autres protagonistes dans les romans de Francine Noël, Pauline Harvey, Lise Tremblay, et Nicole Brossard.

De plus, si la présence d'une sorcière dans les rues d'une ville peut paraître quelque peu saugrenue, voire même anachronique, celle de la prostituée reste, semble-t-il, la condition *sine qua non* au bon fonctionnement de la cité : en fait, elle participe à qualifier une rue ou un quartier, apportant ainsi par sa présence un semblant d'*urbanité* à l'espace de la ville, tant il est vrai que la prostituée ne travaille que dans la rue avec la ville pour scène d'exposition.

Pour Pierre Sansot, « Elles imprègnent de leur personne, les trottoirs, les bars, les meublés, les cinémas. »<sup>622</sup> Nous pourrions ajouter qu'elles donnent sa couleur à tout un quartier par leur présence quotidienne : parce qu'elles façonnent certaines parties du visage urbain, les prostituées sont donc totalement impliquées dans la vie de la cité.

Les écrivaines de notre corpus ont bien perçu le lien étroit qui unit la ville à la prostituée, puisque cette dernière figure immanquablement au rang des personnages les plus « urbains » de leurs récits, notamment ceux dont la métropole montréalaise constitue le décor principal. En effet, on trouve peu, voire pas du tout de prostituées dans les romans de Québec, tels ceux d'Anne Hébert, André Maillet, Adrienne Choquette, etc. L'une d'entre elles est pourtant présente dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay ; c'est en tout cas comme cela que la narratrice perçoit la nouvelle maîtresse de son amant Jean-Louis, prénommée Marthe, qu'elle imagine « le ventre ballonné, racolant dans les bars de

---

<sup>622</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 216.

la basse-ville. »<sup>623</sup> On ne sait pas exactement, dans le récit, si Marthe est une vraie prostituée ; néanmoins, pour la narratrice, son attitude ostentatoire envers les hommes est clairement liée au quartier dans lequel elle officie, à savoir la basse-ville de Québec : elle l'imagine en train de racoler à cet endroit précis car, jusqu'à une certaine époque, cette partie basse de la ville, industrielle, sale et portuaire, avait pour réputation d'être mal famée et de regrouper une population plutôt ouvrière, à l'instar d'une haute-ville embourgeoisée et peuplée d'intellectuels.

La prostituée, qui expose son corps aux passants et que les hommes s'échangent comme une marchandise, contamine donc de sa mauvaise réputation le lieu dans lequel elle exerce. Parfois donc, la rue, le quartier et les prostituées forment un tout, une sorte d'espace sémantique à l'intérieur même de l'espace urbain où sont regroupés tous les acteurs du commerce sexuel : les bars, les *sex-shops*, les prostituées, dont certains diront d'ailleurs, comme nous le verrons plus tard, qu'elles jouent le rôle de carrefours signifiants « où convergent le sexuel et l'économique, c'est-à-dire le politique au sens large. »<sup>624</sup>

Encore une fois, cette présence physique de la prostituée dans un lieu défini de la ville, qui se trouve être à son image, nous montre qu'elle est bien réelle et qu'elle fait partie intégrante de ce décor urbain. Nous connaissons le quartier Pigalle à Paris, célèbre pour ses prostituées et plus largement, pour son économie liée au marché du sexe ; chaque ville à son quartier ou sa rue précisément « dédiés » à ce type de commerce et d'échanges. Montréal ne manque donc pas à la règle, et dans ce cas c'est plus exactement dans la rue Sainte-Catherine que l'on voit se succéder les enseignes des bars de *strip-tease*, des *sex-shops*, et dont les prostituées sont les actrices. Le Collectif Clio nous rappelle d'ailleurs que, déjà en 1832 puis jusqu'en 1900,

---

<sup>623</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>624</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 191-192.



Montréal est une ville où les maisons de prostitution ont pignon sur rue. Selon les données de Jacques Bernier, on en dénombre 41 en 1871 et, en 1891, 102 qui emploient 390 prostituées. Ces chiffres venant du chef de police de Montréal ne portent que sur celles qui en font un métier à temps plein. On ne sait combien de femmes pratiquent la prostitution sur une base occasionnelle, à temps partiel, pour survivre lors des mises à pied ou pour boucler les fins de mois.<sup>625</sup>

La prostitution n'est donc pas une donnée « moderne » du visage économique et social de Montréal. Pour l'un des personnages de Pauline Harvey, c'est la ville tout entière qui est personnifiée sous les traits d'une tenancière de l'immense maison close que constitue l'espace urbain : ainsi, Bloc « passait ses soirées dans les bars de strip-tease et jurait qu'il connaissait la Mère Montréal aussi bien que n'importe qui de sa génération, qu'il n'y avait plus à chercher. »<sup>626</sup>

Pour ce qui est du roman de Francine Noël, *Myriam première*, nous ne pouvons échapper à la violence de la réalité des prostituées dans l'espace urbain, car, contrairement au théâtre de la ruelle Boisbriand, un curieux endroit dont l'entrée n'est visible que des seuls initiés, les prostituées s'exposent aux yeux de tous, et « n'importe quel profane peut les reluquer tous les jours de la semaine, à toute heure du jour : elles font le pied de grue devant la porte invisible. »<sup>627</sup> Ces filles décrites par l'auteure comme faisant partie intégrante du paysage, sont donc des éléments indiscutables du mobilier urbain : elles sont aussi provocantes et inévitables pour les yeux que les affiches pornographiques et les enseignes lumineuses qui longent la rue.

La prostituée se fond ainsi complètement dans son environnement : qu'elle embellisse la ville lorsque certains y voient une pure expression de l'éros, ou au contraire qu'elle invite à voir l'espace urbain sous des formes dégradées, la prostituée est indissociable de son environnement premier, à savoir l'espace urbain. Sans la rue, la prostituée ne peut pas exercer son « métier », et sans la présence de la prostituée, la rue perdrait son identité. Ainsi, la rue Sainte-Catherine de Montréal ne serait plus ce qu'elle est dans l'esprit collectif si elle était soudain désertée par les « filles » ; chez Francine Noël, c'est d'ailleurs un événement sans précédent que de voir les prostituées « migrer » vers un autre territoire, alors que

---

<sup>625</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 216-217.

<sup>626</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>627</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 42.

Depuis quelques semaines, les prostituées de la Catherine sont remontées d'un cran et elles ont investi la rue Boisbriand. L'origine de ce mouvement migratoire demeure mystérieuse : on ne sait pas si les filles ont été refoulées par un escadron de plus jeunes ou si elles ont été inquiétées par les policiers du poste trente-trois.<sup>628</sup>

Il n'est donc pas « naturel » pour les filles de quitter leur chère « Catherine » comme l'appelle l'auteure, ainsi d'ailleurs que l'ensemble des Montréalais. Voici donc une rue bien particulière que les habitants eux-mêmes ont personnifiée : on ne conseille pas seulement aux touristes d'aller se promener dans la rue Sainte-Catherine, mais aussi de visiter « la Catherine », comme s'il s'agissait d'une femme.

L'artère a pris vie grâce à sa mauvaise réputation, mais aussi grâce à l'amour que lui portent les habitants qui y voient également l'un des centres les plus animés et les plus extravagants de leur ville. Du commerce humain que la rue développe avec les prostituées, est née une autre expression pour l'un des personnages de Nicole Brossard : « Faire la Catherine »<sup>629</sup> signifie tout simplement vendre son corps comme le font les filles de Montréal ; ici, le lieu et l'activité qui le qualifie sont confondus en une seule et même expression reprise par l'ensemble des habitants.

On peut se demander si c'est donc un territoire donné qui engendre ce type d'activité, ou bien si c'est la prostitution qui crée de tels lieux à forte connotation. Très certainement, les deux s'engendrent mutuellement car l'un sans l'autre n'existe pas. Le roman *Myriam première* de Francine Noël, nous montre en tout cas combien la prostituée est urbaine, indiscutablement ancrée dans son espace : elle est bien un produit urbain que les hommes s'échangent dans un lieu donné ; cependant, elle est aussi une productrice de l'urbain ou, du moins, d'une certaine violence urbaine : dans *Myriam première*, les coups infligés à Barbara et à son amie en sont d'ailleurs la parfaite illustration. Mais plus que leur condition, c'est sans doute leur enracinement dans l'espace dont elles font partie intégrante que l'auteure évoque, lorsqu'elle nous dresse le portrait de deux êtres restés seuls dans la rue déserte, « comme si elles avaient les pieds coulés dans le ciment. »<sup>630</sup>

---

<sup>628</sup> Ibid., p. 41.

<sup>629</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>630</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 79.

La prostituée est donc une figure importante du corpus littéraire féminin, d'autant plus lorsque la ville et l'urbain y tiennent une place importante. Elle est inévitable, aussi bien pour les yeux que dans des récits narrant la vie d'héroïnes confrontées tous les jours à leur propre expérience de l'environnement urbain.

Par ailleurs, comme la sorcière, la prostituée est un symbole de l'oppression des femmes récupéré par les féministes : parce qu'elle est un objet de transaction, la femme-marchandise qu'est la prostituée est aussi le symbole d'une économie urbaine et politique dont la femme est le pivot<sup>631</sup>. La pensée de Luce Irigaray résume à elle seule l'ensemble de la théorie féministe qui veut qu'à l'origine, la femme en tant que fille de son père, puis épouse de son mari, soit reconnue comme une valeur d'échange pour l'homme, une marchandise « passant d'un propriétaire à l'autre, d'un consommateur à l'autre, possible monnaie d'échange entre l'un et l'autre. »<sup>632</sup> C'est ainsi qu'est décrite Norma, la cousine de Maryse dans le roman du même nom, alors qu'elle était encore « sur le marché » de la rue Sainte-Catherine ; lorsque plus tard elle se retrouve en prison pour n'avoir pas voulu dénoncer son souteneur, il lui faut bien survivre « Dans le coma de cette prison pour femmes où le temps s'arrête, elle semblait assise en retrait de son corps, retirée qu'elle était de la circulation des objets de commerce, objets de faux luxe pour mâles abrutis de travail ou de non-travail, de pauvreté. »<sup>633</sup>

Cet exemple, extrait du roman de Francine Noël, illustre bien la thèse que l'on trouve dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, et qui veut que la place de la femme dans l'ordre social soit celle d'un objet produit, utilisé et échangé par les hommes, puisque

---

<sup>631</sup> La théorie de la "femme-marchandise" ne s'applique pas seulement au statut de la prostituée pour les féministes, mais à celui de la femme en général ; encore une fois, l'analyse marxiste de la marchandise comme forme élémentaire de la richesse capitaliste est appliquée par les féministes à la place de la femme dans la société patriarcale : en effet, selon certaines théories féministes, la femme et la marchandise sont toutes les deux soumises à l'homme qui les transforme en valeur d'usage et d'échange ; on retrouve ainsi dans les deux cas les notions de propriété, de producteurs, exploités et exploités, autour desquels, selon Marx, se construit le régime capitaliste.

Dans la perspective féministe inspirée du marxisme, la prostituée quant à elle est d'emblée dominée par son client pour des raisons économiques (c'est lui qui paie), et juridico-morales puisqu'elle est condamnée par la société et parfois par la justice.

<sup>632</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 153.

<sup>633</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 543.

Leur statut est celui des « marchandises ». Comment cet objet d'usage et de transaction peut-il revendiquer un droit à la parole et, plus généralement, une participation aux échanges ? Les marchandises, on le sait, ne vont pas seules au marché, si elles pouvaient parler... Les femmes doivent donc rester une « infrastructure » méconnue comme telle de notre société et de notre culture. L'usage, la consommation, la circulation de leurs corps sexués assurent l'organisation et la reproduction de l'ordre social, sans qu'à celui-ci elles aient jamais part comme « sujets ».<sup>634</sup>

Sans évoquer pour l'instant le statut de la prostituée, les propos très « engagés » de Luce Irigaray définissent la femme non seulement comme un produit d'échange complètement déshumanisé, mais aussi comme l'objet d'une transaction *nécessaire* au bon fonctionnement de l'ordre social. Cet échange est en fait surtout nécessaire lorsqu'il s'agit de la reproduction de l'espèce, mais qu'en est-il de l'activité de la prostituée à but exclusivement sexuel et commercial ? Il semble bien que dans l'exercice de la prostitution, l'« usage » du corps de la femme soit principalement public, et que, dans ce cas, le corps lui-même devient, comme l'est la rue et le quartier où les échanges s'opèrent, un *espace public* : c'est ainsi que le corps féminin devient, pour Pierre Sansot, un « passage » où l'on circule, un lieu où convergent l'humain, l'urbain, et l'économique, car

En pénétrant dans le ventre de la Prostituée, on entre dans un ventre public. On se loge là où tant d'autres ont séjourné : ce ventre est, au plus haut degré, un passage véhiculaire comme le métro, comme l'autobus, comme un abri par pluie soudaine ou encore comme les impasses si chères aux surréalistes.<sup>635</sup>

Les propos de Luce Irigaray, qui précèdent la vision plus « poétique » du corps de la prostituée de Pierre Sansot, insistent quant à eux sur la différence entre l'échange « virtuel » dont la femme fait l'objet lorsqu'elle passe du statut de fille à celui d'épouse, et la transaction bien réelle dont la prostituée est l'enjeu entre deux hommes : dans ce dernier cas, le corps est *exclusivement* un corps-matière à usage social, et non plus un corps naturel à usage privé. C'est pourquoi, en ville comme ailleurs, elle est

---

<sup>634</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>635</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 227.

Implicitement tolérée, explicitement condamnée, par l'ordre social. Sans doute parce que la coupure entre usage et échange est, en elle, moins nette ? Les qualités du corps de la femme y sont « utiles ». Cependant, elles n'ont de « valeur » que d'avoir été appropriées par un homme, et de servir de lieu de rapports – occultés – entre hommes. La prostitution serait de l'usage qui s'échange. Non en tant que virtuel, mais déjà réalisé. C'est d'avoir déjà servi que le corps de la femme tirerait son prix. A la limite, plus il a servi, plus il vaut. Non qu'un déploiement de ses richesses naturelles ait été ainsi effectué, mais, au contraire, parce que sa nature s'y est usée, et est redevenue simple véhicule de relation entre hommes.<sup>636</sup>

Il est donc facile d'établir une relation profonde entre la ville, la marchandise, la prostituée et l'argent qui échangent ainsi leur rôle de signifiant à signifié, de symbole à objet symbolisé. Ainsi, chez les écrivaines, l'image de la prostituée est souvent celle d'une jeune femme vulgaire et dégradante, comme elle peut être celle d'une femme profondément ancrée dans un territoire urbain, et d'une importance non négligeable dans le bon fonctionnement de la vie de la cité. Elle est l'élément d'un tout, et c'est en observant Barbara, nippée de ses talons hauts et de sa mini-jupe, grelottant de froid devant les sex-shops et les bars *topless*, que Maryse, dans *Myriam première*, perçoit toutes les facettes d'une fille « lamentablement crue, obsédante, contemporaine et cheap. »<sup>637</sup>

Dans le corpus féminin de la littérature québécoise, la figure de la prostituée reste donc très attachée à l'environnement urbain dont elle est le produit, la femme-objet, la femme que l'on s'échange comme une marchandise.

Pourtant, à y regarder de plus près, les écrivaines ne lui imputent pas seulement le statut d'objet parmi le mobilier urbain, car elle est aussi actrice de cet espace auquel elle apporte, comme c'est le cas de la rue Sainte-Catherine à Montréal, sa couleur et son identité.

Comme l'évoque Pierre Sansot, la prostituée est un lieu en elle-même, un ventre public au même titre que le métro ou la ruelle tortueuse et sombre : elle est *nécessaire* au bon ordre social dont la cité est le berceau ; sans elle, point d'échanges donc point

---

<sup>636</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 181.

<sup>637</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 151.

d'équilibre pour quelques uns qui affirment que la société que nous connaissons, ainsi que notre culture, sont fondées sur l'échange des femmes :

Sans l'échange des femmes, nous retomberions – dit-on – dans l'anarchie ( ?) du monde naturel, dans l'aléatoire ( ?) du règne animal. Ce qui assure donc le passage à l'ordre social, à l'ordre symbolique, à l'ordre tout court, c'est que les hommes, ou les groupes d'hommes, font circuler entre eux les femmes : règle connue sous le nom de prohibition de l'inceste.<sup>638</sup>

C'est avec une ironie non dissimulée que Luce Irigaray dénonce ici la pensée qui veut que l'ordre soit maintenu grâce à l'utilisation du corps féminin comme support-matière de spéculation et de lieu d'empreintes.

La prostituée, autour de laquelle circule l'argent, est donc au cœur de ce processus de capitalisation du corps féminin. Par conséquent, elle incarne à elle seule, avec son accoutrement aguicheur et son activité purement commerciale, la femme soumise et exploitée par un système. C'est pourquoi, les féministes reconnaissent en elle l'image même de l'oppression des femmes.

Chez les écrivaines, nous l'avons vu, c'est la réalité des « filles » qui est exploitée afin de repenser et surtout de *mettre en image* cette oppression. Ainsi, plus que la femme épouse et mère qui s'est libérée depuis longtemps des chaînes du mariage, et plus que la sorcière qui devient, malgré ses faiblesses, l'un des êtres les plus créateurs et dynamiques de la société moderne, la prostituée comme outil d'échange entre exploitant et client, est sans doute la dernière figure qui reste à sauver pour le féminisme. La fille des rues, dont la silhouette hante les trottoirs des avenues d'une ville comme Montréal, reste avant tout le symbole d'un échec évident de l'action féministe.

## 2. 2 : *Prostitution et violence urbaine*

Parce qu'elle est de chair dans un paysage de pierre, « une mollesse dans ce décor marmoréen, un sillon, un creux, une lèvre dans cette plaine sans défaut »<sup>639</sup>, ose Pierre Sansot, la prostituée est un point faible dans la ville où sa féminité est exposée à tous les dangers.

---

<sup>638</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 167.

<sup>639</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 219.

Du statut de femme-marchandise à celui de femme-objet, il n'y a qu'un pas puisqu'elle est l'être – le corps – livré à tous les regards, curieux ou scandalisés. De plus, « L'esclavage aboli, la prostituée est le seul être humain que tout homme peut acheter. »<sup>640</sup> Différente, effrayante, dont le corps est objet de spéculations, la figure de la prostituée, plus que n'importe qui, continue depuis des siècles à qualifier l'espace urbain, tout en rappelant qu'elle est sans doute la dernière femme sur qui pèse l'entière domination économique et sociale d'un système de type patriarcal. C'est pourquoi, dans la souffrance, la violence et la déchéance que son personnage véhicule, la fille des rues est un puits intarissable d'exemples destinés à asseoir la dénonciation par les féministes de l'oppression, et, par extension, elle devient une source d'inspiration qui alimente les récits au féminin.

D'après ces considérations, l'on pourrait penser que la disparition de toute forme de prostitution est l'un des chevaux de bataille les plus engagés des mouvements de libération : mais curieusement, il n'est pas simple pour le féminisme de « prendre parti » en faveur de ce type de femme, dont certaines ont *choisi* d'utiliser leur corps et leur sexualité comme des outils de travail ; c'est pourquoi, l'existence même de la prostituée

pose problème pour les mouvements féministes, que divise effectivement la question des prostituées, strip-teaseuses et autres « travailleuses du sexe ». Sont-elles des victimes, des révoltées ou des travailleuses comme les autres ? Faut-il les condamner, les protéger, les empêcher de se vendre ? Ou encore les aider à obtenir de meilleures conditions de travail ?<sup>641</sup>

Si les féministes ont du mal à trancher la question, il semble bien que les écrivaines, elles, aient définitivement pris leur parti qui consiste à dresser le portrait de jeunes femmes courageuses, souvent filles-mères, subissant une violence quotidienne et dont le féminisme n'a pas su améliorer les conditions d'existence.

Ainsi, comme nous l'observons dans *Myriam première* de Francine Noël, la jeune femme qu'est Maryse, professeur de Cégep et fréquentant le milieu intellectuel des années quatre-vingt, croise un jour la route de la prostituée Barbara. Elle commence alors, à la suite de plusieurs rencontres, à découvrir ce personnage si curieux qu'elle entrapercevait sans y faire vraiment attention, deux ou trois fois par semaine, juste avant de rentrer dans le théâtre où elle mettait une pièce en scène. Cette rencontre est le point de départ d'une

---

<sup>640</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 199.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 199.

remise en question totale du savoir théorique de Maryse car, tout en la sortant de sa littérature, la réalité de Barbara lui saute à la figure et l'oblige à reconnaître les limites de son engagement féministe, notamment en ce jour particulier où elle est le témoin de la violence physique que subit Barbara en pleine rue :

Elle reste là, prostrée devant sa serviette ouverte contenant le bouquin rose dont elle relit machinalement le titre : *L'histoire des femmes au Québec*. Le livre, qui oppose une vision féministe de la société québécoise, et sa serviette qui représente toutes ses années d'études, sont inutiles en l'instance ; impuissante, elle assiste au tabassage de la fille Barbara.<sup>642</sup>

Maryse est, à ce moment précis, avec toute sa connaissance et ses convictions féministes, complètement impuissante devant la scène tragique qui se déroule devant ses yeux. Elle prend alors conscience que la figure de la prostituée est aussi celle d'un certain échec du féminisme qui a visiblement peu de pouvoir dans la rue. En revanche, cet incident sera le déclencheur de son désir d'écrire sur la prostitution et la maltraitance qu'elle engendre, ce qui donnera naissance au *Roman de Barbara*, dans lequel « on verra davantage le côté noir de la prostitution. »<sup>643</sup>

Dans *Myriam première*, Maryse décide donc d'écrire un roman avec une prostituée pour personnage principal, dont « L'action se déroulera à Montréal mais aussi dans un quartier pauvre de Managua. Dans chaque ville, une prostituée. »<sup>644</sup> La pauvreté de la ville nicaraguayenne, et la violence physique subie dans la métropole québécoise, vont de pair avec l'exercice de la prostitution pour Maryse.

Les filles de rue sont exposées à une violence urbaine constante qui n'est souvent que l'émergence de la vie souterraine de la grande ville, du pessimisme urbain et des problèmes socio-économiques d'un quartier en particulier. Dans cet environnement hostile qu'elle côtoie plusieurs heures par jour, la prostituée devient elle-même une forme de violence par le simple fait de sa présence : pour certains, elle représente l'Eros urbain, ce qui semble, à priori, plutôt positif ; or, pour d'autres, elle rend perceptible la perversité de la ville, son côté clandestin et noir, sa face cachée. C'est ainsi que la prostituée devient, d'après Pierre Sansot, un « personnage obsessionnel de la ville » :

---

<sup>642</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 80.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 544.

<sup>644</sup> *Ibid.*



On l'insulte et son nom devient l'insulte suprême. Alors la Prostituée, insultée, suspectée en chaque femme, devient un personnage obsessionnel de la ville, le seul qui pût s'égalier aux cours, aux escaliers, aux immeubles, aux quartiers de toute une cité, parce que son nom y était clamé et hurlé.<sup>645</sup>

Si l'on en croit les propos retenus dans *La Poétique de la ville*, la prostituée est donc une sorte de médiatrice, un point de rencontre entre la violence, la dégradation urbaine, et l'imagination collective de ses habitants. C'est pourquoi elle fascine autant qu'elle effraie et que les préjugés, dont même les féministes ont du mal à faire abstraction, lui collent à la peau. Ainsi, dans *Kamouraska* d'Anne Hébert, la prostituée est aussi lamentablement accoutrée que le quartier dans lequel elle fait les cent pas : dans cet extrait, Mme Rolland se souvient que lorsqu'elle était encore une jeune fille prête à se marier au seigneur Tassy, celui-ci courait déjà derrière une prostituée dont elle nous dresse un portrait très stéréotypé, tout en traitant son futur mari de

Voyou. Beau seigneur. Sale voyou. Je vous ai bien vu dans la rue. Mary Fletcher, une prostituée. Seigneur ! Son manteau rouge. Ses cheveux carotte. Et vous triste sire qui la suiviez sur le trottoir, comme un sale petit mouton. Vers son grand lit, aux draps mouillés. Ah ! je l'ai bien devinée, avec quel coup au ventre, la fête effrontée entre vous deux. Moi, moi, l'innocente. Elisabeth d'Aulnières, jeune fille à marier.<sup>646</sup>

La narratrice, qui se revoit jeune fille, oppose ici sa pureté virginale à la dévergondée et dépravée Mary Fletcher, aux cheveux et au manteau rouges, à l'allure provocante, entraînée d'un « pauvre » monsieur Tassy chez qui elle réveille les pires instincts sexuels. La jeune anglaise de *Kamouraska*, correspond en tout point à la vision populaire souvent péjorative de la « fille de joie », qui veut que cette dernière soit l'incarnation parfaite de la femme tentatrice et perverse.

Les préjugés ont la vie dure, même pour la jeune femme tolérante et ouverte qu'est Maryse dans *Myriam première* : en effet, ce n'est qu'en reprenant contact avec sa cousine Norma et après avoir fait la connaissance de Barbara, toutes deux prostituées, que Maryse prend conscience de la triste réalité de la prostitution ; ces rencontres lui permettront plus exactement de corriger l'image stéréotypée qu'elle se fait des prostituées et de tenter une amorce de dialogue, ce qui l'amènera à souligner plus tard, dans *Le roman de Barbara*,

---

<sup>645</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 218.

<sup>646</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 68.

l'isolement, la douleur de cette dernière, et le mal qu'elle a à vivre sa relation avec sa fille qu'elle adore, mais qu'elle ne peut élever elle-même.

C'est dans *Maryse* que nous commençons les présentations avec le personnage du même nom ; son histoire se poursuit dans *Myriam première*, roman dans lequel Maryse découvre avec horreur la violence liée à la prostitution. Pourtant, la jeune femme n'est pas totalement étrangère à la violence physique et aux coups. Déjà dans *Maryse*, son petit ami du moment, Michel, s'en était pris à elle, un jour où « Le coup partit immédiatement, puis un autre, puis un troisième. Elle ne cria pas : les mains devant la figure, elle s'accroupit derrière la porte et attendit... »<sup>647</sup>

Ce premier roman de Francine Noël s'attache particulièrement à décrire une certaine violence conjugale dont les femmes sont les premières victimes, marquées dans leur chair et silencieuses, face à des maris ou des petits amis dominants. L'avocate Marité, qui, plus tard, se consacrera presque entièrement à la cause des femmes battues, constate lors d'un entretien les blessures infligées à une cliente qui tente, tant bien que mal, de camoufler ses marques de coups :

Elle avait dans le cou une énorme ecchymose qui était en train de passer du bleu au jaune et que ses cheveux courts dissimulaient mal. Pendant tout le temps de l'entrevue, Marité n'était pas parvenue à détacher ses yeux de l'ecchymose. Quand la femme se leva pour partir, Marité aperçut un autre bleu, violacé celui-ci, sur un de ses mollets. Elle n'oublia jamais la figure hébétée de Lucia Capelli, première d'une interminable série de clientes battues par peur mari et honteuses de l'être.<sup>648</sup>

Marité semble fascinée par la violence qu'elle découvre pour la première fois comme « tatouée » sur le corps de cette femme qui lui fait face : *Maryse* aborde donc la violence faite aux femmes sous son angle le plus secret, celui de la maltraitance conjugale qui se déroule principalement au sein du foyer, à l'abri des regards indiscrets. Maryse est là pour en faire l'expérience : c'est dans le nouvel appartement qu'elle loue avec Michel qu'elle reçoit les premiers coups.

---

<sup>647</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 316.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 144.

Quant à *Myriam première*, il aborde une autre forme de brutalité physique : celle réservée aux prostituées. Or, le passage à tabac de Barbara a lieu en pleine rue, dans l'espace public, et celui-ci est d'une violence extrême aux yeux de Maryse, sans doute bien plus que les coups de Michel dans leur appartement montréalais : parce que la scène se déroule dans la rue, entre deux personnages qui n'ont en commun que le commerce sexuel, elle choque Maryse qui n'avait pas encore pris conscience qu'une autre brutalité entre hommes et femmes pouvait exister en dehors de la relation amoureuse. Les mots ne sont alors pas trop forts pour décrire la réalité de la fureur qui s'abat sur Barbara, alors que « La volée de gifles est suivie d'un coup de poing asséné en pleine figure, puis l'homme agrippe Barbara, lui fait traverser la rue et la pousse dans l'auto sur la banquette arrière. »<sup>649</sup> Plus tard, lorsque Maryse sera au Nicaragua, elle apprendra cette fois-ci l'assassinat de Norma grâce à Benoît, qui « lui donnera fidèlement des nouvelles d'ici. Il relit l'entrefilet : " Le cadavre à moitié dénudé d'une femme dans la quarantaine a été trouvé samedi dernier dans un appartement abandonné de la rue de Bullion. La victime serait Norma O'Sullivan..." »<sup>650</sup> Pour ce qui est de Norma, nous n'aurons pas d'autres détails décrivant l'assassinat dans son déroulement le plus sordide, contrairement à la volée de gifles que reçoit Barbara en pleine rue : l'espace urbain est donc bien un révélateur important de la réalité cruelle de la brutalité envers les femmes.

En ville, la réalité de cette violence se décline plus exactement sous deux formes : il y a tout d'abord la maltraitance infligée aux prostituées, et le viol. Ce dernier est notamment abordé, nous l'avons déjà évoqué, dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais avec le personnage de Léa qui, après avoir été violée dans une ruelle sombre de Montréal « connaissait le cri de la chair outragée, les hommes devaient comprendre cela, que le viol "absorbait et tuait tout dans sa sexuelle mastication". »<sup>651</sup> Qu'il s'agisse d'évoquer une violence physique envers les prostituées, ou bien un viol, les écrivaines rappellent sans cesse la brutalité et le non-respect du corps de la femme lorsque celle-ci se trouve en milieu ouvert et non-protégé, à savoir dans l'espace urbain. L'histoire souvent anecdotique de ces personnages secondaires, renvoie néanmoins à une réalité qui, selon le Collectif Clio, est toujours d'actualité, à savoir qu'

---

<sup>649</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 80.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>651</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 192.

Avoir un corps de femme veut souvent dire aujourd'hui être l'objet de violence. Violence directe et personnelle dans les scènes de ménage et dans cet acte si odieux qu'est le viol. Violence diffuse et impersonnelle dans certaines formes de pornographie et dans les images qui passent sur les écrans de télévision et de cinéma. Les féministes sensibilisent les autres femmes à ne plus accepter de vivre dans une société où le viol constitue une des métaphores les plus répandues du pouvoir. De sujet tabou – ce qui doit être caché si cela arrive – le viol devient le symbole du manque d'autonomie des femmes.<sup>652</sup>

Le viol de Léa (*Les Nuits de l'Underground*), auquel personne n'assiste ; les coups infligés à Barbara en pleine rue, et l'assassinat de Norma (*Myriam première*) ; enfin, la maltraitance conjugale que subit Maryse (*Maryse*) auprès de Michel : ce ne sont que des faits ponctuels dans le déroulement de l'action des romans dont ils sont extraits. Pourtant, lorsqu'ils interviennent, ils remettent en cause tout le chemin parcouru par les héroïnes vers leur autonomie : elles s'interrogent alors sur le sens de leur existence, sur leur statut de femme en ce monde, sur leurs études, leurs connaissances du monde moderne, leur indépendance, leurs convictions féministes, et l'on peut se demander si l'apprentissage qu'elles font de la ville les mettent réellement à l'abri d'un acte de violence au détour d'une rue. « Certainement pas », semblent leur répondre d'une seule voix les femmes meurtries qu'elles croisent au cours de leur vie.

Comme le livre de pensées féministes qui lui tombe des mains lorsqu'elle assiste à la déchéance physique de la prostituée Barbara, c'est l'ensemble des principes de Maryse dans *Myriam première*, et de ses certitudes, notamment celles d'avoir gagné, en tant que femme, sa place dans ce monde – cette ville –, qui s'effondrent en même temps sur le trottoir. L'espace urbain est, dans le roman de Francine Noël comme dans d'autres, le berceau de leur réussite à toutes, mais aussi le reflet de la violence faite aux femmes qui va de pair avec l'environnement qui les entoure. Ainsi, la vision sans doute trop naïve de Maryse d'un monde urbain regorgeant de possibilités, s'étirole nettement après la volée de gifles infligée à Barbara, car

---

<sup>652</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 496.

Aujourd'hui, Maryse voit les choses comme [...] elles sont : laides – ou en train de le devenir – et violentes. Car la laideur est une forme de violence : entre l'érosion de la ville et le coup de poing infligé à la prostituée Barbara, il n'y a pas tellement de différence, c'est de la même chose qu'il s'agit : incurie et violence urbaine.<sup>653</sup>

Laideur urbaine et violence physique sont désormais liées pour Maryse qui ne dissocie plus les deux, et qui perçoit même une relation de cause à effet entre la dégradation urbaine et l'horreur de la scène à laquelle elle vient d'assister. Pourtant, à aucun moment, comme Marité qui fixe avec insistance les bleus et les coups de la femme battue qui se trouve en face d'elle dans son bureau d'avocate, Maryse n'a pu détacher ses yeux de la prostituée Barbara.

Voici à nouveau ce qui fait de la prostituée une véritable figure de la littérature féminine québécoise, notamment grâce aux écrivaines qui nous montrent l'incroyable dilemme, ou ambiguïté, que suscite le personnage de la prostituée qui fait peur autant qu'elle fascine : rappelons encore que Maryse ira jusqu'à écrire un roman sur la vie d'une prostituée.

Ces femmes qui font commerce de leur corps sont donc des êtres mystérieux pour des jeunes femmes qui, en premier lieu, les rejettent comme l'ensemble de la société, puis se prennent d'affection pour certaines, tentent de les comprendre, au point parfois que l'histoire de ces filles des rues ne semble plus si éloignée de celle des protagonistes ; c'est d'ailleurs dans ce contexte particulier que quelques héroïnes franchissent le pas de la fascination à l'identification.

### 2. 3 : Une figure urbaine qui suscite peur et fascination

La prostituée représente, qu'on le veuille ou non, un certain type de la féminité contemporaine. Dans son essai *Contre-voix*, qui aborde les thèmes liés à la critique et à l'écriture au féminin, Lori Saint-Martin consacre donc un chapitre entier au personnage de la prostituée dans la littérature féminine québécoise, et apporte la conclusion suivante :

---

<sup>653</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 82.

Les femmes se sentent prises à partie par elle, touchées dans leur intégrité de femme : leur sort est lié au sien. Victime ou rebelle, la prostituée exige que le féminisme tienne compte d'elle. Bref, elle est devenue une autre figure de la féminité contemporaine, autour de laquelle se tissent les réseaux enchevêtrés du plaisir, du danger, du désir, de l'écriture.<sup>654</sup>

La prostituée suscite donc bien une palette impressionnante de sentiments complexes, allant de la sensation de « danger » à celle de « plaisir », jusqu'au besoin d'en écrire les traces et les blessures. Comment passer en littérature, à côté d'une figure si riche d'émotions, principalement lorsque la ville est omniprésente ? Les écrivaines ne peuvent faire abstraction de la prostituée comme l'espace urbain ne peut pas s'imposer comme tel sans sa présence.

Cependant, il est bien mal aisé de parler de ce qu'on ne connaît pas, ou si mal ; c'est d'ailleurs ce qui pose problème aux mouvements féministes qui s'interrogent encore sur le statut à attribuer aux prostituées : sont-elles des filles « soumises » ou des « rebelles » ?

Aussi, ce qui est inconnu, et par conséquent mystérieux, fait peur ; à première vue, les prostituées que l'on croise dans la rue effraient nos héroïnes car elles leur renvoient l'image d'une féminité placée sous le signe de la provocation, de la perversité, et de la présentation du corps sous son aspect le plus mercantile. Or, comme le rappelle Lori Saint-Martin, « Les prostituées elles-mêmes contestent [...] avec violence l'image que les autres femmes se font d'elles. Certaines affirmeront être plus libres qu'une femme mariée sans travail rémunéré, qui dépend du bon vouloir de son client-mari. »<sup>655</sup>

Ainsi, dans le roman de Francine Noël, *Maryse*, alors que « François se représentait les prostituées comme des hétaires de la Grèce antique »<sup>656</sup>, Maryse, en tant que femme, s'en fait une idée beaucoup moins glorieuse, bien loin de celle des courtisanes grecques de rang élevé évoquées par son ami, puisque

---

<sup>654</sup> SAIN-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 209.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>656</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 55.

Toute la journée, des images folles avaient défilé dans sa tête. Elle voyait des pochardes blafardes aux lèvres gommées de gros rouge à lèvres violet. Leur rouge à lèvres laissait d'atroces marques sur les cigarettes Export A qu'elles posaient dans des cendriers débordants et qu'elles écrasaient finalement d'une main molle aux ongles ébréchés et sales dont le vernis s'écaillait. Les mains étaient enflées et portaient plusieurs bagues : de la pacotille. Ces mains appartenaient à une femme précise, dont les yeux fous flottaient au-dessus de son verre de bière flate. La femme parlait fort et un peu de salive lui coulait au coin des lèvres. Ces mains horribles et cette bouche pâteuse et violette étaient celles de la tante Kathleen que sa mère haïssait tant.<sup>657</sup>

Physiquement proche d'une prostituée, dans ce bar du centre-ville de Montréal, Maryse peut enfin l'examiner sous toutes les coutures ; et c'est de violence, encore une fois, qu'elle nous parle quand elle évoque le rouge à lèvres violet, les mains gonflées, ainsi que la voix gouailleuse de cette femme qui lui rappelle tant la « guidoune » de la famille, sa propre tante Kathleen.

Ce n'est que bien plus tard, dans *Myriam première*, en approfondissant les relations avec Barbara puis en tentant de comprendre sa cousine Norma, que Maryse *découvrira* enfin ce qui se cache derrière l'apparence des deux prostituées, ainsi que l'aventure et l'histoire de chacune d'entre elles. Une véritable fascination, non pas pour le rôle de ces femmes comme prostituées, mais bien pour leur vie et ce qui a pu les entraîner dans de tels choix, s'empare alors de Maryse. Beaucoup d'autres héroïnes des romans de notre corpus reconnaissent leur intérêt prononcé pour ce type de femmes très « urbaines ».

Après avoir dépassé certains préjugés, les héroïnes tentent donc de cerner la personnalité des femmes qui peuplent les rues, celles-là mêmes qui exposent leur corps et sa valeur à tout client potentiel. Ainsi, chez les autres personnages féminins, se profile bien vite une véritable fascination pour la prostituée. Dans *Myriam première*, Maryse n'est ainsi pas la seule à s'intéresser à Barbara ; Marie-Lyre, la féministe radicale, est elle aussi tentée de les aborder et de soulever le voile de mystère qui les entoure, puisqu'elle « est obsédée par l'idée de lier contact avec elles, de les connaître : son prochain rôle est celui d'une putain. »<sup>658</sup>

---

<sup>657</sup> Ibid., p. 177.

<sup>658</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 70-71.

En effet, dans *Myriam première*, les jeunes femmes évoluent toutes dans le monde du théâtre : Maryse est auteure et metteuse en scène, et Marie-Lyre se destine à jouer le rôle d'une prostituée dans sa prochaine pièce ; c'est pourquoi elle doit lier contact avec l'une d'entre elles afin d'incarner son rôle à la perfection. Pourtant, son approche n'est pas seulement professionnelle : elle est « obsédée » par l'idée de les rencontrer, de les « connaître ». La pièce féministe qu'elle doit interpréter n'est certainement qu'un prétexte pour approcher ces jeunes femmes qui font le pied de grue à quelques mètres de la porte du théâtre. C'est au moment de jouer ce rôle que Marie-Lyre se rend compte qu'elle ne connaît rien de la vie des prostituées, elle, l'ultra-féministe dont la gêne traduit bien les prises de positions plus que douteuses des féministes quand il s'agit de définir le statut des prostituées.

L'auteure ne traite donc pas seulement des problèmes concrets de la prostituée, mais également de ses rapports avec les autres femmes. Lorsque, à la sortie du théâtre, Maryse fait la rencontre de Barbara qui lui rappelle sa tante Kathleen – la « guidoune » de la famille –, c'est tout son univers artistique qui s'en trouve bouleversé. Le regard franc de la prostituée qui se dirige vers elle, ne permet pas à Maryse d'en détourner les yeux et l'oblige même à tenir compte de sa présence ; c'est pourquoi cette rencontre la heurte au plus au point, puisqu'elle va même jusqu'à transformer les rapports que Maryse entretient avec l'écriture : sa pièce de théâtre sera en effet marquée par la réalité concrète des prostituées en abordant les thèmes de l'humiliation constante, de la violence des souteneurs et des emprisonnements arbitraires.

C'est aussi grâce à Barbara que Maryse, dans le roman du même nom cette fois-ci, prend conscience que sa tante Kathleen était une prostituée rejetée par sa famille ; elle réalise également que sa cousine Norma est, elle aussi, une prostituée. D'ailleurs, au sujet de sa tante, Maryse l'a toujours su sans en être vraiment consciente : Kate était la « brebis galeuse » de la famille, comme il en existe partout, et à son sujet, Maryse dit simplement qu'« elle a mal tourné, [...], ma tante Kathleen ; c'est la guidoune de la famille. En avez-vous, une guidoune, vous autres ? »<sup>659</sup>

Maryse n'a jamais connu sa tante, elle n'a donc jamais approché concrètement le monde de la prostitution ; tout change donc lors de sa rencontre avec sa cousine Norma

---

<sup>659</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 55.



qui révèle à la professeure-dramaturge qu'est Maryse sa propre fragilité féminine. Ce lien familial qui la lie, elle, une intellectuelle respectable, et une fille de rue, réduit considérablement le fossé entre les deux femmes. Lori Saint-Martin y voit même la symbolique d'une

société qui les définit toutes comme des objets. Il suffit que Maryse paraisse aux côtés de Norma pour qu'on voie en elle « une nouvelle » et que des hommes l'interpellent de leur voiture. Tout au long du texte, sont soulignées les différences entre Maryse et Norma – Maryse sait bien quelle chance elle a eue –, mais surtout les ressemblances.<sup>660</sup>

En effet, l'héroïne de Francine Noël passe rapidement de la fascination à l'identification avec les prostituées qu'elle rencontre. Le fait qu'elles soient parentes la ramène à sa propre réalité : aurait-elle pu, elle aussi, « mal tourner » ? Maryse est une intellectuelle, certes, mais sa tante Kate l'était également et avait, comme sa nièce, la littérature française pour passion ; elle

croyait d'ailleurs que « la grande littérature française » était la plus belle chose au monde ! Katheleen avait terminé sa septième année et elle tenait à s'exprimer en français, toujours, même si du côté de mon père – c'était la sœur de mon père –, on parlait surtout anglais.<sup>661</sup>

A la suite de cette prise de conscience qu'elle aussi aurait pu « préférer » le chemin de la prostitution à celui du Cégep, Maryse est obsédée par l'idée que si elle avait été élevée un peu plus en aval de la côte à Montréal, elle aurait pu basculer comme sa tante et sa cousine ; un jour, elle confie d'ailleurs à François : « j'aurais pu virer guidoune, j'ai été élevée tellement près d'ici. Mais on habitait en haut de la côte et je n'avais pas le droit de venir dans le bout. »<sup>662</sup> Son destin aurait donc été bouleversé si elle avait vécu quelques maisons plus bas, dans un autre quartier, un autre monde où les petites filles ont toutes les chances de devenir des dépravées. Maryse se rend compte, à tort ou à raison, qu'elle ne doit pas sa réussite professionnelle et intellectuelle à sa ténacité, mais bien à la chance de ne pas avoir été élevée dans le même quartier que Kate et Norma.

Elle est par conséquent persuadée que certains territoires de l'espace urbain fabriquent de la misère et de la violence, et influent sur la destinée de chacun. Selon que l'on se trouve en haut d'une côte ou en bas, les choix ne sont pas les mêmes. Cette

---

<sup>660</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 201.

<sup>661</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 167.

frontière si mince qui la sépare du monde effrayant de la prostitution l’effraie au plus haut point et la torture jusque dans ses cauchemars, comme cette nuit où « elle rêva qu’elle devait se rendre dans une maison inconnue, une maison de passe »<sup>663</sup>.

Mais les héroïnes de Francine Noël ne sont pas les seules à s’identifier aux prostituées ; d’autres se comparent sans façon à elles, et ne nient pas la ressemblance : c’est par exemple le cas de Vava à qui l’un de ses amants, Christian, fait remarquer un jour que son accoutrement et son maquillage la font ressembler à une prostituée : « Il a raison [...] : j’ai bel et bien l’air d’une putain avec mes cheveux teints en noir, ma bouche trop rouge, mes yeux lourdement fardés de noir, mon chandail moulant et ma mini-jupe. Mais ça m’est égal d’avoir l’air d’une putain. Après tout, c’est ce que je suis, non ? »<sup>664</sup>

Contrairement à Maryse, ressembler à une prostituée ne fait pas peur à Vava puisqu’elle se considère comme telle : elle assume ce qu’elle est, ou plutôt, elle assume ce que les autres pensent d’elle lorsqu’elle se vêt de la sorte, et lorsqu’elle change d’amant chaque soir. Vava est une jeune fille libérée, et d’ailleurs, comment peut-on en douter, sachant qu’elle vit dans un Montréal que l’auteure nous décrit comme une ville de tous les possibles ?

L’espace urbain fabrique de bien curieux personnages dans les romans qui composent le corpus : des sorcières féministes, créatrices et dynamiques, mais aussi parfois malades, errantes, et qui ne trouvent plus leur place au milieu du béton. La ville produit également d’autres figures féminines que l’on reconnaît parce qu’elles n’habitent pas les maisons, mais les rues ; parce que leur accoutrement et la violence maquillée sur leur visage les rangent dans la catégorie de celles qui s’échangent. Ce sont, la plupart du temps, des corps plantés sur un trottoir, toujours en attente d’une transaction, à disposition du plus offrant.

Avec la figure de la prostituée, la ville devient un lieu de commerce et d’échange des corps, dont la femme est l’objet. Pour les écrivaines, impossible d’évoquer Montréal

---

<sup>663</sup> Ibid., p. 155-156.

<sup>664</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 493.

et la rue Sainte-Catherine sans évoquer le personnage de la prostituée ; or, comment s'y prendre ? Le féminisme lui-même avoue, par ses silences, qu'il est difficile de trancher la question. Les écrivaines, elles, ont choisi : leurs prostituées seront des femmes qui subissent une violence physique quotidienne, qui sont exploitées par leur souteneur, et qui, parce qu'elles ont été élevées du mauvais côté de la rue, n'ont pas eu d'autre choix que celui de grelotter dans le froid en attendant leurs clients.

Cette figure qui compose le paysage urbain est quotidienne, tout en étant marginale ; les héroïnes vont à leur travail, au théâtre, et passent devant elles presque sans s'en rendre compte. Jusqu'au jour où la rencontre, la confrontation avec le réel que la prostituée véhicule, viennent frapper de plein fouet les habitudes et les certitudes rassurantes des héroïnes.

Le message que nous envoie Francine Noël, ainsi que d'autres, est donc clair : en plus d'être exploitées, les prostituées sont des *modèles* de courage et d'abnégation pour les autres femmes. Ce sont parfois même des membres de notre famille comme le découvre Maryse avec sa tante et sa cousine ; pourquoi elle-même, s'interroge-t-elle, n'est pas devenue une prostituée ?

La fascination et la perspective effrayante d'une identification inévitable s'entremêlent dans l'esprit de nos héroïnes. Mais au-dessus de tout cela, émerge un sentiment qui veut que, malgré la peur et l'image peu reluisante que les prostituées renvoient du corps de la femme, l'ensemble des personnages féminins se sentent *solidaires*, comme appartenant à une même famille depuis des millénaires.

En effet, dans les romans qui nous intéressent, la recherche de symboles et de valeurs propres aux femmes est évidente, et c'est dans des personnages en marge tels que la sorcière et la prostituée que les héroïnes tentent de trouver des réponses. Ces deux figures du roman féminin prouvent à quel point il s'agit pour les femmes de se réapproprier une histoire propre et de réhabiliter les vérités : la sorcière, symbole de la femme savante que l'on écrase parce que l'on craint son pouvoir, la prostituée, symbole de la perversité féminine, du corps comme objet de convoitise et de perte. Nous retrouvons bien sûr dans ces personnages une figure qui remonte, aux dires de certains, aux origines mêmes de l'oppression des femmes : Eve, la tentatrice, celle qui précipita la Chute en désobéissant au pouvoir divin.

Comment alors ne pas voir, chez la sorcière et la prostituée, ainsi que dans l'adolescence révoltée de Vava (*Vava*) et d'Arabelle (*Les Remparts de Québec*), une sorte de tradition matrilineaire presque inconsciente, mais qui se perpétue depuis sa source, depuis le commencement de toute chose ?

### **3. Le personnage de l'insoumise et la réhabilitation des figures féminines traditionnelles.**

#### *3.1 : Adolescence, révolte, et nudité*

Parmi les figures « urbaines » que nous avons mises en évidence, il en est une qui semble être une parfaite synthèse de la prostituée et de la sorcière : celle de l'insoumise, de la révoltée. En effet, d'ordinaire assez jeune, elle a ses habitudes en ville et fréquente certains quartiers bien particuliers ; elle est, comme la prostituée, une urbaine qui vit au rythme de la ville ; son corps, toujours en recherche de l'Autre, de la sexualité de l'Autre, a l'espace urbain pour lieu d'expérimentation du réel.

Comme son ancêtre sorcière, la rebelle se marginalise, se révolte contre ceux qui cherchent à étouffer ses paroles. Elle n'a pas vraiment de pouvoir en soi, sinon celui de provoquer, d'affirmer son anti-conformisme et son rejet de certaines valeurs sociétales et familiales. Or, comme nous l'avons vu précédemment, la sorcière est elle aussi une marginale : à la fois victime et dotée d'une certaine science, elle incarne, notamment pour les ouvrages féministes, un être créateur et dynamique que la société patriarcale tend à réprimer. Comme l'évoque Lori Saint-Martin, l'histoire de la Corriveau, cette sorcière historique si chère aux Québécois, a sans doute inspiré beaucoup d'écrits féminins qui dressent des portraits de jeunes femmes victimes mais aussi révoltées :

Pendant les années soixante-dix, d'innombrables ouvrages dénoncent le système masculin (politique, social, littéraire, etc.) et dépeignent les femmes moins comme des êtres actifs et créateurs que comme les victimes d'une agression masculine. La Corriveau joue à cet égard un rôle exemplaire ; dans la relecture féministe, elle prendra figure de révoltée, comme nous le verrons plus loin, ou de victime qui illustre la violence du système patriarcal.<sup>665</sup>

Néanmoins, dans les romans d'Anne Hébert, Francine Noël, Pauline Harvey et Andrée Maillet, la révoltée n'est pas toujours incarnée par une sorcière ou une prostituée ; en effet, la révolte étant l'apanage de la jeunesse, c'est l'adolescente qui incarnera avec le plus de fougue le personnage de la « rebelle ». Les jeunes filles du roman de Pauline Harvey, *Encore une Partie pour Berri*, s'illustrent d'ailleurs par leur mauvaise conduite, notamment Shawinigan qui « s'était enfuie deux fois de la maison, [et] s'était fait un chum à dix ans »<sup>666</sup> ; de plus, elle « avait connu Albanel chez les Ursulines de Québec où ses parents l'avaient expédiée au début du secondaire, à cause de la bonne réputation des cours qu'on y donnait, et aussi pour cette raison qu'ils avaient déjà trop de problèmes avec Shawinigan. »<sup>667</sup>

En contradiction avec le système en général, et en opposition systématique avec la représentation condensée de la société patriarcale qu'est la famille, l'adolescente, dont le récit s'effectue le plus souvent à la première personne comme s'il s'agissait d'un journal intime, raconte plus ou moins rageusement la prison dorée de son enfance et de son adolescence en criant son désir de libération. C'est le cas d'Arabelle Tourangeau dans le roman d'Andrée Maillet, *Les Remparts de Québec* : après une assez longue fugue en Europe, la jeune fille vit désormais dans la ville de ses parents, à Québec ; les remparts de la vieille ville sont aussi ceux de son enfance, et ceux que lui impose le rang social auquel Arabelle appartient. Toutes les nuits, l'adolescente crie donc son désespoir, sa solitude, et son désir de s'évader au fleuve Saint-Laurent qui ouvre ses bras vers le large. Dans la ville, elle est une rebelle qui affiche sa nudité chaque nuit et qui échappe à la police en s'enfuyant dans la nuit des Plaines d'Abraham ; pour sa famille, elle est tout simplement « une affranchie du plus mauvais genre. »<sup>668</sup>

---

<sup>665</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 171.

<sup>666</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>667</sup> Ibid.

<sup>668</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 63.

En effet, Arabelle ne s'est pas seulement distinguée par ses attitudes scandaleuses, elle s'est aussi « affranchie » de son enfance : c'est une adolescente et, par conséquent, elle se trouve à cet âge trouble de tous les possibles, à peine sortie de l'enfance et déjà presque adulte. Tous ses sens sont en éveil ; elle a l'impression de tout contrôler, de tout savoir, d'avoir la ville en sa possession : « je faisais sentinelle, j'étais une antenne, un poste radar, le rayon laser, un vilebrequin, bref j'entendais tout, je perçais l'air, j'attendais la surprise de ma vie, une bonne nouvelle, un événement, fût-il calamiteux. »<sup>669</sup> Qu'importe la nature de l'événement, pourvu que celui-ci soit inespéré.

Andrée Maillet n'a pas choisi le personnage d'une adolescente par hasard pour *Les Remparts de Québec* ; en effet, si Arabelle se trouve à un stade instable de son évolution, entre l'enfance et l'âge adulte, elle est à l'image de sa nation ébranlée dans son identité à la fin des années quatre-vingt, notamment par les crises successives qui affectent la population et le sentiment nationaliste de certains Québécois : les nouveaux accords commerciaux entre le Québec et l'Amérique, la bataille pour l'autonomie gouvernementale, ainsi que l'arrivée au pouvoir du nationalisme canadien sont autant de bouleversements qui rappellent que, comme peut l'être une adolescente comme Arabelle, la société québécoise est en pleine mutation.

La révoltée est donc, chez Andrée Maillet, une jeune fille qui veut décider elle-même de sa condition et de son destin. Elle rappelle en cela le personnage de Flora Fontanges dans *Le Premier Jardin*, qui, lorsqu'elle était encore jeune, se rebella contre sa famille adoptive en embarquant sur le bateau qui l'emmenait plus tard vers les « vieux pays », où elle devint par la suite une actrice reconnue.

Une autre « rebelle » paraît enfin avoir sa place entre Shawinigan, Arabelle et Flora : c'est Laure Clouet. Curieusement, elle n'est plus une adolescente – elle est même quadragénaire – cependant, l'auteure nous dresse le portrait d'une femme qui a toujours réprimé ses moindres envies, qui a vieilli sans s'en rendre compte, sans voir le temps passé, et lorsque la lettre de sa cousine pénètre sa demeure, la jeunesse qui sommeille en elle se réveille enfin. Déjà au milieu du roman, Laure nous était présentée comme un personnage particulier, en marge de la bonne société de Québec à l'intérieur de laquelle elle « semblait insolite comme un chemin détourné de son cours, comme une force de la

---

<sup>669</sup> Ibid., p. 67.

nature contrariée dans son destin par un amas de branches mortes. »<sup>670</sup> Plus tard dans le roman, ce n'est plus la femme respectable de la Grande Allée qui décide d'accueillir des étrangers chez elle, mais bien une adolescente qui crie sa révolte à travers cette phrase toute simple : « ... Cela ne m'empêchera pas... J'ai décidé d'inviter monsieur et madame Maurice Brière... »<sup>671</sup> Tout un passé de révoltes refoulées est contenu dans ces paroles ; d'ailleurs, « Elle avait dit cette phrase qui la liait et sur laquelle elle ne pouvait plus revenir. C'était une phrase qui sentait la rébellion envers tout un passé et elle n'avait pas craint de la prononcer à vingt pieds du portrait maternel ! »<sup>672</sup>

Encore une fois, le sursaut de révolte qui ébranle la vie quotidienne de la quadragénaire correspond, en ce début des années soixante, au commencement d'une nouvelle ère de réformes pour la société québécoise.

Arabelle (*Les Remparts de Québec*) et Laure (*Laure Clouet*) n'incarnent donc pas des figures de révoltées par hasard : elles sont en parfaite adéquation avec des changements plus profonds qui bouleversent l'ensemble de leurs contemporains.

Mais comment donc ces jeunes femmes expriment-elles leur désir de liberté ? Tout d'abord par la parole, comme nous venons de le voir avec Laure (*Laure Clouet*), ainsi qu'avec l'actrice Flora Fontanges (*Le Premier Jardin*) qui trouve dans ses rôles, notamment celui de Fantine, les moyens d'exprimer ses blessures à travers un personnage fictif.

Ensuite, vient la révolte par l'acte : c'est le cas de beaucoup d'héroïnes comme celle de *La Danse juive* qui décide, à la fin du roman, de tuer son père d'un coup de couteau. Arabelle (*Les Remparts de Québec*) quant à elle, affiche son profond désaccord avec les règles que lui imposent la société et sa famille, par une attitude bien moins sanguinaire : elle se dénude toutes les nuits, et se promène sur les remparts du vieux Québec. Le récit commence donc ainsi : « Hier, dans la nuit du 26 au 27 juillet, je me suis promenée nue dans les Plaines d'Abraham. »<sup>673</sup> Par la suite, la narration est rythmée par la datation et parfois l'heure précise de ses ballades nocturnes : « A deux heures du matin,

---

<sup>670</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>672</sup> *Ibid.*

<sup>673</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 13.

dans la nuit des Plaines d'Abraham, je vins m'asseoir sous la lune et toute nue, m'asseoir sur le parapet de pierres taillées, afin de voir comment la lune se baigne sans le Saint-Laurent. »<sup>674</sup>

Nous savons que la nudité féminine symbolise beaucoup de choses, d'autant plus lorsqu'il s'agit, comme dans ce cas précis, d'une nudité rituelle qui « équivaut à l'intégrité et à la plénitude »<sup>675</sup>, selon Mircea Eliade. Lorsqu'elle se dénude, Arabelle ressent pleinement sa féminité, elle dont le corps d'enfant se transforme peu à peu en corps de femme : la crainte d'être prise sur le fait ne l'empêche pas d'avoir, pour quelques minutes, la certitude profonde d'être invincible :

J'étais nue au Champ d'Honneur, nue sur les rives de la plus colossale des voies d'eau ; je bravais tout danger. J'attendais ici même le réveil strident des stercoraires et la réprobation des forces de l'ordre. Mais au premier son d'un moteur, j'ai passé rapidement ma robe et plongé dans l'obscurité de ces arbres dont j'oublie le nom.<sup>676</sup>

Or, abandonner ses vêtements et exposer son corps dans son plus simple appareil, est aussi un dénuement : par cet acte la jeune fille se montre donc à la fois forte dans cette provocation, mais elle révèle aussi sa vulnérabilité. Elle est alors, comme nous l'avons évoqué précédemment, à l'image de son pays. Elle-même en a conscience puisqu'elle confie : « Nue et les mains vides, effrayée par l'inconnu, je ressemble à ma nation. »<sup>677</sup>

Néanmoins, la nudité reste pour Arabelle un moyen de revendication certain, puisqu'elle avoue à ses amis qu'en posant cet « acte extraordinaire »<sup>678</sup>, elle se fait la porte-parole du malaise collectif de la jeune génération québécoise, car, nous dit-elle, « désireuse de manifester sous la lune notre désarroi collectif, je m'étais promenée toute nue comme au premier jour du monde, sur les bords escarpés du Saint-Laurent (au majestueux cours). »<sup>679</sup>

Lors de ses échappées nocturnes, Arabelle est entourée d'éléments féminins tels que l'eau du Saint-Laurent, la lune et la végétation du parc. Tous ces éléments constituent

---

<sup>674</sup> Ibid.

<sup>675</sup> ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, « Essai sur le symbolisme magico-religieux », Gallimard, coll. « Tel », p. 35.

<sup>676</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 91-92.

<sup>677</sup> Ibid., p. 118.

<sup>678</sup> Ibid., p. 95.

<sup>679</sup> Ibid., p. 158.



un tableau en dehors de la ville, par-delà les remparts ; le corps nu, dépouillé de ses vêtements qui sont, pour Mircea Eliade, une « image archétypale du Temps »<sup>680</sup>, y incarne la féminité originelle, un retour aux valeurs premières. Dans le roman, la jeune fille est ainsi détentrice d'une mémoire collective des origines lorsqu'elle recrée les batailles entre Français et Anglais sur les Plaines d'Abraham, dans une sorte de projection mentale des événements ; elle est surtout persuadée d'avoir le pouvoir de réveiller les morts, et d'accoucher à nouveau de l'Histoire du pays :

Les mourants me voyant nue de dos et de profil croyaient en la germination de leur sacrifice, au peuple nouveau que je pourrais mettre au monde en leur nom et honneur, pourvu que, vierge folle égarée au sommet des falaises, je retrouve assez de sagesse et de force dans la contemplation du Saint-Laurent portant sa masse immense vers l'avenir.<sup>681</sup>

C'est en « nouvelle Eve » que se présente ici Arabelle, plus forte des éléments féminins qui l'entourent ; son corps nu est le berceau du renouveau qui s'étend sur la ville, et c'est une Eve réhabilitée, à la féminité assumée et revendiquée, *créatrice* d'un nouveau monde et d'un nouveau peuple, qui court désormais sur les remparts de la vieille ville de Québec.

Il n'existe pas, dans *Les Remparts de Québec*, de référence directe à Eve ; cette dernière n'est jamais citée comme telle et pourtant, on ne peut plus douter qu'Arabelle soit habitée par ce personnage biblique.

Ses aspirations sont celles d'une jeune femme qui rêve d'une vie simple et proche de la nature, dans un Paradis terrestre loin de tout, surtout de la ville. Un jour qu'elle converse avec son psychiatre convaincu qu'elle est atteinte de schizophrénie, elle avoue : « Je voudrais vivre toute nue et toute seule avec des oiseaux et des fleurs et des chats et des chiens dans une île tropicale et ne plus jamais voir personne. »<sup>682</sup>

De plus, comme Vava (*Vava*) et Shawinigan (*Encore une Partie pour Berri*), Arabelle est une jeune fille libérée, en perpétuelle recherche d'aventures sexuelles : c'est

---

<sup>680</sup> ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p.

<sup>681</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 55-56.

<sup>682</sup> Ibid. p. 96.

une tentatrice qui, lorsqu'elle rencontre un garçon qui ne semble pas disposé à répondre à ses avances, affirme qu'elle « lui [fera] pourtant croquer [sa] belle pomme. »<sup>683</sup>

Arabelle la révoltée vit dans un monde complètement imaginaire qu'elle se crée de toutes pièces, tout en faisant référence à un socle culturel commun qu'est la Bible. Beaucoup d'autres écrivaines puisent ainsi dans ces symboles, mais dans une démarche engagée par le féminisme moderne qui englobe la revalorisation de figures féminines dépréciées dans les Ecritures : voici donc « Eve, [...], qui, de femme faible séduite par le diable, devient dans la pensée féministe une rebelle et une jouisseuse. »<sup>684</sup>

Ainsi, dans bon nombre de romans féminins, Eve est un modèle de révolte à contrario de celui d'une femme soumise ; inspiratrice de la volonté de rébellion qui sommeille chez certains personnages, elle est souvent incarnée par des femmes « symboles » de la condition féminine, comme c'est le cas de la narratrice du *Corps étranger* qui se nomme parfois l'« Amante » ou « Eve ». Face à des valeurs patriarcales qu'elle ne reconnaît pas, la narratrice fuit dans un monde à son image :

La voici qui sort du feuillage, nue, telle une Eve non repentante. Une Eve qui porte en son corps la honte d'un châtement non mérité et qui vient de se débarrasser, comme de la peau d'une mue, de celle qu'elle fut durant les années où elle crut en la rédemption par l'Amant, au rachat par l'Amour.<sup>685</sup>

En rachetant la faute originelle et en affirmant l'innocence d'une Eve trompée par le faux amour de l'Amant, la narratrice renverse, dans cet extrait, un ensemble de valeurs qui veut que la condition féminine doive sa soumission au patriarcat, en rendant la féminité coupable de sa propre condition : Eve s'est laissée pervertir par le diable et a précipité la Chute de l'espèce ; les femmes doivent donc subir sans rechigner la punition divine perpétrée de génération en génération.

Pourtant, la figure de la révoltée ose s'insurger par la parole dans *Le Corps étranger*, et c'est alors tout un monde qui s'en trouve bouleversé, au point que l'Amant fait appel à Dieu pour réprimer ce sursaut de vérité qui sort de la bouche de l'Amante :

---

<sup>683</sup> Ibid., p. 116.

<sup>684</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 166.

<sup>685</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 121.

« Dieu ! Dieu ! Mais regarde-la ! Ecoute-la ! Ta végétale ! Ne la laisse pas faire ! Elle t'offense à chaque mot. Elle m'offense à chaque pensée. C'est le serpent qui sort de sa bouche. Il faut l'étouffer ! Il faut le faire taire ! Le Paradis ! Le Paradis dont ils vont être chassés ! Il faut que la Végétale se taise. Dieu ! Dieu ! à l'aide ! Ne vois-tu pas que c'est l'Amour même qu'elle met en accusation ? Notre Paradis même ? Que nous avons conçu ensemble, toi et moi, rappelle-t-en, Dieu ! Il faut lui arracher la langue. Ce long serpent qui sort du feuillage où se dissimule sa bouche. Il faut le lui rentrer dans la gorge ! »<sup>686</sup>

Eve, une figure traditionnelle qui forme la base même de notre culture, devient donc dans le roman au féminin une figure littéraire à part entière : elle ne menace plus l'ordre de la même façon, et en rétablissant une vérité qu'elle veut être celle de toutes les femmes, elle sape les bases d'une hiérarchie sociale et familiale millénaire. Toutes les jeunes femmes qui se révoltent donc contre leur famille (Arabelle, la narratrice de *La Danse juive*, Laure Clouet, etc.), ainsi que celles qui dénoncent l'oppression qu'elles subissent à l'intérieur du mariage et de la maternité (Elisabeth, la narratrice du *Corps étranger*, etc.), sont donc des Eve en puissance.

Cependant, ce personnage biblique important dans la littérature féminine, se décline également sous d'autres figures telles que la Vierge Marie, ou bien encore du côté de la mythologie avec l'évocation des déesses Médée, Circé, Hélène de Troie, ou Cassandre<sup>687</sup>. L'œuvre d'Anne Hébert est particulièrement riche de ces archétypes féminins ; d'une part, dans *Les Enfants du sabbat*, Sœur Julie symbolise l'alliance d'Eve la tentatrice qui incarne le péché, et de Marie la vierge idéalisée. La réunion des deux extrêmes est au cœur même de l'affrontement du bien et du mal qui écartèle Julie.

D'autre part, dans *Le Premier Jardin*, la réunion de ces deux figures opposées se retrouve dans le personnage de Flora Fontanges qui, comme l'évoque à juste titre Anabelle M. Rea,

---

<sup>686</sup> Ibid., p. 121.

<sup>687</sup> L'auteure québécoise Louky Bersianick, qui ne figure pas parmi les écrivaines de notre corpus, est réputée pour faire référence à des personnages féminins de la mythologie dans ses romans, comme dans *l'Euguélienne*, par exemple.

malgré toutes ses ambiguïtés et toutes ses incertitudes, représente le potentiel humain – la fleur – dans son épanouissement. Flora a choisi son nom, rejette ceux choisis par d'autres : celui d'abord de Pierrette Paul, d'après des noms de saints masculins, ensuite celui de Marie Eventurel, d'après l'idéal inaccessible de la Vierge et l'absence d'aventure pour la femme exprimée dans é-venture-elle.<sup>688</sup>

Nous savons combien les noms et prénoms sont symboliques chez Anne Hébert : celui de Flora – la fleur – est aussi celui de la déesse romaine des jardins et des fleurs. Elle a donc « choisi d'assumer sa féminité, son corps féminin, en se nommant d'après les organes reproducteurs de la plante. »<sup>689</sup> Elle a ainsi la sensation, grâce à son métier d'actrice mais aussi grâce au prénom qu'elle s'est elle-même attribué, d'être l'objet d'une renaissance et d'accéder enfin à son potentiel humain et surtout, féminin. Un potentiel féminin que ne manque pas d'exploiter rapidement la sulfureuse Vava Lafleur (*Vava*), dont le nom fait, quant à lui, directement référence à la plante. De plus, les consonances de son prénom rappellent celles d'Eve, dont « Vava » pourrait être la version plus enfantine.

L'histoire des origines, nous l'observons à la lecture des romans du corpus, est une grande passion pour les personnages féminins ainsi que pour leurs auteures. Pour beaucoup d'héroïnes, le monde actuel doit être aboli, et la mémoire des origines collectives est primordiale pour le bien-être de tous. Eve est donc partout omniprésente, mais parfois certaines préfèrent évoquer le modèle des femmes amérindiennes, ces personnages historiques qui vivaient au temps où féminité et végétation ne faisaient qu'un, lorsque la ville n'avait pas encore poussé comme un gros champignon.

« A Paris, mes copains me surnommaient l'Iroquoise blonde pour me faire râler. Je faisais mine de râler. C'était merveilleux. »<sup>690</sup> C'est une secrète jubilation que ressent Arabelle dans *Les Remparts de Québec*, lorsque ses amis la considèrent comme une sauvageonne, une « Iroquoise » du temps des colonies où tout était encore à construire. Les féministes québécoises ont ainsi toujours pris pour modèle des femmes ayant vécu les débuts de la Nouvelle-France, qu'elles eurent d'ailleurs été françaises, ou bien autochtones.

---

<sup>688</sup> M. REA, Anabelle. Les Jardins d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996, Op. cit.*, p. 334.

<sup>689</sup> Ibid.

<sup>690</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 36.

L'écrivaine Jovette Marchessault ne figure pas dans le corpus, cependant, en tant que féministe radicale, romancière et sculpteur(e), elle est un exemple saisissant parmi celles qui rendent hommage, dans leurs œuvres, à ces personnages symboles d'une féminité puissante et créatrice. Lors d'une interview accordée à Donald Smith pour les *Lettres québécoises*, Jovette Marchessault s'explique à propos de son livre *Comme une enfant de la Terre*, qui consacre beaucoup de pages à l'histoire du Québec, ainsi qu'à la vie de Kateri Tekakwita, une indienne de la Nouvelle-France :

Kateri était une mage indienne, une visionnaire, au même titre que Marie de l'Incarnation. Elles représentent la culture des femmes. Le premier dictionnaire des langues amérindiennes, c'est Marie de l'Incarnation qui l'a rédigé... En m'attachant à elle, encore une fois c'est l'histoire des femmes que j'écris, vue par une femme. Et cela donne une tout autre version parce qu'en tant que féministe, je décède. Je démène la version officielle et truquée.<sup>691</sup>

D'après Jovette Marchessault et les féministes en général, il existe bien une *culture des femmes* dont les origines remontent jusqu'à la fondation même du pays. Cette mage indienne, mais aussi Marie de l'Incarnation auxquelles l'écrivaine rend hommage dans cet entretien, sont, parmi tant d'autres qui les succéderont, les embryons de cette culture. La pensée collective féministe, de même que la pensée féminine, n'ont ainsi jamais ignoré les mythes faisant référence à une Grande Déesse en contradiction avec l'image du dieu punisseur de l'Eglise, et qui donne le change aux innombrables mythes patriarcaux.

Ce sera donc loin de la ville des hommes, en communion avec une nature presque sauvage et ensanglantée par les luttes franco-anglaises, que dans *La Noyante* Eléonore sentira pour un instant la présence d'une puissante force féminine, témoin millénaire de l'Histoire et de ses conséquences sur les bords du Richelieu :

---

<sup>691</sup> SMITH, Donald. Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la démythification sociale, une entrevue de Donald Smith. In : *Lettres québécoises*, automne 82, n° 27, p. 53-58, p. 54.

Le chant de la forêt devint très intense à mes oreilles. Il y eut un envol d'oiseaux devant mes yeux. D'oiseaux noirs aux grandes ailes comme ceux des mauvais augures mis en fuite. Mais j'eus peur des pouvoirs de la déesse que j'avais réveillée d'un sommeil peut-être millénaire et j'échappai à sa caresse toute-puissante. Quand je lui revins, elle était retournée à l'immobilité des pierres. Son regard était celui des statues mutilées qui, dans la solitude des parcs fermés, semblent revivre les scènes atroces dont elles seules ont gardé le souvenir...<sup>692</sup>

La puissance des femmes endiguée par les restrictions sociales s'incarne donc le plus souvent dans des personnages d'adolescentes en marge qui n'hésitent pas à afficher leur révolte, que se soit par la parole, l'acte, ou à travers l'exposition d'une nudité qu'elles veulent provocante.

Contre la famille et la société, la jeune fille impose donc son identité la plus intrinsèque : sa féminité. Dans l'espace masculin de la ville, la nudité symbolise la régression dans le temps, devenant ainsi un pendant à la modernité froide du béton et de l'asphalte. Le corps nu, qui s'entoure plus précisément dans *Les Remparts de Québec*, d'éléments naturels eux-mêmes féminins tels que la lune et le fleuve, symbolise la résurgence d'un temps ancien, d'un temps des origines où tout était encore à faire, notamment la construction de la ville. En se dénudant donc dans la nuit des Plaines d'Abraham, Arabelle abolit l'urbain, la cité, les règles, la famille, toute contrainte imposée par ce que représente et contient la ville de Québec.

Ainsi que l'affirme Gilbert Durand, Adam est un être quelque peu androgyne, et « Eve n'en est qu'une partie, qu'une "moitié", qu'une phase. »<sup>693</sup> La première femme n'était donc déjà, bien avant la Chute, qu'un "demi-être" qui doit son existence à l'homme et à Dieu. Beaucoup de femmes et de féministes considéreront donc Eve comme la première d'entre toutes à subir une oppression de type patriarcal, comme celles qui, bien plus tard, devront se plier sans mot dire aux règles instituées par l'Église et le mariage.

Cependant, Eve est bien loin d'être une figure soumise ; l'acte quelque peu révolutionnaire qui la conduira à s'élever contre Dieu et précipitera la Chute, fait d'elle un

---

<sup>692</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>693</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 334.

modèle pour n'importe quelle féministe. C'est pourquoi Eve est une figure littéraire incontournable pour les écrivaines.

Il semble, d'une manière plus générale, que la révoltée ait avant tout besoin de modèles : Eve en fait partie, mais aussi la Vierge Marie, que nous retrouvons très souvent dans l'œuvre d'Anne Hébert, ainsi que l'archétype d'une Grande Déesse célébrant la toute puissance de la féminité. Un véritable culte est ainsi rendu à ces « Mères » du pays, à travers une sorte de tradition matrilineaire qui se perpétue insidieusement de mères en filles.

A travers des figures féminines bibliques, mythologiques ou historiques avec les « filles du Roy » arrivées en Nouvelle-France afin de repeupler le territoire, il semble bien que le sentiment d'appartenir à une race féminine ancestrale n'ait jamais quitté la conscience féminine collective ; certaines héroïnes en ont conscience, d'autres moins voire pas du tout.

Mais ce qui est certain, c'est que la ville ne réussit pas à brouiller les mémoires ainsi que les murmures qui racontent, à qui veut les entendre, la naissance d'une nation nouvelle. Dans les romans du corpus, un hommage aux « Mères » du pays s'impose donc, à l'heure où le mythe d'un matriarcat émerge très difficilement des abîmes du temps.

### *3. 2 : Hommage aux "Mères" du pays et mythe matriarcal*

Lorsque, dans *La Noyante*, Eléonore rencontre son « double » en la personne de Léonor, celle-ci lui apparaît très vite sous les traits d'une déesse fondatrice à travers laquelle elle cherche le visage de sa propre mère morte noyée. En effet, au bout de quelques temps, il lui semble que

Léonor appartient à une race très ancienne, une de ces races-mères-de-l'humanité que les savants identifient du premier coup d'œil. Je devine seulement, à l'ossature de son front, de ses tempes, de sa bouche, que les caractères de son beau visage se sont fixés il y a des millénaires, quand s'est faite l'adaptation de ses ancêtres à un territoire donné – qu'elle est la première de sa lignée, sans doute, à avoir quitté...<sup>694</sup>

A l'image, sans doute, de la statue qu'Eléonore a réveillée dans le parc, Léonor est bien plus qu'une simple rencontre pour la narratrice : elle a tout à fait l'air d'avoir traversé le temps afin de lui ouvrir les yeux sur un passé collectif commun, dont elle est la dépositaire. A moitié déesse, pas tout à fait humaine, elle est issue d'une « race » méconnue ou tout simplement oubliée, un peu à l'image du personnage lesbien de Lali dans *Les Nuits de l'Underground*, qui

apparaissait sur la terre sans être ni une race ni une ethnie, héritière d'une nature et de goûts que la société dénonçait comme criminels, mais si criminels et si honteux qu'elle daignait à peine les nommer, craignant peut-être qu'une épidémie de femmes comme Lali déferle sur le monde, et le frappe de sa jubilante stérilité.<sup>695</sup>

Ses pratiques sexuelles font d'elle un être en marge de la société : affranchie de l'homme et de Dieu, autonome et symbole d'une féminité outrancière, Lali génère la réprobation de ses contemporains qui voient en elle, et en ce (celles) qu'elle représente, une puissance féminine extraordinaire et sans limite qui s'abat sur Montréal. Pourtant, comme Léonor, Lali fait partie d'un volet occulté de la ville, celui de l'histoire des femmes.

Dans son essai, Lori Saint-Martin évoque ainsi « l'archéologie d'une ville au féminin qui reste à découvrir. »<sup>696</sup> Or, il semble que deux figures littéraires déjà évoquées, la sorcière et la prostituée, contribuent largement à la résurgence d'une race matrilineaire : toutes les histoires que Maryse (*Maryse, Myriam première*) reprend dans son théâtre, sont celles de prostituées qui ne peuvent garder leur enfant, ou de mères célibataires qui accouchent de façon anonyme chez les religieuses, donnant à voir au spectateur le quotidien d'une féminité ignorée depuis des millénaires. Quant aux sorcières, si elles continuent d'inspirer les écrivaines et autres artistes, c'est qu'elles aussi descendent d'une tradition matrilineaire ancestrale. Depuis la nuit des temps, elles sont connues pour vouer

---

<sup>694</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 149.

<sup>695</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 98.

<sup>696</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 233-234.



des cultes à de grandes déesses, entretenant ainsi les fondements mêmes d'un passé matriarcal, car

Loin de se dévouer au Satan chrétien, comme le prétendent aussi bien *Le marteau des sorcières* que *Les enfants du sabbat*, les sorcières adoraient une déesse tripartite composée de la Chasseresse vierge, de la Grande Mère et de l'Ancienne ; cette déesse aurait créé l'univers avant de se donner un compagnon, le Dieu cornu, que le christianisme appelle le diable, et à qui il accorde la priorité, faisant peu à peu disparaître toute trace de la déesse. La valorisation du féminin et d'un très ancien passé matriarcal (contre-partie des innombrables mythologies créées pour justifier ou consolider le pouvoir masculin) inspire aujourd'hui des créatrices dans les domaines les plus divers : arts visuels, musique, littérature.<sup>697</sup>

Bien sûr, la sorcière des *Enfants du sabbat* semble, à première vue, n'avoir rien de commun avec celle de *Myriam première*, Miracle Marthe ; en effet, comme l'avance si justement Lori Saint-Martin, « la Corriveau d'Anne Hébert est moins une sorcière qu'une sorte de mère universelle, "Eve nouvelle" dont l'image traverse l'œuvre hébertienne, de la poésie au *Premier jardin*. »<sup>698</sup> D'ailleurs, dans *Les Enfants du sabbat*, Sœur Julie croit en l'existence d'une mère commune à toutes les sorcières, renaissant des cendres de chacune d'entre elles, mortes sur les bûchers : « Elle, toujours elle, renaissant sans cesse de ses cendres, de génération en génération, de bûcher en bûcher, elle-même mortelle et palpable, et pourtant surnaturelle et maléfique ; sa chair et ses os, son sourire perfide, ses dents, ses ongles et ses os... »<sup>699</sup>

Le portrait de la sorcière de Francine Noël est, à contrario, cocasse et excentrique, empreint d'un humour qui décrédibilise cette apprentie dont les philtres sont inefficaces. Néanmoins, comme Julie dans *Les Enfants du sabbat*, Miracle sait d'où elle vient, quelle est la race à laquelle elle appartient, et lorsqu'elle revendique ses accointances avec l'idéologie féministe, sa vision des choses renoue avec une tradition matrilineaire qui place la puissance féminine – la « Mère » – au centre de toute chose.

Ainsi, dans des villes où les identités se perdent, s'entremêlent et s'effacent pour renaître, une filiation de mère en fille semble persister malgré tout. En littérature, les écrivaines ne perdent pas de vue ce fil conducteur qui nous ramène tous aux origines d'un monde, et s'il subsiste bien, à Montréal ou à Québec, les preuves de l'existence d'une

---

<sup>697</sup> Ibid., p. 178.

<sup>698</sup> Ibid., p. 188.

<sup>699</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 179.

« mère universelle », alors ses filles s'appellent Flora, Vava, Arabelle, Shawinigan, Maryse...

Nous avons pu observer que les rapports mère/fille sont souvent conflictuels dans les œuvres du corpus ; néanmoins, certains récits accordent une importance non négligeable à la filiation matrilinéaire qui sert, notamment chez Francine Noël, de principe organisateur des romans, et qui revient comme un motif obsessionnel dans l'œuvre même de Maryse dans *Myriam première* : lorsque celle-ci débute la rédaction de sa pièce de théâtre avec la prostitution comme thème central, elle se voit dans l'obligation d'établir une sorte de généalogie de mère en fille qui débute avec Kate, passe par Norma, Barbara, pour s'achever avec la fille de cette dernière.

Les deux romans de Francine Noël font, en fait, la part belle aux femmes : c'est d'elles et d'elles seules dont il est question, aussi bien dans *Maryse* que dans *Myriam première* où l'on retrouve Maryse entourée de la grand-mère Blanche, de ses sœurs Marie-Lyre et Marité, et des enfants de cette dernière dont la jeune Myriam. Toute une lignée de femmes, donc, qui semble bien s'être perpétrée jusqu'à Myriam sans l'ombre d'une quelconque « intervention » masculine, si l'on en croit la description que fait la sorcière Miracle de l'arbre généalogique de l'enfant, alors qu'

elle se met à murmurer les noms des femmes Grand'maison, refaisant l'arbre généalogique translucide de Myriam, mais à l'endroit cette fois-ci et parfaitement audible. Cela coule comme une prière :

– Eléonore Grand'maison, l'aïeule à la crinière de lionne, donne le jour à Bérangère, qui donne le jour à Françoise, laquelle a pour fille aînée Elisabeth, née en l'an de grâce 1725.<sup>700</sup>

Et la sorcière ne se lasse pas d'énumérer à l'enfant les prénoms de ses aïeules « Eléonore, Bérangère, Philomène, Françoise, Elisabeth, Jeanne, Bérangère 2, Angélique, Arthémise, Julie, Blanche, Marie-Thérèse, Myriam... »<sup>701</sup> D'ailleurs pour une fois, Miracle, experte en la matière, récite les noms dans l'ordre ; d'habitude, elle refait les arbres généalogiques à l'envers :

---

<sup>700</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 398.

<sup>701</sup> Ibid.

Elle prophétise à reculons et aime les arbres généalogiques des gens qui lui plaisent : « Ce sont des arbres blancs, translucides et inversés, dit-elle en se tournant vers Myriam. Toi, Myriam Grand'maison, je te connais, je sais d'où tu viens, je te feel, fille de Marie-Thérèse, petite-fille de Blanche et arrière-petite-fille de Julie...<sup>702</sup>

Serait-ce encore une fantaisie de sorcière « punk-féministe » que cette passion pour les arbres inversés ? Peut-être bien, si l'on omettait le fait que les sorcières adorent plusieurs divinités, parfois issues de religions différentes ; ainsi, l'arbre inversé est un symbole de création figurant l'Univers dans les religions orientales, et celui de Myriam, constitué uniquement par des femmes, symbolise à son tour la maternité créatrice par l'engendrement de mère en fille. Myriam est donc fière d'être l'ultime rejeton de cette lignée, et lorsqu'elle reçoit en cadeau des boucles d'oreille ayant appartenues à sa grand-mère, elle annonce : « C'est mon symbole familial des femmes de ma race »<sup>703</sup>.

La recherche de ses propres origines à travers des lignées de femmes, est en fait une préoccupation très intense dans la vie des héroïnes. Bien loin de la petite Myriam du roman de Francine Noël, la jeune Marie Eventurel du *Premier Jardin*, adoptée par une famille bourgeoise de Québec, a toujours tenté de s'approprier l'arbre généalogique de ses parents d'adoption, sans que jamais ne lui fût accordé l'honneur de figurer parmi les noms illustres perchés sur ses hautes branches ; toute sa vie, celle qui deviendra par la suite l'actrice Flora Fontanges, souffrira de n'avoir jamais pu mêler ses racines à celles de cet arbre ancestral, profondément enraciné dans le sol du vieux Québec. C'est pourquoi sans doute, après être revenue dans cette bonne ville de Québec, Flora exprime le vif désir de réveiller les temps anciens – non les siens, car trop effrayants –, mais ceux des premières femmes qui ont peuplé la Nouvelle-France alors qu'il ne s'agissait que d'un vaste *jardin*. A défaut d'avoir une mère, une famille, Flora choisit ces « fondatrices » comme mères universelles en leur rendant hommage sur les lieux mêmes de leur arrivée au pays : « Debout sur le quai de l'anse aux Foulons, dans l'odeur du goudron et le soir qui descend, Raphaël et Flora Fontange ont commencé à réciter les noms des filles du Roi, comme une litanie de saintes, ces noms qui sont à jamais dans des archives poussiéreuses. »<sup>704</sup>

---

<sup>702</sup> Ibid., p. 113-114.

<sup>703</sup> Ibid., p. 556.

<sup>704</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 99.

Par ailleurs omniprésentes dans l'œuvre hébertienne, Julie se présente comme la digne descendante de ces pionnières d'un nouveau monde dans *Les Enfants du sabbat*, elle qui sème la terreur dans le couvent de Québec, parce que, nous dit-elle,

j'ai les yeux jaunes, comme ma mère et comme ma grand-mère. Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, débarquées il y a trois mille ans, avec leurs pouvoirs et leurs sorts en guise de bagages, s'accouplant avec le diable, de génération en génération, du moins choisissant avec soin l'homme qui lui ressemble le plus, de barbe rousse ou noire, d'esprit maléfique et de corps lubrique, le reconnaissant, le moment venu, entre tous les hommes, à des lieux à la ronde.<sup>705</sup>

Julie, comme Flora, font ici référence à des personnages historiques : alors qu'en 1666 la population de la Nouvelle-France décroît dangereusement pour l'avenir de la colonie<sup>706</sup>, des filles pour la plupart orphelines et élevées aux frais du roi par des religieuses, étaient envoyées par navire pour se trouver un mari et repeupler le territoire<sup>707</sup> : on les appela donc « les filles du Roy ».

Ainsi, lorsque Flora Fontange, dans *Le Premier Jardin*, ressuscite ces mères historiques dans son exploration de la ville de Québec en leur prêtant une voix, elle devient la dépositaire d'un message humain et, comme le précise Anabelle M. Rea, « s'affirme en tant qu'Eve »<sup>708</sup>. Par conséquent, sa parole est la suivante : elle s'adresse non seulement aux femmes, mais aussi à l'ensemble de sa nation pour qu'elle prenne conscience que ces jeunes filles, puis les autres qui suivront et fonderont les hôpitaux et les missions, sont à l'origine même de la construction du pays, des institutions, et de la cité. Pour l'actrice, le sens de leur présence sur le sol de la Nouvelle-France est évident : les filles du Roy convergent vers une seule et unique femme, une Eve qui, bien loin de la

---

<sup>705</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>706</sup> « Sur une population de 3136 personnes, il y avait 719 célibataires masculins, âgés de 16 à 40 ans, et seulement 45 filles à marier dans la même tranche d'âge », GUIDES BLEUS, *Op. cit.*, p. 115.

<sup>707</sup> « Entre 1656 et 1673, près d'un millier d'orphelines, veuves parfois, pauvres toujours, débarquèrent à Montréal, sur l'initiative de Colbert. Agées de 15 à 30 ans, elles recevaient 100 livres pour leurs frais d'habillement et de voyage, auxquelles s'ajoutait une gratification de 50 livres, 100 livres si elles étaient nobles. Ces jeunes femmes, volontaires, devaient être en bonne santé et d'une moralité irréprochable. Grâce à la générosité royale qui soutenait les familles ainsi créées, le peuplement de la Nouvelle-France fit quelques progrès : le taux de natalité aurait atteint 63,3 naissances pour 1000 habitants. », *ibid.*

<sup>708</sup> M. REA, Anabelle, *Op. cit.*, p. 335.

créature divine instigatrice de la Chute, a accompli un travail de création, afin, nous dit Flora, de « nous sortir du néant et de l'odeur de la terre en friche. »<sup>709</sup> Car c'est bien

d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Eve en personne (non plus seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille vrais visages. Eve dans toute sa verdure multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre.<sup>710</sup>

Le roman d'Anne Hébert, comme tant d'autres œuvres féminines, fait ici renaître un mythe enfoui depuis longtemps, celui de la Mère mythique. C'est à elle que la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* fait appel lorsqu'elle a à faire face à des déconvenues amoureuses : « Je perds pied, je perds la partie. Ô mes mères, ô mères Eve, que dire, que faire à présent ? Qu'il est dur de s'allier à un homme. »<sup>711</sup>

Le mythe d'un matriarcat, remplacé par l'implantation d'un patriarcat, semble néanmoins être un thème récurrent dans l'œuvre féminine québécoise qui en conserve les traces, à travers des figures littéraires qui se définissent elles-mêmes comme des résurgences modernes de ces personnages mythologiques et bibliques, ou bien à travers des héroïnes qui ne manquent pas d'appeler à elles ces archétypes de la toute-puissance féminine.

Pour beaucoup d'historiens et de sociologues, le mythe de l'existence d'une mère mythique prend sa source au cœur des profonds bouleversements sociaux qui ont lieu au début du vingtième siècle, avec un nouveau déclin de la fertilité et « l'urbanisation [qui] transforme la famille traditionnelle et lance les femmes comme les hommes vers le travail rémunéré. »<sup>712</sup> C'est donc au cœur de villes que la société prend conscience du rôle créateur de la féminité génitrice-éducatrice, tout en considérant que ce rôle reste exclusivement reproducteur plutôt que créateur ; c'est bien là que le bât blesse pour les défenseurs de la cause féminine, car si l'on reconnaît à la femme un pouvoir procréateur, celui-ci n'est alors qu'un élément périphérique qui ne participe à la vie collective que par mari interposé. C'est pour cette raison, sans doute, que dans la littérature au féminin la mère n'a pas toujours le beau rôle : comme l'évoquent les romans de Lise Tremblay,

---

<sup>709</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 100.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>711</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 199.

<sup>712</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 79.

Andrée Maillet, Anne Hébert, et Adrienne Choquette, les relations mère-fille sont souvent chaotiques et conflictuelles. Il est évident, à la lecture de ces romans, que la mère n'est en aucun cas un « modèle » pour son enfant, à l'instar des mères mythiques et historiques que nous avons citées.

L'exemple le plus significatif du choix d'une mère mythique ou spirituelle préférée à la mère biologique, est celui qu'opère Eléonore dans *La Noyante* d'Hélène Ouvrard ; en effet, si la narratrice décide de revenir sur les bords du Richelieu où sa mère s'est noyée, c'est pour rompre avec son passé et avec le sentiment d'avoir été abandonnée ; en revanche, c'est en Léonor, l'étrangère qui ressemble à une statue antique, qu'Eléonore trouve une « mère cosmique » à la hauteur de ses espérances. Nous sommes ici dans la même configuration que dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais, roman dans lequel la vie s'organise exclusivement autour des rapports à la fois spirituels, sexuels et intellectuels entre femmes, et où « la maternité patriarcale, la maternité du ventre, est [...] transfigurée en une maternité spirituelle qui unit ces femmes. »<sup>713</sup> D'ailleurs, les figures auxquelles s'identifient les héroïnes ne sont pas toujours maternelles ; la narratrice du *Corps étranger*, par exemple, dans son malheur de femme mariée et mal-aimée, trouve de véritables « sœurs » parmi les grandes amoureuses littéraires et mythologiques sacrifiées : « Juliette, Héloïse, Pénélope, ô vous dont la fidélité a confondu les hommes, voici qu'en ce siècle il vous a trouvé une sœur plus parfaite. »<sup>714</sup>

A travers ces références inépuisables aux valeurs créatrices et communautaires féminines, les écrivaines seraient-elles donc tentées de prendre part à la naissance d'une toute nouvelle mythologie ? Pour Bénédicte Mauguière, il est en tout cas évident qu'« une telle spiritualité s'inspirant de matriarcats antiques cherche à redécouvrir cet héritage. »<sup>715</sup> En effet, il ne fait aucun doute que l'énumération des généalogies que nous avons citées, ainsi que l'évocation des sorcières qui se transmettent un savoir ancestral de génération en génération, sont particulièrement révélatrices, dans le roman féminin, « d'une tradition

---

<sup>713</sup> COUILLARD, Marie. Lieux de femmes chez Marie-Claire Blais : de la pénombre à l'illumination. In : CAUVILLE, Joëlle, ZUPANCIC, Metka, (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam-Atlanta : éditions Rotopi, 1997, p. 135.

<sup>714</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 78-79.

<sup>715</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 175.

qui se perpétue de façon tout à fait parallèle aux institutions officielles et montre le chemin de la subversion. »<sup>716</sup>

Dans l'ensemble des cultures, occidentales comme orientales, la maternité confère aux femmes le pouvoir de transmettre des valeurs créatrices en mettant symboliquement d'autres femmes au monde. Dans le cas du Québec, une nation où le patriarcat domine durant de nombreuses années, reléguant ainsi l'épouse à son rôle de procréatrice, la légende d'un mythe matriarcal subsiste justement grâce à la prise de conscience de leur oppression par les femmes, une oppression largement décriée par les mouvements féministes.

En littérature, la figure de la révoltée, une adolescente en contradiction totale avec sa famille et la société, synthétise à elle seule le malaise d'une communauté féminine touchée à la fois dans sa propre condition, mais tout aussi bouleversée par la situation dans laquelle se trouve son pays. Le retour à des valeurs « originelles », le désir de tout recommencer « à zéro », de revivre un temps où le pays était à construire et où la ville n'existait pas encore, deviennent obsessionnels pour beaucoup d'héroïnes. Ce sont alors des rebelles puisqu'elles vont à contre-courant de leur époque : alors que le modernisme galope, elles prennent pour modèles des archétypes féminins religieux ou encore mythologiques.

Eve est ainsi le personnage biblique à laquelle Vava, Flora ou Arabelle s'identifient sans retenue : femme soumise à la loi de Dieu et punie par lui pour avoir tenté sa création première, elle fait avant tout figure de martyre pour avoir été la première à subir l'oppression du dominant. Sa réhabilitation consiste donc à la représenter sous un regard non plus religieux et masculin mais féminin, en dressant ainsi le portrait d'une révoltée transgressive, d'une « Mère » exemplaire à l'origine de toute chose.

Avec elle, surgissent donc d'autres figures traditionnelles qu'il s'agit de repenser : par exemple la Vierge Marie, ainsi qu'une Grande Déesse qui aurait régné sur le monde bien avant le Dieu des hommes. A ces modèles viennent se greffer d'autres références à

---

<sup>716</sup> Ibid.

des personnages historiques, donc avérés : ce sont pour la plupart des allusions aux « filles du Roy », reconnues par leurs « descendantes » comme les véritables mères du pays, venues repeupler le continent et, par conséquent, se trouvant à l'origine même du monde actuel. Cette nouvelle vision féminine de la création sous toutes ses formes, soulève la question d'une mythologie au féminin qui survivrait jusqu'à nos jours à travers une littérature inspirée par le courage de ces jeunes orphelines, par celui des religieuses missionnaires qui ont largement contribué à l'établissement des colonies, et par celui de toute femme à *l'origine* de la construction du pays.

Les romans du corpus nous montrent ainsi que l'idée de la mère mythique reste vivace dans l'esprit des contemporaines ; il ne s'agit pas de la mère reproductrice dont la fonction au sein de la famille et de la société n'est que trop restrictive, mais bien de la mère qui accouche, de génération en génération, d'une lignée dépositaire de valeurs féminines, ainsi que d'une mémoire collective des origines qui rappelle, à chaque fois que le besoin s'en ressent, qu'

Elles sont bien là les femmes dans l'histoire du Québec. Elles bougent les femmes dans cette longue histoire qui va des Commencements à l'Eclatement. Elles quittent leur pays natal pour venir s'établir ici. Elles fondent hôpitaux et écoles. Elles aiment, elles enfantent, elles colonisent, soignent, enseignent... participent à la construction du pays tout autant que les hommes.<sup>717</sup>

Dans cette nouvelle perception féminisée du monde, la ville apparaît comme un gros champignon vénéneux en plein milieu d'un jardin luxuriant, en se posant comme le résultat d'un monde originel perverti et perdu. Comment donc, semblent s'interroger les héroïnes des romans du corpus, donner du « sens » à la ville puisque, de toute façon, il faut désormais vivre avec elle ? Peut-on au moins espérer découvrir, en soulevant un pavé ou un morceau d'asphalte à Montréal et à Québec, les ruisseaux souterrains qui abreuvaient la terre il y a longtemps, bien avant que la première pierre d'un monde nouveau ne soit posée par la main de l'homme ?

---

<sup>717</sup> COLLECTIF CLIO, *Op. cit.*, p. 507.



## **TROISIEME PARTIE**

---

**De la recherche des origines à la découverte de soi.  
La grande ville comme espace de la quête  
identitaire des femmes**

# CHAPITRE I

---

## REMYTHISATION ET REORGANISATION TEMPORELLE DE L'ESPACE URBAIN, OU COMMENT DONNER DU SENS A LA VILLE

Chemin faisant nous nous sommes aperçus que cette terre qui nous était apparue comme deux îles était la terre ferme située au Sud-Sud-Ouest et Nord-Nord-Ouest jusqu'à un très beau cap nommé le Cap d'Orléans. Toute cette terre est basse et plate et la plus belle qu'il soit possible de voir, pleine de beaux arbres et de belles prairies.

Jacques CARTIER, 1<sup>er</sup> voyage (1534).

Villes du Nouveau Monde : elles vont de la fraîcheur à la décrépitude sans s'arrêter à l'ancienneté.

Claude LEVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*.

### 1. Une fondation à dimension mythique revisitée par l'écriture et l'imaginaire féminin

#### 1.1 : Québec et Montréal : commencements et re-commencements autour des récits de fondation

Fonder une ville, et c'est vrai de tout espace collectif, ne signifie pas seulement poser une pierre sur l'autre dans un espace géographique donné : cela relève de la topographie, puis de l'architecture ; or, la *fondation symbolique* est tout aussi primordiale puisqu'elle apporte une dimension de l'ordre de la légende qui permet, entre autres et selon Ginette Michaud, d'« agencer les séquences d'une histoire, archiver une mémoire, bref, de raconter le récit d'une naissance qui pourra être transmis, célébré, commémoré, rêvé. »<sup>718</sup>

---

<sup>718</sup> MICHAUD Ginette, *Op. cit.*, p. 13.

Montréal a cette chance d'avoir été le sujet de récits de fondation riches : à la pierre, s'est vite mêlée l'Histoire des hommes, ainsi que leurs sentiments profonds et sublimes face à la découverte fortuite d'une terre sauvage et de ses habitants. Montréal n'avait pas encore émergé de la terre, que déjà elle faisait l'objet d'un récit où la contemplation et le lyrisme bucolique transformaient ce lieu en un semblant de paradis perdu. L'instigateur de ces écrits n'est autre que Jacques Cartier lui-même, et, après lui, de nombreuses écrivaines continuent de perpétuer cette « mémoire » des origines.

Paul-André Linteau, à qui l'on doit *l'Histoire du Canada*, considère que les expéditions du fameux navigateur de Saint-Malo, Jacques Cartier, sont primordiales dans la connaissance du pays et l'idée que l'on s'en fait alors à Paris. La découverte inattendue de cette terre si lointaine, le conduira d'ailleurs à effectuer plusieurs voyages afin d'y établir, sur ordre du roi, une colonie<sup>719</sup>.

Dès lors qu'il débarque avec son équipage sur l'île de Montréal, Jacques Cartier monte sur la colline qui se dresse à un quart de lieu d'Hochelaga et la baptise Mont Royal. Par la suite, l'explorateur malouin fait une très importante description du village iroquois, de ses habitants et de ses richesses ; il se plaît à décrire les scènes dont il est et le héros et le témoin, ainsi que les minéraux que lui présentent les sauvages. Déjà, lors de son premier voyage en 1534, Jacques Cartier abordait une terre basse et plate, « et la plus belle qu'il soit possible de voir, pleine de beaux arbres et de belles prairies »<sup>720</sup>.

Alors que l'humanisation d'un lieu quasi sauvage s'opère avec les premiers explorateurs, l'écriture de Jacques Cartier aborde déjà un rêve de ville, un mythe qui deviendra réalité dans un pays dont il ne cesse de décrire les richesses naturelles et les cultures vigoureuses :

---

<sup>719</sup> « avec l'appui de François 1er, désireux de trouver un passage vers l'Asie, il effectue en 1534 un premier voyage d'exploration, parcourt le golfe Saint-Laurent et s'arrête dans la baie de Gaspé où il prend officiellement possession du pays au nom du roi de France. En 1535, il entreprend un second périple qui le mène beaucoup plus loin à l'intérieur du continent. Il remonte le Saint-Laurent jusqu'au village iroquoïen (sic) de Stanacondé (Québec) près duquel il établit un fort où il passe l'hiver avec ses hommes. Il pousse encore plus avant au cours d'une brève excursion à Hochelaga (Montréal), où il visite un important village iroquoïen (sic). De retour en France en 1536, il revient au Canada en 1541 avec une expédition plus importante, commandée cette fois par La Rocque de Roberval, dont l'objectif est d'établir une colonie et de découvrir sur la voie du Saint-Laurent peut mener à l'Asie. » Paul-André LINTEAU, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>720</sup> CARTIER, Jacques, *La Découverte du Canada*, « d'après les récits originaux de Jacques Cartier », préface de A.-Léo LEYMARIE, Casterman éditeur, 1972, p. 59.

nous descendîmes, en quatre endroits, pour voir les arbres qui y étaient très nombreux et de grande odeur et nous trouvâmes que c'était des cèdres, des ifs, des pins, des ormeaux, des peupliers, des frênes, des aulnes et plusieurs autres qui nous étaient inconnus, tous néanmoins sans fruits. Les terres où il n'y a pas de bois, sont très belles et toutes pleines de pois, de raisin blanc et rouge, ayant la fleur blanche dessous, des fraises, des mûres, du froment sauvage comme du seigle, qui semble y avoir été semé et labouré. Cette terre est de meilleure tradition qu'aucune autre, l'on y voit une infinité de grives, ramiers et autres oiseaux ; en somme il ne lui manque que de bons ports.<sup>721</sup>

Jacques Cartier avait-il donc la sensation d'avoir abordé un bout de paradis lorsqu'il accosta sur les rives du Saint-Laurent ? Ce qui est sûr, c'est que l'« idée » de ville est née de l'écriture d'un homme passionné, une écriture qui témoigne aujourd'hui encore du rapport entre la fondation d'une ville et la colonisation d'un espace vierge.

Curieusement, ce n'est pas le cas de Québec qui manque cruellement de récits fondateurs empreints de lyrisme et de poésie. En effet, pour Gilles Marcotte, un semblant de « magie » manque aux récits fondateurs de la ville, car,

Ce qui étonne, d'entrée de jeu, c'est que si Montréal s'autorise un récit de fondation riche, étonnant, substantiel, avec interventions surnaturelles et tout le bataclan, Québec ne possède rien de semblable. Il a eu le tort, sans doute, d'avoir eu pour fondateur un homme, Monsieur de Champlain, de peu de poésie et de peu d'écriture [...].<sup>722</sup>

Grâce à Cartier, Montréal est donc associée à une extraordinaire image de naissance, contrairement à Québec qui n'a pas suscité un tel engouement chez un homme de peu de lettres. C'est accompagné par Pierre du Gua de Monts que ce dernier établit un poste éphémère en Acadie de 1604 à 1607 ; puis en 1608, Samuel de Champlain fonde Québec qui deviendra le premier établissement permanent de la France au Canada. Ses journaux de bord sont ceux d'un homme pratique et soucieux des problèmes logistiques auxquels il doit faire face. En bon connaisseur des sciences biologiques et météorologiques de l'époque, celui-ci s'attache aux détails, jour par jour, décrivant ce qu'il voit, rarement ce qu'il ressent : l'hiver rude, les maladies, l'état des terres, l'avancement des semailles ainsi que les étapes détaillées de la construction de la première habitation de Québec. Comme l'a fait son prédécesseur, Champlain décrit lui

---

<sup>721</sup> CARTIER, Jacques, *Op. cit.*, p. 60.

<sup>722</sup> MARCOTTE, Gilles. Le Traître et le porte-avions. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES Denis, (dir.), *Op. cit.*, 1999, p. 91.

aussi des paysages ; cependant, nous n’y retrouvons ni le lyrisme, ni l’enthousiasme de Cartier :

Les vignes et noyers y sont en grande quantité, les raisins viennent à maturité, mais il reste toujours une aigreur fort âcre, que l’on sent à la gorge en le mangeant en quantité. Ce qui provient à faute d’être cultivés : ce qui est déserté en ces lieux est assez agréable. La chasse des cerfs et ours y est fréquente, et pour l’expérience nous y chassâmes, et en prîmes un assez bon nombre en descendant [...].<sup>723</sup>

Quant au lieu d’établissement de l’habitation, c’est-à-dire Québec, l’auteur ne s’étend pas plus que nécessaire sur la description d’une pointe d’apparence « commode [...] [et] remplie de noyers »<sup>724</sup>. En revanche, celui-ci s’attache à dessiner scrupuleusement l’édifice (cf. Annexe). De cette première implantation humaine en territoire huron, Champlain ne nous laisse que la description dépouillée de ce qu’est alors Québec : un modeste poste de traite.

Grâce à Cartier cependant, l’humanisation d’un espace presque sauvage, partiellement occupé des seuls autochtones, est décrite à travers l’évocation d’Hochelaga et de ses environs. De là, naît le mythe qui *raconte* les commencements et qui nous apprend que Montréal n’est pas la source : car la véritable origine de cette première image de ville, est tout entière contenue dans ce petit village indien qui sera par la suite « enseveli » au profit de Ville-Marie, avant de devenir définitivement la métropole que l’on connaît aujourd’hui.

Pour Pierre Nepveu, « Lire vraiment Montréal, comme une ville moderne, ce serait donc ne pas perdre de vue ce qu’il y a en elle d’illisible. »<sup>725</sup> Pour comprendre la modernité d’une métropole comme Montréal, il faut avant tout savoir reconnaître ce qui se trouve à l’origine même de cette modernité ; une ville quelle qu’elle soit n’est donc jamais saisie dans sa globalité si l’on ne tient pas compte de sa profondeur historique et de ces commencements. Pour déchiffrer Montréal, il ne suffit pas de déambuler dans ses ruelles les plus anodines, ou dans ses quartiers les moins populaires ; il s’agit également

---

<sup>723</sup> CHAMPLAIN, Samuel, *Samuel Champlain, hommage au fondateur de Québec (1570-1635)*, Evry : Société littéraire des PTT et Comité du Mémorial des Origines de la Nouvelle-France, 1990, p. 76.

<sup>724</sup> Ibid., p. 61.

<sup>725</sup> NEPVEU, Pierre. Montréal : vrai ou faux. In : *Lire Montréal, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l’Université de Montréal, Op. cit.*, p. 19.

de faire intervenir ce que Pierre Nepveu appelle l'« illisible », à savoir, dans le cas de Montréal, les deux cités qui l'ont précédée, Hochelaga et Ville-Marie, dont elle est aujourd'hui la stèle sur le tombeau.

Les écrivaines, comme nous le verrons plus loin, ont bien compris l'importance du mythe des origines qui donne une « âme » à la ville et à son espace urbain, et qui lui apporte une dimension mythique qui transcende une réalité exacerbée. De plus, l'histoire de la fondation de la métropole québécoise se révèle d'une richesse mythologique incroyable où s'affirme, à travers toutes sortes d'identifications et au gré de valeurs fluctuantes, ce que Ginette Michaud nomme « le fantasme d'une jeune nation d'êtres élue du (Nouveau) Monde. »<sup>726</sup> Or, l'image idyllique, presque paradisiaque de Montréal que nous renvoient les récits de Jacques Cartier, a été balayée par les guerres et la disparition de la civilisation indienne : par conséquent, Montréal doit sa dimension « mythique » à ses multiples fondations et re-commencements, autour desquels ne cesseront de proliférer les légendes et les récits les plus idéologiques. Ainsi, Ginette Michaud déclare qu'« Une ville, [...], ne devient une ville sur le plan de l'imaginaire qu'à la condition d'être refondée : elle ne connaît sa véritable fondation que dans la répétition, la reprise, la réinscription, bref, la refonte et la reproduction de ses origines. »<sup>727</sup>

Quel que soit le quartier ou le lieu où l'on se trouve à Montréal, pour celui qui déchiffre l'« illisible », tout semble appeler la nostalgie. Cela peut paraître bien curieux pour une ville dont les constructions modernes travestissent la réalité historique. Pourtant, les récits nombreux nous réapprennent à compter avec les multiples fondations, symboliques ou physiques, dont Montréal fut l'objet à travers les siècles : ville française, puis anglaise ; ville fortifiée puis sans mur ; enfin ville inondée, et incendiée.

Mais c'est sûrement avec Ville-Marie que Montréal connaît sa première et véritable « fondation » auréolée de visions, de voix entendues, plus tard relayées par des rumeurs, des légendes et des fables. Or, dans un cas comme celui-ci, où la fiction est mêlée à l'histoire, l'imagination à la réalité, et le vrai au faux, l'on pourrait croire à un manque de fondements solides que nous révèle la fragilité même des récits. Mais qu'importe, puisque

---

<sup>726</sup> MICHAUD, Ginette, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 66.

Ville-Marie, son épopée missionnaire, sa cohorte de héros et de hauts faits, son défilé d'emblèmes allégoriques (comme on le dit des chars dans les parades) arrive à point nommé pour relever Montréal, pour faire accéder la ville à une version mythique de ses origines, pleinement épique et héroïque.<sup>728</sup>

Il n'est pas toujours évident d'imaginer l'existence d'une ville sous la ville, encore plus lorsque chacune d'elles est précédée par un site indien. La naissance de Montréal, contrairement à celle d'une ville comme Rome à l'origine de laquelle se trouve un meurtre sacrificiel, ne s'est donc pas faite en un jour. On ne soulignera pourtant jamais assez l'importance de l'existence de ces « mères » gisant sous le sol de la métropole québécoise, comme étant les socles d'une version mythique enfouie de Montréal. Le mystère reste entier quant à la localisation géographique précise d'Hochelaga ; il est vrai que les versions de Dollier de Cassou ou de Marie Morin, ultérieures à la fondation de Ville-Marie, n'ont rien gardé ou, du moins, peu de traces de l'existence du site. Restent les journaux de Jacques Cartier qui confirment que l'histoire de Montréal, et celle de la Nouvelle-France, commencent bien avec la découverte d'un modeste village indien entouré d'une terre où

Tout est égal et uni et [où] il n'y a si petit coin où il n'y ait du froment sauvage qui a l'épi comme le seigle et le grain comme l'avoine. Des pois aussi épais que s'ils avaient été semés et cultivés, du raisin blanc et rouge avec la fleur blanche dessus, des fraises, des mûres, des roses rouges et blanches et autres fleurs au parfum doux et agréable.<sup>729</sup>

Fait curieux car répétitif, ce rêve de défondation et de refondation attaché à la ville de Montréal, survit jusqu'aux années soixante : le mythe de Ville-Marie reste toujours vivace, puisque dans ces années de bouleversements importants pour la société québécoise, naît un nouveau récit de fondation, avec pour objet la Place Ville-Marie qui s'effondrerait pour former, ambiguïté supplémentaire, une « pyramide ». Voici donc la renaissance d'un mythe qui, d'après Ginette Michaud, « retournant à l'Égypte des grands projets des pharaons, n'est peut-être pas, tout compte fait, beaucoup moins mégalomane que les antiques visions des fondateurs de Ville-Marie. »<sup>730</sup>

Comme nous venons de le voir, la vision, ainsi que les récits de Cartier, ont traversé les siècles et nous permettent encore aujourd'hui de mesurer les changements que

---

<sup>728</sup> Ibid., p. 70.

<sup>729</sup> CARTIER, Jacques, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>730</sup> MICHAUD, Ginette, *Op. cit.*, p. 90-91.

la ville a subi depuis le village indien d'Hochelaga ; grâce à un explorateur enclin à l'écriture poétique et au verbe lyrique, le mythe du paradis perdu (et retrouvé), associe définitivement la naissance de la ville québécoise, et par conséquent l'humanisation d'un lieu, à la vision biblique d'un peuple élu pour habiter une région lointaine et mal connue.

D'ailleurs, l'écriture de Jacques Cartier qui décrit la nature, les arbres, la profusion des baies et des fruits en tout genre, les semailles et l'abondance des cultures diverses, s'approche sans aucun doute du style de la Genèse. L'expression d'un « Nouveau Monde » pour qualifier la terre du Canada n'est donc pas usurpée : sur un trajet où il croyait rejoindre l'Inde, l'explorateur découvre une terre vierge et magnifique qui s'ouvre à lui, un grand jardin qui a tout l'air d'être un don divin.

De fait, les récits que fait Cartier de sa découverte d'Hochelaga marquent le commencement fabuleux de l'implantation d'une colonie et, plus tard, de la naissance d'une nation. Encore une fois, Ginette Michaud remarque que

Ce commencement est d'ailleurs lui-même marqué sur le plan de l'écriture par le recours au style de la genèse par excellence, le grand style biblique : les pages que consacre Cartier à la découverte d'Hochelaga sont en effet imprégnées d'Histoire sainte. Les phrases se font amples, comme pour prendre la mesure de la grandeur du paysage qui s'offre à sa vue.<sup>731</sup>

En relisant des extraits du journal de Cartier, il paraît évident qu'ils participent, en tout ou en partie, au sentiment d'élection d'un peuple qui, quelques années plus tard, se sentira investi par une mission divine. Se ralliant aux thèses d'André Major, Ginette Michaud y voit par ailleurs une filiation avec le peuple juif et errant, Moïse et la recherche de la Terre promise, le peuple même de la Nouvelle-France prenant « le relais d'un autre mythe : l'origine n'est jamais assez originaire, elle ouvre toujours sur un fond récessif. »<sup>732</sup>

Bien des siècles plus tard, Anne Hébert vient réveiller le vieux mythe des origines – celui-là même évoqué par Cartier – avec un roman qui aborde la capitale actuelle, Québec, mais qui évoque également ce qui se trouvait à l'origine, à savoir une terre sur laquelle s'établiront les pionniers d'une aventure humaine à caractère universel. *Le*

---

<sup>731</sup> Ibid., p. 19.

<sup>732</sup> Ibid., p. 42.



*Premier Jardin* est, nous l'aurons compris, la périphrase qui désigne le jardin d'Eden évoqué dans le livre de la Genèse, un lieu paradisiaque et lumineux où le végétal et le divin règnent en maître. L'action du roman d'Anne Hébert se déroule pourtant bien dans la bonne vieille ville de Québec, et non dans un parc ou un jardin à l'image du Paradis terrestre ; néanmoins, l'espace de quelques pages, l'auteure s'abstient de situer l'action dans un présent urbain, et remonte le temps jusqu'aux jours bénis qui ont vu le premier couple fouler cette terre des Amériques. Pour Anabelle M. Rea, elle « crée un contrepois pour équilibrer l'histoire officielle »<sup>733</sup>. Comme nous l'avons déjà évoqué, à l'engendrement de père en fils, Anne Hébert substitue une généalogie qui remonte de fille en mère ; cependant, l'auteure poursuit l'exploration dans les profondeurs du temps, et dans un style génésiaque particulièrement appuyé, elle réécrit l'histoire des commencements de son peuple.

Abolissant la ville et le temps, ainsi que ses vieilles rancoeurs religieuses, Anne Hébert ne s'est pas totalement coupée de la richesse de la Bible, ni de la culture engendrée par l'institution religieuse. En revanche, si elle s'inspire de cet hypertexte dans l'ensemble de son œuvre, elle y incorpore la tradition matrilinéaire qui, nous l'avons vu, place Eve à la tête de la création de la colonie, sous les traits des jeunes filles amenées de France par bateaux afin de favoriser une démographie stagnante.

Bien avant la ville elle-même, *Le Premier Jardin* raconte donc l'histoire d'un « jardin, en pleine forêt, [...] [entouré] d'une palissade comme un trésor. »<sup>734</sup> Un couple historique, à l'image d'un Adam et d'une Eve projetés au cœur d'un paysage édénique, s'établit alors en ce lieu vierge :

Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. Ils ont dessiné le jardin d'après cette idée de jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde.<sup>735</sup>

Ce passage aborde habilement le contexte historique des origines à travers une inspiration biblique. Dieu n'est aucunement présent dans cette parole qui fait de l'homme l'unique créateur de sa propre race : celui-ci est « acteur » de son implantation en terre

---

<sup>733</sup> M. REA, Anabelle. *Op. cit.*, p. 326.

<sup>734</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 76.

<sup>735</sup> Ibid.

nouvelle ; l'homme et la femme ont pris leur destin en main, ils ont « semé », « dessiné », et tout cela s'est fait « dans leur tête ».

La forêt s'est soudainement « humanisée », hiérarchisée, alors que le colonisateur lui-même s'enracine dans un sol vierge. A l'arbre de la connaissance, Anne Hébert préfère « se souvenir » du « pommier, ramené d'Acadie par Monsieur de Mons, et transplanté »<sup>736</sup>, celui-là même qui a fait de cette terre grossièrement débroussaillée, « le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Eve devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle. »<sup>737</sup> Fin d'un cycle, début d'un autre, une nouvelle aventure humaine, universelle même, commence avec l'arrivée d'un homme et d'une femme qui investissent un territoire méconnu. L'analogie, que le texte du *Premier Jardin* entretient avec celui de la Genèse, est ici explicite, l'auteure substituant les noms de Louis et Marie à ceux d'Adam et Eve. La figure adamique, ainsi que l'idée de faute originelle, est d'ailleurs symptomatique de l'œuvre entière d'Anne Hébert ; c'est ce qu'observe Sylvain Pelletier au regard de *Kamouraska* et du personnage du docteur Nelson, qu'il considère comme « Une figure adamique pour Elisabeth – qui n'est pas pour autant insensible au charme du démon en lui – puisqu'il est le premier et le seul homme de cette Eve damnée. »<sup>738</sup> Dans cet article, Sylvain Pelletier insiste sur le fait que la faute originelle, qui précipitera la chute du couple, est entièrement portée par Adam – Nelson – qui est donc jeté en dehors du Paradis, et, par conséquent, hors du monde.

La chute succède également à la douceur du « jardin » dans *Le Premier Jardin* : celle-ci se produit alors que les troupes anglaises envahissent la Nouvelle-France, et que le pays bascule dans le chaos. C'est le personnage de Raphaël (au prénom hautement biblique), qui situe cette « rupture » dans le temps, alors qu'il « parle d'une époque révolue, bien avant la conquête anglaise, au tout début du monde, lorsque chaque pas que l'on faisait sur la terre nue était arraché à la broussaille et à la forêt. »<sup>739</sup>

A travers ce texte, Anne Hébert s'approprie l'un des récits fondamentaux de l'*Ancien Testament*, le transformant en mythe à la fois personnel et collectif. L'auteure invente donc ici une mythologie réunissant des textes sacrés, le mythe en général, et

---

<sup>736</sup> Ibid., p. 77.

<sup>737</sup> Ibid.

<sup>738</sup> PELLETIER, Sylvain, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>739</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 95.

l'Histoire officielle. L'on pourrait bien sûr être surpris de voir la Bible associée aux mythes ; or, comme le rappelle Antoine Sirois, « des récits de l'Ancien Testament, comme celui de la Genèse, sont effectivement des mythes orientaux que se sont appropriés les écrivains sacrés pour transmettre leur message sur le monothéisme, la création, l'origine du Bien et du Mal. »<sup>740</sup> Anne Hébert n'est pas, à priori, un « écrivain sacré », pourtant, dans *Le Premier Jardin*, elle nous transmet un message : celui des temps immémoriaux, du souvenir, des origines enfouies dans une terre que la ville a scellée comme un tombeau.

« Les villes ont renié leur acte de naissance et se lisent souvent selon les schémas issus des fonction économiques présentes et d'une histoire sociale "projetée dans le sol" »<sup>741</sup>, affirme Pierre Sansot : or, le roman d'Anne Hébert redonne à Québec une dimension qui va bien au-delà de sa fonction de capitale. En même temps qu'elle nous renvoie à ses prémices, l'auteure nous impose une lecture nouvelle de Québec, palliant ainsi, sur le plan imaginaire, le développement d'une ville qui pourrait un jour faire partie de celles qui vont « tout a fait à contre-sens de [leur] engendrement »<sup>742</sup>. Si c'était le cas, Québec pourrait-elle encore être « une ville où l'on puisse s'orienter, s'enrichir, mieux vivre et mieux respirer ? [Aurait]-t-elle encore cette unité sans laquelle une ville ne peut plus être considérée comme une quasi-personne, devenant alors machine à dormir ou à survivre ? »<sup>743</sup>

Depuis le seizième siècle, la civilisation galopante et la ville de plus en plus tentaculaire aidant, les origines « divines » de toute une nation ont été au mieux oubliées, au pire perverties. Or, l'expérience de Cartier a laissé des traces chez nos auteures, comme nous le constatons à la lecture des œuvres du corpus. Les écrivaines qui nous intéressent ont pris la ville et sa modernité pour décors ; pourtant, dans un style tout aussi proche de la Genèse que celui de Cartier, Anne Hébert reconstruit le temps dans *Le Premier Jardin*. En effet, l'auteure ne s'attache pas seulement à réécrire l'Histoire d'avant

---

<sup>740</sup> SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal : Tryptique, 1992, p. 8.

<sup>741</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>742</sup> Ibid.

<sup>743</sup> Ibid.

la ville : elle se permet au contraire de décrire une tout autre réalité dans une perspective féministe et une vision féminisée de la Création. Quant aux autres écrivaines, tout aussi mystiques dans leur appréhension de l'espace urbain et de l'espace qui l'a précédé, elles contribuent tout autant à la progressive remythisation d'un lieu, dont l'asphalte étouffe les murmures des Temps Anciens qui remontent de la terre.

### 1.2 : *L'évocation d'un temps du mythe*

Avec *Le Premier Jardin*, Anne Hébert fait un saut *in illud tempus* en abolissant le temps et l'histoire, et réintègre ainsi le Paradis sur terre. Par l'entremise de l'actrice Flora Fontanges, qui a la capacité d'incarner à volonté, l'auteure poursuit la quête du « sens » jusqu'aux origines de la vie, jusqu'à la Création. Celle-ci use donc d'images archétypales telles que le Paradis terrestre, afin d'exprimer et de transmettre ce que Jung appelle une « vérité éternelle »<sup>744</sup>.

L'écriture québécoise en général use, comme l'écriture hébertienne, de l'intertextualité biblique, de la mythologie gréco-latine ou encore de mythes ethnologiques et fondateurs, afin sans doute, comme le sous-entend Antoine Sirois, d'apporter une « dimension sacrale, une autorité particulière »<sup>745</sup> au récit. Empruntant ainsi aux textes sacrés, les écrivaines mettent en regard deux textes, mais ne se contentent pas de les réécrire : ceux-ci sont parfaitement intégrés à l'époque contemporaine à travers laquelle se déroule le récit ; ils sont, bien souvent, démystifiés pour remythifier l'espace de la ville sur lequel le texte exerce, pour le coup, une sorte de transcendance.

Ainsi, Enfer, Paradis, personnages et bestiaire bibliques, ponctuent les œuvres des auteures québécoises : l'œuvre de Francine Noël, plus particulièrement *Myriam première*, fait cohabiter d'une manière très habile le mythe et la contemporanéité dans laquelle se déroule la vie de ses personnages. En effet, il est bien vite question d'un Diable, des Enfers, d'un serpent, d'un archange, etc. Tout commence par la découverte du bar souterrain relié à la maison de Blanche par des galeries, et qui appartient à un certain

---

<sup>744</sup> JUNG, Carl-Gustav, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>745</sup> SIROIS, Antoine, *Op. cit.*, p. 8.

Diable Vert, qu'il ne faut pas confondre avec le Diable Vauvert – un lointain et hautain cousin français – [et qui] est un authentique Montréalais ayant pignon sur rue depuis des lustres. Dans son bar underground, les murs sont en caoutchouc mousse, il y a un ordinateur à chaque table et les tarifs sont très raisonnables.<sup>746</sup>

Ce curieux personnage, adulé des enfants auxquels le bar est particulièrement réservé, est accompagné d'un chien nommé Prince qui n'a pourtant rien d'un Cerbère, bien au contraire : « C'est le gardien des lieux, mais il n'est pas bien méchant. »<sup>747</sup> Par ailleurs, l'auteure précise que « Prince n'est pas un vrai chien, il n'est pas jaune et il est rassurant ; il porte un masque de raton laveur »<sup>748</sup> : avec le roman de Francine Noël et ses personnages fantaisistes, nous entrons presque dans le domaine du carnavalesque ; le chien porte un masque, une sorcière prépare des philtres d'amour, un archange du nom de Gabrielle (prénom féminin) souffle des conseils aux oreilles des enfants qui vivent dans une grande maison que l'on surnomme « Babylone ».

Montréal est une ville tentaculaire qui s'enfonce dans le sol, déployant ses longs tunnels où s'enfilent le métro et ses galeries longées d'innombrables commerces de toute sorte ; les personnages de *Myriam première* voient tout simplement dans cet autre monde, à la fois parallèle à la ville et souterrain, une projection des Enfers. D'ailleurs, Maryse ne dit jamais qu'elle prend le métro, ou qu'elle circule dans la ville souterraine :

Pour aller fumer des cigarettes au restaurant du coin sans être repérée, il fallait passer par les « Enfers ». Elle sait encore de longs passages de Virgile évoquant la progression de ses héros sous une lune obscure. C'est ainsi qu'elle se sent, aujourd'hui, circulant au troisième niveau des errances et des aveux, ayant touché le fond de ce mois de mai fiévreux et y marchant comme au fond de la mer.<sup>749</sup>

Maryse se sent comme Enée parti à la quête de son père et de sa propre vérité : descendre dans le cœur de la ville, c'est un peu comme descendre en soi-même, se couper du monde et faire face à ses propres angoisses ; « reverra-t-elle un jour la lumière de la surface ? », semble-t-elle s'interroger dans cet extrait. Un peu plus loin dans le texte et dans le cheminement de l'héroïne, les noms des fleuves et des lieux infernaux répertoriés

---

<sup>746</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 381-382.

dans le récit de Virgile, se confondent avec ceux des stations de métro existantes : la réalité bascule complètement, et temps du mythe et temps présent se chevauchent, lorsqu’

Au parapet est fixée une lampe immense portant des panneaux de signalisation fléchés indiquant les directions possibles : Henri-Bourassa, Sèvres-Babylone, Achéron, Soho, Champs-Élysées, Manhattan, Marcadet-Poissonnière, poma de Ayala, Place Ville-Marie, Tasquena, Cocyte, tout cela raccordé par les Enfers ! Montréal a le réseau underground le plus développé au monde !<sup>750</sup>

Dans le roman de Francine Noël, les Enfers se trouvent bien en sous-sol, sous cette ville immense qui est un monde à elle seule. Il s’agit là d’une sorte de parodie carnavalesque qui s’inscrit dans une relecture au féminin des mythes chez Francine Noël ; ainsi la ville, du moins sa face cachée, acquiert une signification pour le personnage, à travers une *transtemporalité* qui voit le mythe évoluer au fil des siècles, d’image en image. Quant à la transtextualité des épisodes bibliques, elle apparaît une nouvelle fois dans les récits de Francine Noël, notamment lorsque dans *Maryse*, le personnage éponyme éprouve la sensation perpétuelle d’être pourchassée par le « quatrième cavalier de l’Apocalypse, l’ange de la mort hideuse »<sup>751</sup>.

C’est aussi le cas dans *Kamouraska* d’Anne Hébert, avec la calèche tirée par un cheval que Mme Rolland entend tous les soirs frapper le pavé sous sa fenêtre : celle-ci symbolise la rue, c’est-à-dire la *vox populi* qui juge et condamne, et, par extension, la mort elle-même. Mais pour en revenir à l’œuvre de Francine Noël, l’épisode dans lequel l’intertextualité avec le texte biblique est la plus remarquable, est sans aucun doute celui où François Ladouceur, dans *Myriam première*, est sur le point de perdre sa mère, Alice. Celui-ci se retrouve seul, en proie au doute et à la tristesse à l’idée de perdre un être cher, dans le grand jardin qui entoure la maison ; il repense alors à l’image du Christ au jardin des Oliviers :

---

<sup>750</sup> Ibid., p. 382.

<sup>751</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 156.

Le temps passe, il fait nuit noire, il est seul sous la pluie comme le Christ au jardin des Oliviers, quelle étrange image ! Une vapeur rose et sombre baigne le jardin ; c'est la sueur du sang du Christ, entrevoyant toute la tristesse du monde. Ce n'est pas son père que le Christ appelait au jardin des Oliviers, mais sa mère encore vivante ! François ne veut pas de cette image resurgie du missel de la grand-mère Aurélie, le Christ est un fantôme, il n'y croit pas. Il ne croit à rien. Il sait seulement que la fin d'Alice est inéluctable.<sup>752</sup>

A la peine de François, vient donc se superposer une vision du Christ dans ses moments de doute et de peine profonde ; le personnage de Francine Noël rejette pourtant bien vite la comparaison, refusant de s'accorder à lui-même et à sa situation une dimension christique qui ne ferait que retarder le face à face avec la réalité : sa mère va mourir, et Dieu ne peut rien faire contre cela.

D'autres récits accordent une place de choix aux mythes et aux épisodes bibliques dans l'écriture au féminin ; c'est le cas du roman d'Hélène Ouvrard, *Le Corps étranger*, dans lequel la narratrice évoque « De vertigineux escaliers où l'on peut passer en trombe du Ciel mansardé à l'Enfer des bruyantes fournaises... »<sup>753</sup> Ce texte fait également appel au mythe d'Orphée et d'Eurydice, alors que l'Amante ne doute pas encore du puissant amour de l'Amant :

Pendant que tu retournes aux heures enchantées de l'innocence et de la légèreté, elle glisse dans l'autre direction sur le fil de la vie. Ne sauras-tu la rattraper ? Freiner sa descente ? Elle t'attend ? Elle t'espère encore. Elle ne craint pas les Enfers pourvu que son amour vienne l'y chercher. Viendra-t-il ? Que vaudrait son amour s'il n'achetait son salut ?<sup>754</sup>

Décidément, l'écriture au féminin s'intéresse bien aux mythes collectifs et traditionnels, et les utilise de manière consciente. Nous aurions également pu citer *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais, qui utilise la rhétorique chrétienne « comme un procédé stratégique afin de mieux faire passer un message »<sup>755</sup>, comme le souligne Bénédicte Mauguère. L'un des messages, que tentent de nous transmettre les écrivaines, est sans doute celui d'une ville idéalisée à travers la vision biblique et mystique de l'espace urbain qu'elles nous renvoient ; c'est en faisant appel à la mémoire collective que les femmes expriment leur désir, selon Pierre Rajotte, « de retrouver des

---

<sup>752</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 541.

<sup>753</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>755</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 249-250.

villes conformes à un passé idéalisé [qui] suscite le besoin de les installer dans un temps mythique, de les percevoir par le biais d'allusion historiques, de tableaux, de légendes et de diverses anecdotes qui doivent beaucoup à l'imaginaire. »<sup>756</sup>

Dans *Le Premier Jardin*, Flora Fontanges semble investie d'un pouvoir prométhéen, son rôle consistant à donner un sens à la communauté ; de ce fait, elle garantit sa cohésion. Ce sens, elle le puise au fin fond de la mémoire collective, à travers le mythe et les textes sacrés. Si, comme le suppose Lori Saint-Martin, « Nombreux sont les textes féminins où s'exprime la nostalgie d'une histoire des femmes, occultée et gommée au profit de l'histoire de l'humanité, c'est-à-dire de l'homme, et perdue à jamais »<sup>757</sup>, Anne Hébert fait partie des écrivaines qui expriment aussi la nostalgie d'un Paradis perdu pour l'ensemble de la communauté. Perversion, orgueil, et guerre, ont précipité la destruction du premier jardin ; l'homme est devenu, au fil des siècles, le propre instigateur de sa chute :

Peu à peu, à mesure que les générations passaient, l'image mère s'est effacée dans les mémoires. Ils ont arrangé les jardins à leur idée du pays auquel il ressemblait de plus en plus. Ils ont fait de même pour les églises et les maisons de villes et de campagne. Le secret des églises et des maisons s'est perdu en cours de route. Ils se sont mis à cafouiller en construisant les maisons de Dieu et leurs propres demeures. Les Anglais sont venus, les Ecossais et les Irlandais. Ils avaient des idées et des images bien à eux pour bâtir des maisons, des magasins, des rues et des places, tandis que l'espace des jardins reculait vers la campagne. La ville se dessinait, de plus en plus nette et précise, avec ses rues de terre battue montant et descendant le cap à qui mieux mieux.<sup>758</sup>

Si l'on en croit le discours tenu dans *Le Premier Jardin*, alors le processus de sape de la « pauvreté originelle »<sup>759</sup> et du paradis, dans la plus simple acception du terme, débute avec la construction des villes, enfouissant à mesure que la pierre grignote la campagne, « la fraîcheur première de toute sensation. »<sup>760</sup>

---

<sup>756</sup> RAJOTTE, Pierre. Rendre la ville lisible dans les récits des voyageurs québécois. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Op. cit.*, p. 43-44.

<sup>757</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 177.

<sup>758</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 77-78.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>760</sup> *Ibid.*



Anne Hébert, comme beaucoup d'autres écrivaines, s'intéresse donc au temps et à la mémoire en posant des questions essentielles sur la condition humaine. Le recours au mythe permet alors de poursuivre une quête ontologique, ne retenant bien sûr, d'une période ou d'un personnage historique, « que ce qui peut permettre sa mythisation, à savoir ce qui le renvoie à un modèle originel. »<sup>761</sup> Par conséquent, lorsqu'Anne Hébert et Hélène Ouvrard, entre autres, organisent leurs récits autour d'une structure mythique, il est bien évident que celle-ci exprime un univers mental très intime qui renvoie néanmoins à l'univers collectif.

Le mythe n'a pas de sexe : Béatrice Didier ne croit pas « qu'il y ait des mythes masculins ou des mythes uniquement féminins ; le même grand tissu mythique enveloppe l'humanité tout entière ; mais hommes et femmes ne s'y taillent pas les mêmes vêtements. »<sup>762</sup> Sans doute, la particularité du mythe dans l'écriture au féminin est d'appeler la nostalgie : comme l'indique la narratrice du roman de Nicole Brossard, *Hier*, l'on pourrait dire que les héroïnes confrontées au mythe aiment les « ruines parce [qu'elles] s'intéresse[nt] au temps, à cette gueule ouverte sur le cosmos et sur nos gènes. »<sup>763</sup> Aussi curieux que cela puisse paraître, les femmes « se souviennent » des premiers jours et « savent » comment et pourquoi le monde a basculé : le souvenir, et la nostalgie qui l'accompagne, semblent avoir été transmis de génération de femmes en génération de femmes, à travers un inconscient collectif féminin, au-delà des villes et au-delà du temps ; chacune d'entre elles, comme l'exprime l'héroïne de *La Noyante*, renferme en son corps et esprit un petit bout de ce paradis :

O corps, formes, embrassements, fuite éperdue du premier couple sous les vertes frondaisons... Je refermerai mes images d'un paradis terrestre dont la nostalgie est écrite en chacune de nos cellules, que j'avais aujourd'hui entrevu et aussitôt perdu. Quand l'amour a été découvert, il n'y a plus d'innocence possible. Il n'y aura jamais qu'un seul péché sur terre...<sup>764</sup>

Dans *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec*, Bénédicte Mauguière se penche sur l'univers mythique d'Hélène Ouvrard et nous en révèle l'infinie richesse, puisque « Son refus total du rationalisme et du cartésianisme sur lesquels se basent nos sociétés modernes l'entraînent dans un univers

---

<sup>761</sup> SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, PUF, 1993, p. 5.

<sup>762</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 259.

<sup>763</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 267.

<sup>764</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 80-81.

imaginaire qui réintégrerait l'être humain dans toute sa dimension. »<sup>765</sup> Il est vrai que l'œuvre d'Hélène Ouvrard, notamment *Le Corps étranger* et *La Noyante*, marque un retour à l'idéalisme dans le prolongement, d'une part, du désir féministe de réintégrer une mémoire au féminin ; d'autre part, de « l'aspect émotif et spontané de la contre-culture »<sup>766</sup> : c'est ainsi que le mythe permet aux écrivaines « de transcender leurs préoccupations et de tenir compte de leur expérience personnelle, contrairement à un univers masculin qui privilégie les valeurs abstraites et rationnelles. Comme l'a démontré Gusdorf, le mythe transcrit assez fidèlement l'existence concrète [...]. »<sup>767</sup>

Beaucoup de figures mythiques s'invitent donc dans les récits d'Hélène Ouvrard, notamment celle d'Ophélie dans *La Noyante*, comme nous le découvrirons un peu plus loin. Quant au *Corps étranger*, il renvoie aux métaphores du Paradis perdu et de la « ville-mensonge » dans un « manichéisme un peu primaire »<sup>768</sup>, qui rappelle cependant l'organisation sociale de la société, et la place peu enviable qu'y tient alors la femme, toujours dans une perspective féministe.

Dans cette écriture au féminin, l'élément « ville » a définitivement dissout la pureté originelle, la mémoire des temps disparus et des légendes, au profit de la mémoire historique. Selon Antoine Sirois, les « mythes viennent répondre à des questions fondamentales que se posaient ou se posent encore les humains. »<sup>769</sup> En récupérant les mythes, en même temps que la parole, les écrivaines abolissent le temps et la ville : ce faisant, elles opèrent une plongée vers des racines archaïques, sachant que, précise Gaston Bachelard dans la préface à l'ouvrage de Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, « tout mythe peut [...] facilement servir de symbole pour une situation dramatique actuelle. »<sup>770</sup> Paradoxalement, parce qu'ils évoquent le passé et qu'ils instaurent le temps du mythe dans la ville, les textes au féminin nous parlent plus que jamais de notre présent. Les femmes se sont appropriées les mythes et la parole, les instruments de la Création, afin de faire passer un message universel : désormais « auteures » de leur ville, elles sont l'égal de tout écrivain, à savoir, selon Jean-Marie Grassin,

---

<sup>765</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 153.

<sup>766</sup> Ibid.

<sup>767</sup> Ibid., p. 153-154.

<sup>768</sup> Ibid., p. 140.

<sup>769</sup> SIROIS, Antoine, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>770</sup> BACHELARD, Gaston. Préface. In : DIEL, Paul, *Op. cit.*, p. 6.

Celui qui fait émerger par un acte de parole un monde définissable hors du chaos primordial, la ville de la non-ville. Il est, dans le livre de la Genèse, Celui qui sépare le jour des ténèbres, les continents des océans, l'eau qui est au-dessus, et qui tombe en pluie, de l'eau qui est au-dessous, et qui s'étend dans la mer, Celui qui formule hors d'une nature stérile un espace de vie, comme une ville idéale, le jardin d'Eden.<sup>771</sup>

Nous venons de voir qu'en alliant la parole à la mémoire collective, les écrivaines entraînent avec elles un processus de remythisation de la ville et de l'espace urbain. Il s'agit de trouver, ou de donner, un sens à la dégénération inéluctable de l'espace originel. Quoiqu'il en soit, la ville bien réelle et imposante force l'exploration, dont se charge d'ailleurs Flora dans *Le Premier Jardin* ; une exploration qui aboutit non seulement à la découverte de soi-même, mais aussi à la révélation d'un mystère universel.

C'est pourquoi, bien plus que la France – ce pays-mère auquel bon nombre de personnages reproche leur abandon – la ville est un « berceau » où se concentre ce qu'il reste du jardin, ce qui résulte de la cohérence post-chaotique. De plus, la ville n'est pas inviolable pour celles qui en ont les clefs, principalement lorsque, féminisée, elle devient *omphalos*, nombril et ventre matriciel, elle-même génératrice de centres et de *sens*.

### 1.3 : La ville comme centre

Si les textes féminins expriment une certaine nostalgie des origines à caractère mythique, celle du pays-mère, la France, revient sans cesse troubler l'unité de l'identité collective des personnages, en même temps qu'elle les fédère dans une même optique de dénonciation de leur abandon aux mains de l'envahisseur anglais.

Comme ce premier jardin « idéal » qu'évoque si bien Anne Hébert, de l'autre côté du vaste océan les vieux pays semblent inatteignables et irréels pour les personnages du corpus. L'Europe elle-même est un rêve ancien, et le berceau que représentait la France pour les pionniers s'est brisé, lorsqu'au dix-huitième siècle le roi céda devant

---

<sup>771</sup> GRASSIN, Jean-Marie, Poétique de la ville, *Op. cit.*, p. 7.

l'Angleterre, préférant à la rigueur d'un pays sauvage où tout restait à faire, un petit bout de territoire américain. Si Anne Hébert, dans *Le Premier Jardin*, use d'images archétypales fondamentales dans son récit des origines, elle ne manque cependant pas de rappeler cet épisode douloureux de l'histoire canadienne, à partir duquel l'identité collective connaît ses premiers bouleversements :

L'hiver 1759, après avoir gagné la bataille de Sainte-Foy, on s'est arrangé avec l'occupant anglais durant de longs mois, dans l'espoir de voir arriver, au printemps, des vaisseaux français, bourrés d'armes et de munitions, de vivres et de soldats en uniformes bleus. [...]. Mais, lorsque, enfin, la surface de l'eau est redevenue mouvante et pleine de force, ce sont des vaisseaux anglais qui se sont avancés sur le fleuve en nombre et en bon ordre. La France nous avait cédés à l'Angleterre comme un colis encombrant.<sup>772</sup>

Le sang n'a pas vraiment coulé à flot pour la défense de ces terres, et la grande bataille tant espérée par les habitants de la Nouvelle-France n'a pas eu lieu ; l'utilisation du « nous » et du « on » collectifs, traduit le désarroi et la déception d'un peuple laissé pour compte, trahi par sa propre mère-patrie.

Un esprit revancharde habite encore aujourd'hui certains personnages de la littérature québécoise, qui deviennent les porte-parole de la conscience collective. Comme en écho au passage précédemment cité du roman d'Anne Hébert, la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* clame son indignation à la France, laissant deviner à travers une rage qu'elle affiche comme un étendard, ce fameux sentiment d'abandon national qui lui étreint le cœur :

Je fais face à la brise de la terrasse Grey, comme de la proue d'un navire armé. Derrière moi, le talus où les fleurs épèlent la devise de Montcalm : De bon vouloir servir le Roy... Nos bonnes gens se sont enfuies... Adieu, mère patrie, tu m'abandonnes et tu ne me laisses que de vieilles chansons. Montcalm, général marquis, ne sait plus que la guerre durera deux siècles. Et le pauvre Wolfe est en morceaux, vaincu par des gens de mon âge qui ont bien de la veine d'avoir des espérances.<sup>773</sup>

En même temps qu'Arabelle dénonce la conduite de la France et qu'elle profère des menaces à son égard, s'adressant à elle « par Telstar, par la bouche de nos canons,

---

<sup>772</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>773</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 77.

comme Monsieur de Frontenac refusant de rendre Québec aux Anglais »<sup>774</sup>, un peu plus loin dans le texte elle s'épanche d'admiration sur l'éclat d'un pays riche de beautés diverses et d'une culture millénaire, auréolé par de grands noms historiques et littéraires ; la jeune révoltée se ravise donc, ravalant ses rancœurs afin d'évoquer une France

belle d'un éclat insurpassable, plus riche en trésors d'art, en héros, qu'aucune autre nation. Les superlatifs expriment faiblement ce qu'elle représente dans le monde depuis mille ans. Je te dirai que cela nous venge. Nous aimons une France idéale inventée par Jeanne d'Arc et par Alain Bombard.<sup>775</sup>

Andrée Maillet aborde ici l'une des contradictions fondamentales de l'esprit québécois, qui veut que l'on déteste la France autant qu'on l'admire ; il n'est pas simple non plus, pour les jeunes générations dont font partie Arabelle et la pétillante Vava de Yolande Villemaire, bercées par les récits historiques dénonçant la conduite de la France, de faire cohabiter un ressentiment collectif centenaire, avec la tentation d'un ailleurs qui appelle les jeunes gens vers les pays lointains et prometteurs de l'Europe. Vava est une adolescente de dix-sept ans, préoccupée essentiellement par l'issue de ses rencontres amoureuses et, au premier abord, bien loin de se soucier de la question nationale. Pourtant, son éducation la pousse à émettre une certaine réserve dès lors qu'elle doit rencontrer le directeur des communications de la délégation du Québec, un Français d'origine :

Il va falloir que je me débarrasse de tous mes ressentiments envers la France et les Français avant de le rencontrer... Effectivement, depuis le cours d'histoire de sœur Saint-Luc sur cette vilaine mère patrie qui a choisi, en 1760, de garder la Louisiane et d'abandonner la Nouvelle-France à l'Empire britannique, j'ai de lourds préjugés envers la France et ses sujets.<sup>776</sup>

Cet extrait montre combien la jeune génération de Québécois a su recevoir l'héritage historique et une mémoire liée au manquement français. Vava sait qu'elle doit « pardonner » pour elle-même, mais aussi pour soulager une conscience collective irrémédiablement tournée vers son passé :

---

<sup>774</sup> Ibid., p. 160.

<sup>775</sup> Ibid., p. 203.

<sup>776</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 656.

C'est l'adolescente en moi qui doit pardonner à la mère patrie d'avoir abandonné la Nouvelle-France. Je me rends compte à quel point des vieilles rancoeurs inconscientes comme ça peuvent miner – puisque c'est là, je le réalise, la source principale de mes difficultés avec les Français, avec lesquels, en général, je ne m'entends pas du tout.<sup>777</sup>

Vava est donc consciente qu'elle doit ravalier les rancoeurs qui lui ont été inculquées, même s'il s'agit apparemment d'un long travail de réappropriation objective de l'Histoire. Néanmoins, nombreux sont les personnages dans le roman féminin, « amoureux » d'une France des origines devenue *idéale* ; il semble rassurant, pour certains d'entre eux, de partager avec la communauté et l'imagerie populaire, un soupçon de parfum transhistorique émanant de la mère patrie, pourtant si loin dans le temps et l'espace. Au-delà de l'océan, se trouvent après tout les véritables racines qui précèdent celles qu'évoque Anne Hébert dans *Le Premier Jardin*, lorsqu'elle cite le premier couple à s'être établi sur cette terre vierge. La France est donc elle aussi un « berceau » prénatal, un jardin, un autre paradis perdu.

En revanche, ce qui différencie la ville québécoise du pays d'origine, c'est que la France n'est pas, à priori, ce que l'on pourrait appeler un « Centre » ; bien au contraire, chez les personnages, elle fait souvent partie du domaine de l'inconnu, du « non-formé »<sup>778</sup>, en somme, de tout ce qui se trouve *en dehors* de la ville québécoise. Certaines héroïnes ne font qu'imaginer la France, d'autres s'y rendent physiquement, mais, comme c'est le cas de Marie-Lyre dans *Maryse*, sans en avoir tiré un quelconque bénéfice, simplement la sensation qu'il n'est plus temps de vivre au rythme de la nostalgie d'une mère patrie qui ne correspond pas vraiment à l'idée que l'on s'en fait, parfois, dans le Québec des années quatre-vingt ; c'est pourquoi, « Marie-Lyre revint à la fin de l'été. Peu contaminée par la culture, les tics et les modes de l'ancienne mère patrie, elle reprit facilement le rythme de la vie montréalaise, évitant ainsi à son entourage de subir les retombées de deux ans de snobisme parisien. On la jugea intacte. »<sup>779</sup>

L'image d'une France idéale se heurte donc pour beaucoup de personnages à sa réalité contemporaine ; l'idée d'un espace, au-delà de l'océan, qui concentrerait les origines collectives, s'efface peu à peu des consciences pour laisser place à « un trou

---

<sup>777</sup> Ibid., p. 658.

<sup>778</sup> ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>779</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 341.

béant, un remous »<sup>780</sup>. Les personnages portent désormais leur regard vers eux-mêmes et vers le monde qui les entoure, la ville, qui devient *le Centre* par excellence.

Malgré les rancoeurs qui subsistent envers la France, les personnages sont attirés par l'ailleurs, par l'extérieur, emprisonnés qu'ils sont dans la ville qui les étouffe. « Ailleurs. Ne comprenez-vous pas ce que ce mot signifie ? J'irai vers ce que je ne connais pas »<sup>781</sup>, décide Arabelle dans *Les Remparts de Québec*. Avec elle, d'autres héroïnes affirment leur désir profond de s'arracher à leur sol natal : Dans *Le Premier Jardin*, Flora Fontanges a quitté Québec pour devenir actrice dans les vieux pays ; lorsqu'elle réapparaît dans cette ville, plusieurs années après, tout ce qu'elle souhaite c'est « être ailleurs. *Anywhere out of this world*, se répète-t-elle. Est venue ici pour jouer un rôle au théâtre. Le jouera ce rôle. Puis s'en ira finir sa vie ailleurs. »<sup>782</sup> Quant à l'héroïne de *Myriam première*, Maryse, elle ne désire qu'une chose : partir pour le Nicaragua, quitter Montréal et découvrir l'Amérique latine qui « l'a toujours attirée, c'est une terre d'espoir »<sup>783</sup>, se convint-elle. La volonté de voyager, de s'évader et peut-être d'échapper à la ville comme à soi-même, est également une obsession chez Vava : le lecteur suit la jeune fille dans ses pérégrinations qui la conduisent de l'Europe au Maroc, jusqu'en Egypte puis aux Etats-Unis, fuyant on ne sait quoi, mais cherchant sans aucun doute l'amour véritable. Fuir : voilà bien ce que tente de faire la narratrice du *Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, qui veut à tout prix quitter l'atmosphère conjugale et montréalaise : « Il fallait partir. Il fallait quitter cette ville qui mangeait notre désir de vivre. »<sup>784</sup> Comme si l'espace urbain aspirait toute son énergie vitale.

Toutes ces femmes partent pour des raisons différentes ; cependant, leur point commun réside dans le fait qu'elles reviennent toutes et toujours, dans la ville qu'elles ont quittée sans déchirement. Flora (*Le Premier Jardin*) revient à Québec chercher sa fille ; Arabelle (*Les Remparts de Québec*) réintègre sa place au sein des remparts de la vieille ville ; la fin du roman de Francine Noël (*Maryse*), laisse entendre que Maryse reviendra bientôt d'Amérique latine avec un enfant ; quant à Vava (*Vava*), c'est à Montréal qu'elle

---

<sup>780</sup> Ibid., p. 61.

<sup>781</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>782</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>783</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 439.

<sup>784</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 135.

achève son long voyage. Les héroïnes réintègrent, quoi qu'il arrive, leur lieu d'origine, leur centre, *le* centre du monde : comme une ellipse, l'aventure ramène toujours au point de départ, c'est-à-dire le cœur du pays, la ville, bouclant ainsi un espace circulaire dont les personnages ont vainement tenté de s'échapper. Dans son article consacré en partie aux espaces urbains chez Anne Hébert, Daniel Marcheix perçoit deux réseaux isotopiques majeurs :

Le premier est de type figuratif et s'articule selon l'opposition, classique dans le discours identitaire québécois, *espace natale vs espace étranger*. Le second, de nature thématique et axiologique, se fonde sur le couple *espace aliénant vs espace d'émancipation*, opposant un *ailleurs* valorisé positivement à un *ici* valorisé négativement.<sup>785</sup>

Cette dichotomie spatiale que repère Daniel Marcheix dans l'œuvre hébertienne, se vérifie dans beaucoup d'autres romans féminins. Ainsi, l'opposition ici/ailleurs entraîne un repli de la ville sur elle-même, qui se présente alors comme un espace clos et opposé au monde extérieur. Nous l'avons vu, la métaphore du jardin d'Eden revient fréquemment hanter l'écriture féminine ; or, « comme tous les « Paradis », l'Eden se trouve au Centre du Monde, là où émerge le fleuve à quatre bras »<sup>786</sup>, rappelle Mircea Eliade. D'autre part, dans son ouvrage intitulé *Images et symboles*, l'auteure précise que « Le Paradis où Adam fut créé avec du limon se trouve, bien entendu, au Centre du Cosmos. »<sup>787</sup> Or, nous avons vu que chez Anne Hébert, notamment dans *Le Premier Jardin*, l'image d'un jardin paradisiaque sommeille sous les pavés de Québec. La ville est donc un centre, un *omphalos* qui concentre la Création d'un monde autant qu'il tient lieu de naissance à l'actrice. La géographie particulière de la vieille ville, entourée de remparts, contribue d'ailleurs à alimenter l'idée de centre et de concentration. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la plupart des récits prenant Québec comme décor, se déroulent dans la partie haute de la ville ; en effet, selon Gilles Marcotte, « C'est dans la haute ville que, pour l'essentiel, la partie se joue ; c'est là que l'idée de Québec s'est fixée d'abord, dans le contraste, la discordance, et c'est là que son histoire se poursuit, que ses postulations contradictoires seront peut-être appelées à s'accorder. »<sup>788</sup>

---

<sup>785</sup> MARCHEIX, Daniel, *Op. cit.*, p. 185.

<sup>786</sup> ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, « De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis », Tome 1, coll. « Bibliothèque Historique Payot », Payot, 1976, p. 179.

<sup>787</sup> ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>788</sup> MARCOTTE, Gilles, *Op. cit.*, p. 95.



La vieille ville est donc elle-même un centre imbriqué dans un autre centre plus vaste ; elle est d'autant plus un centre que, outre sa citadelle défensive, elle n'est pas dotée d'une enceinte rigoureusement carrée, à l'image des villes fortifiées : sa circonférence n'est certes pas régulière, cependant, elle est plus proche de l'espace circulaire qui est, selon Gilbert Durand, « celui du jardin »<sup>789</sup>. Il s'agit donc d'un lieu clos concentrant à la fois des valeurs défensives et des valeurs d'intimité, qui empêchent les forces extérieures de le pénétrer, et le trésor interne de se diluer, de se répandre. Une fois entré, la vieille ville se referme comme une coquille ; les gares, seules promesses d'un ailleurs accessible, sont vides et désaffectées. Celle à laquelle aboutit Flora dans *Le Premier Jardin*, semble soudainement plongée dans le noir et abandonnée par les voyageurs ; quant à la gare décrite par la narratrice de *L'Hiver de pluie*, elle est sommairement constituée de « Deux plates-formes des deux côtés de la voie ferrée. C'est un endroit triste, situé dans l'arrière-cour d'une usine de portes et fenêtres. Les gens y attendent le train dans les voitures stationnées entre les piles de madriers recouverts de glace. »<sup>790</sup>

Pour ce qui est de la station de Sainte-Foy, le tableau n'est guère mieux, puisqu'il s'agit d'« une sorte de hangar en métal gris qui ressemble aux installations provisoires qu'on voit sur les gros chantiers en cours de construction. »<sup>791</sup> Les trains ne partent jamais vraiment dans les romans d'Anne Hébert, de Lise Tremblay et d'Andrée Maillet : ils restent à quai et aucun embarquement n'est prévu pour *l'ailleurs*.

En revanche, *l'ici* retient sans ménagement : les personnages ont d'ailleurs souvent la sensation d'être enlisés comme dans des sables mouvants, ou pire, d'être avalés par l'espace urbain, engloutis puis digérés : dans *L'Hiver de pluie*, « Ceux qui marchent ne croient plus qu'ils existent. Ils sont en entier engloutis par ce qui les entoure. »<sup>792</sup> La protagoniste du *Corps étranger* exprime en revanche le vif désir « De s'y laisser manger, digérer, absorber. »<sup>793</sup> Or, selon Gilbert Durand, « Si la notion de centre intègre

---

<sup>789</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 283-284.

<sup>790</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>793</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 117.

rapidement les éléments mâles, il est important de souligner ses infrastructures obstétricales et gynécologiques : le centre est nombril, omphalos, du monde. »<sup>794</sup>

Voici donc que se pose à nouveau la question de la ville féminisée, un lieu matriciel qui nous ramène inexorablement à l'idée des origines, et sur laquelle s'accorde l'ensemble des écrivaines québécoises. Comme l'illustrent d'une manière presque systématique les personnages hébertiens, ceux-ci sont victimes d'un exil fondamental, « élément essentiel de leur condition tantôt de femmes, tantôt d'êtres humains, tantôt de Nord-Américains francophones. »<sup>795</sup> Quoiqu'il en soit, une régression « intra-utérine » dans le ventre de la ville québécoise est primordiale dans le déroulement de leur évolution. Ce « retour aux sources » permet en effet de donner un *sens* à soi-même et à la ville, de justifier de son existence, de faire de cet espace réel un espace où se manifeste ce que Mircea Eliade nomme « la véritable réalité »<sup>796</sup>, à savoir le sacré.

Revenir dans la ville de naissance correspond donc à un retour vers son propre centre. Mircea Eliade affirme d'ailleurs que « Ce désir profondément enraciné dans l'homme de se trouver au cœur même du réel, au Centre du Monde, là où se fait la communication avec le Ciel – explique l'usage immodéré des "Centres du Monde". »<sup>797</sup> Mais la ville est également génératrice de centres comme la maison par exemple, qui, ainsi que nous l'avons vu avec ses aspects défensifs et rassurants, a tout de l'enceinte fortifiée. De forme ni circulaire, ni carrée, un autre centre urbain vient compléter ce catalogue : il s'agit de la rue, cet en-dehors en-dedans qui se divise parfois, se scinde, en donnant une dynamique urbaine sans quoi « une ville est "morte". Entendons qu'elle ne sort pas d'elle-même, qu'elle ne met pas au jour ce qu'elle comporte de richesses virtuelles et qu'elle n'atteindra pas le moment si précieux de l'expression, sans laquelle les choses ne peuvent être dites exister. »<sup>798</sup>

Si Québec se targue, par l'entremise de sa vieille ville, de posséder un « centre » aux limites claires, ce n'est pas le cas de Montréal qui a perdu, depuis longtemps déjà, toute trace de ses remparts. Pourtant, Montréal est bien un centre, puisqu'en tant qu'île, elle est isolée par les deux bras du Saint-Laurent ; une fois encore, la réalité de l'île

---

<sup>794</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 281.

<sup>795</sup> BISHOP, Neil. Guerre, errances et exils dans l'œuvre d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, *Op. cit.*, p. 164.

<sup>796</sup> ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>798</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 331.

baignée par les eaux, que Maryse « imagine verdoyante et dense, brumeuse à la saison des pluies, chaude. C'est là le centre du monde, elle en est sûre »<sup>799</sup> dans *Myriam première*, nous ramène à ce fameux symbolisme amniotique déjà évoqué.

Contrairement à Québec et sa vieille ville, Montréal a pour centre la rue, en particulier le boulevard Saint-Laurent qui la traverse de part en part. En effet, si « Parler d'une rue, c'est parler de toute la ville où elle se trouve, attribuer à la ville entière le sens particulier de cette rue »<sup>800</sup>, alors la Main joue bien ce rôle puisqu'elle définit l'ensemble des modalités de la grande ville québécoise : sorte d'artère principale qui irrigue l'organisme urbain, elle est le lieu où bouillonne la vie montréalaise, et où convergent le profane et le sacré ; plus exactement Babel et Babylone en une seule rue, le boulevard Saint-Laurent est, pour Heinz Weinmann,

Le grand exutoire des désirs, des fantasmes, réprimés ailleurs dans « la belle province ». Prostitution, trafic illicite, mais aussi, dans cette zone de contacts et d'osmoses ontérechnique, des spectacles sans paroles se servant de mimiques, de gestuelle, de musique. Tout naturellement, dès son avènement, la « Main » attire le cinéma muet, qui y célèbre la première nord-américaine le 27 juin 1896, six mois après son inauguration à Paris par les frères Lumière. Grâce à ses images qui scintillent sur ses écrans, laissant apparaître magiquement d'autres mondes, d'autres vies, la « Main » potentialise pour ainsi dire l'ouverture originelle.<sup>801</sup>

La « Main » est donc centrale géographiquement et municipalement, mais elle l'est encore plus par la place qu'elle occupe dans le discours romanesque et par sa signification, comme l'illustrent si bien les réminiscences d'une enfance heureuse qu'une portion de boulevard rappelle à Maryse (*Maryse*), alors que, se trouvant à la hauteur de la rue Prince-Arthur au coin de Saint-Laurent,

La main redevenait la rue maraîchère de son enfance, grouillante d'immigrés. Elle se rappela les samedis d'autrefois, alors qu'elle y traînait son âne-père docile et doux, leurs retours glorieux avec les provisions, les trois Juifs du magasin de fruits et légumes qui s'engueulaient perpétuellement et, surtout, l'odeur fraîche que dégageaient ces montagnes de fruits...<sup>802</sup>

---

<sup>799</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 571.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>801</sup> WEINMANN, Hanz, *Op. cit.*, p. 96.

<sup>802</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 169.

Depuis longtemps déjà, l'espace urbain est particulièrement *désacralisé* ; or, nous le constatons grâce à la mise en avant de tous ces « Centres », la ville est *resacralisée* dans l'écriture au féminin, parce qu'à chaque instant recréée, réactivée, « parce que les liens émouvants de la ville et de l'homme sont mis en lumière. »<sup>803</sup> Les auteures du corpus resacralisent à qui mieux mieux l'espace cosmisé de la ville, réveillant et superposant ainsi d'autres Centres du Monde puisés dans le réservoir immense des grandes villes légendaires et sacrées.

Dans son essai intitulé *Cosmologie et alchimie babylonienne*, Mircea Eliade note que

Dans la « carte du monde » publiée par Thompson, Babylone se trouve au centre d'un vaste territoire en forme de cercle. Tout autour de ce monde circulaire – [...] – coule le fleuve Amer, Nâr-Marratum. C'est précisément l'image que les Sumériens se faisaient du Paradis, et que l'on retrouve dans la tradition biblique [...].<sup>804</sup>

Nous rajouterons qu'un fleuve ou un océan entourant le paradis est une tradition de toutes les cultures sémitiques ; or, cette image ne coïncide-t-elle pas avec celle de l'île de Montréal, à la fois bordée par le fleuve et centre du monde comme nous venons de le voir ? De plus, *Images et symboles* vient asseoir cette hypothèse en confirmant que Babylone est une re-fondation, puisque « bâtie sur *bâbapsî*, la « Porte d'*apsû* » ; *apsû* désignant les eaux du Chaos d'avant la Création. »<sup>805</sup> Or, nous savons que Montréal est elle aussi le résultat d'une re-fondation après Hochelaga puis Ville-Marie.

Francine Noël ne s'aventure donc pas en terre inconnue lorsque, dans *Myriam première*, elle parle d'une « Babylone » pour désigner la ville de Montréal et la maison familiale, car « Il y a Babylone proprement dite et Babylone-hors-les-murs qui comprend la ruelle Mentana, la porte d'Elvire, le parc Lafontaine et le reste de la ville, indistinct, mal connu et périlleux. »<sup>806</sup> Par conséquent, au-delà du centre que constitue le microcosme à l'intérieur duquel se concentre la vie des personnages de *Myriam première*, se trouvent l'inconnu et le danger. La maison jouant donc également le rôle d'un

---

<sup>803</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>804</sup> ELIADE, Mircea, *Cosmologie et alchimie babylonienne*, Gallimard, coll. « Les Arcades », [1937] 1991, p. 25-26.

<sup>805</sup> ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>806</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 15.

« centre », les habitants la nomment volontiers Babylone ; rien d'étonnant à cela, puisque la véritable Babylone portait elle-même de nombreux patronymes, parmi lesquels figurent « Maison des fondements du Ciel et de la Terre », « Maison de la Montagne éclatante », ou encore « Maison du Sceptre de Vie » (cf. *Cosmologie et alchimie babylonienne*). En outre, la maison de Blanche possède un fabuleux jardin où « les herbes sont d'un vert foncé, intense, et les jacinthes sont grandes ouvertes ; [...]. Les noisetiers nains et l'hydrangée sont feuillus, « feuilletés », comme dirait autrefois Gabriel. »<sup>807</sup> Comme la ville, puis la maison, ce jardin est doté du nom sacré de « Babylone », une appellation qu'il doit à François Ladouceur ; Gabriel, le fils de ce dernier, se souvient de cette première fois où il entendit son père évoquer ainsi son jardin :

Babylone, c'est le nom du jardin de François. Il y a longtemps, quand il était très jeune, à cinq ans et demi, son père François a dit une chose impressionnante là-dessus : « J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone », c'est l'enfance qu'il veut leur donner, a-t-il ajouté. Depuis, le jardin est devenu Babylone.<sup>808</sup>

D'après ses dires, François a conservé une image idyllique du jardin de son enfance, comme un doux parfum qui réveille la beauté, la douceur et l'innocence de ce temps à tout jamais perdu. En outre, le personnage n'enjolive pas tant que cela la réalité en comparant ce carré de nature préservé, à l'une des sept merveilles du monde, car ce lieu aux accents paradisiaques est, lui aussi, une « merveille » blottie au creux de la sphère urbaine montréalaise ; à contrario, précise Claudine Potvin, « Babylone-hors-les-murs, [...], suggère la luxuriance du désir, le rêve, le fantasme, la transgression, la créativité, les univers mélangés, les ziggourats, l'ailleurs, la douceur du bord du fleuve et la violence de l'asphalte, le mixage, les mutations. »<sup>809</sup>

Le spectre d'un jardin babylonien à Montréal se profile ainsi dans d'autres œuvres du corpus, notamment dans *La Noyante* d'Hélène Ouvrard, alors qu'Eléonore découvre la maison aux accents « méditerranéens » de la jeune fille qu'elle vient de rencontrer, et à l'intérieur de laquelle la nature et sa palette de couleurs ont littéralement élu domicile. Bien sûr, cette maison « végétale » ne se trouve pas précisément *en ville*, mais à sa sortie ; quant à la maison de Blanche dans *Myriam première*, elle se situe dans le centre urbain

---

<sup>807</sup> Ibid., p. 407.

<sup>808</sup> Ibid., p. 15.

<sup>809</sup> POTVIN, Claudine. De l'Eden à Babel : écrire l'utopie. In : *Voix et images*, vol. XVIII, n° 2, hiver 1993, p. 287.

mais ses hauts murs la coupent totalement du reste de la ville. Comme les jardins suspendus de Babylone, ceux que découvrent Eléonore (*La Noyante*) et François (*Myriam première*) « flottent » au-dessus de la vie tumultueuse de la cité comme des îlots de paradis imprenables ; ils relèvent tout autant du fantasme de leurs « créateurs » qu'ils permettent de mettre en relief la réalité froide et anguleuse de l'espace urbain.

C'est ainsi qu'après avoir découvert la profusion de légumes, de fleurs et de couleurs qui règne dans le jardin de Léonor, Eléonore (*La Noyante*) entre dans une maison qui est le prolongement du jardin lui-même :

Aux murs de sa cuisine des bouquets de basilic et de sauge pendaient, tête en bas. Du persil frais s'épanouissait à plein rebord de fenêtre. Douze pots au moins offraient des feuilles recroquevillées, des graines étoilées, des têtes échevelées comme de petits chrysanthèmes : tilleul, verveine, camomille, thym, anis... La caverne d'Ali Baba après les jardins de Babylone.<sup>810</sup>

La nature a su trouver sa place au sein et aux limites de Montréal, et *La Noyante* et *Myriam première* en font une très belle démonstration. Il n'est pas commun, en effet, de pouvoir admirer de tels lieux enchanteurs, dans une métropole qui fait la part belle à l'industrialisation et à une architecture de plus en plus complexe. Quant à Québec, il s'agit d'une capitale qui concentre les parcs et jardins au cœur de sa vieille ville : par conséquent, il est plus facile d'accéder au sacré dans cet espace urbain qui a su freiner son élan vers une modernité dénaturante ; en outre, si Montréal est comparée à Babylone ou encore à Babel, Québec entretient une certaine ressemblance avec cette Jérusalem Céleste

créée par Dieu avant que la cité de Jérusalem ne fût bâtie par la main de l'homme. [...]. [...] la valeur mystique d'une ville telle que Jérusalem ne réside pas seulement dans son image de cité céleste, mais également dans le fait qu'elle est considérée comme *le centre du Monde*.<sup>811</sup>

Québec a bien les valeurs de ce même « Centre » décrit par l'essai *Cosmologie et alchimie babylonienne*, notamment dans les romans d'Anne Hébert, Lise Tremblay, ou Andrée Maillet. Il s'agit plus précisément d'un espace à l'intérieur duquel les héroïnes sont à la recherche de leur réalité ; or, cette recherche, se transformant bien vite en quête de sacralité, les mène à *leur propre centre*, au cœur même de leur monde intérieur. Cette quête se matérialise sous la forme d'une expérience dans le temps pour Flora (*Le Premier*

---

<sup>810</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>811</sup> ELIADE, Mircea, *Cosmologie et alchimie babylonienne*, *Op. cit.* p. 26-27.

*Jardin*) lorsqu'elle revient à Québec, la ville de son enfance, et qu'elle y soigne ses blessures intérieures en affrontant sa vie passée d'orpheline, puis celle de petite fille adoptée : la vieille ville est donc un « centre », c'est-à-dire un lieu sacré qui renvoie l'héroïne à sa propre réalité, dès lors que « deux lettres venant d'une ville lointaine, postées à quelques heures d'intervalle, dans des quartiers différents, par des personnes différentes, la joignent en même temps, dans sa retraite de Touraine et décident de son retour au pays natal. »<sup>812</sup> En outre, Mircea Eliade souligne le fait que « toutes ces cités, temples ou palais considérés comme des Centres du Monde, ne sont que des répliques multipliées à volonté d'une image archaïque : la Montagne Cosmique, l'Arbre du Monde ou le Pilier central qui soutient les niveaux cosmiques. »<sup>813</sup> Pour Flora, le grand « Arbre du Monde » planté en plein cœur de la vieille ville n'est autre que l'arbre généalogique gigantesque de sa famille adoptive, les Eventurel, symbolisant pour la petite fille la promesse d'une vie stable et d'une identité sociale définitivement acquise. Cependant, malgré un vif désir d'intégration, ses parents ainsi que sa grand-mère ne lui permettront jamais de s'accrocher aux branches de ce

grand arbre, ancré dans la nuit de la terre, sous la ville, soulevant l'asphalte des trottoirs et des rues, rien qu'avec le souffle noir de son haleine souterraine. Cet arbre au tronc noueux s'élèverait plus haut que les tours du parlement, plein de mères branches, de rameaux et de ramilles, de feuilles et de vent. Peut-être même, la petite fille serait-elle l'oiseau unique au faîte de cet arbre, bruissant de courants d'air, car déjà elle désire, plus que tout au monde, chanter et dire toute la vie contenue dans cet arbre qui lui appartiendrait en propre comme son arbre généalogique et son histoire personnelle.<sup>814</sup>

Parmi les « Centres du Monde » qu'évoque Mircea Eliade, se trouve donc l'Arbre qui fait communiquer le ciel et la terre, et dont Anne Hébert nous présente un avatar dans *Le Premier Jardin* ; avec lui, la Montagne cosmique est « considérée comme le lieu le plus haut du monde, le seul qui n'eût pas été submergé par le Déluge »<sup>815</sup>, insiste l'auteure d'*Images et symboles*. Nous retrouvons l'image de cette Montagne à travers la présence du Mont Royal à Montréal ; à ce propos, un guide touristique renseigne explicitement sur cette « colline d'origine volcanique de 233 mètres d'altitude qui fait partie de la chaîne des Montérégiennes, [et qui] domine la plaine à faible distance du Saint-Laurent. [...].

---

<sup>812</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>813</sup> ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, *Op. cit.*, p. 53.

<sup>814</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 124.

<sup>815</sup> ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p. 53-54.

Les Montréalais l'appellent familièrement "la montagne". »<sup>816</sup> Si l'on se réfère à l'histoire de la ville, alors le Mont Royal est certainement plus un centre que la métropole elle-même, puisque c'est de son sommet que Cartier contempla Hochelaga et qu'il décida de baptiser cette colline du nom de Mont Réal, en hommage au roi de France. Puisqu'il ne reste plus de trace du village indien d'Hochelaga, ni de la ville sacrée que fut Ville-Marie, le Mont Royal est donc le dernier centre, une terre sacrée à la base de l'identité montréalaise.

L'insatisfaction qui naît de l'espace québécois est un thème commun à l'ensemble de la littérature québécoise, et, comme nous venons de le constater, ceci concerne également la littérature féminine. L'ailleurs, la fuite vers les pays que l'on imagine idéaux, est un tremplin pour la rêverie, une échappatoire qui permet aux personnages de quitter un monde étriqué. Ce qui rend la ville insupportable c'est le non-sens qui y règne, lié au peu de place laissé à la mémoire collective. La pierre a recouvert les traces originelles d'un Nouveau Monde : après tout, la ville n'est-elle pas une intruse, un horrible champignon poussé là, en plein milieu d'une nature prodigieuse qu'il défigure de sa simple présence ?

Puisque la ville réelle a effacé toute trace, il s'agit pour les écrivaines de procéder à la *remythisation* de l'espace urbain de la même manière que le fait Anne Hébert dans *Le Premier Jardin*, en adoptant le style de la Genèse. Il ne reste rien d'Hochelaga, de Ville-Marie, et encore moins du village indien où se trouve maintenant Québec. Il faut donc recréer l'Histoire, se souvenir de nouveau, de toutes ses forces : remythiser l'espace de la ville. Ce travail n'est pas seulement nécessaire à la condition d'écrivaine, mais aussi à l'ensemble d'une nation dont l'identité collective vacille à chaque instant. A cela, Pierre Sansot précise qu'« Un lieu [...] mérite d'être remythisé lorsqu'il concerne notre condition d'homme et, ajouterons-nous, lorsqu'il nous permet mieux de l'assumer. »<sup>817</sup> Ainsi, faire cohabiter le mythe, le sacré et le profane dans un espace tel que celui de la ville, est une charge qu'endossent habilement les auteures québécoises. La ville devient

---

<sup>816</sup> GUIDES BLEUS, *Op. cit.*, p. 137.

<sup>817</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 307.



tour à tour Enfers, Babylone, Jérusalem : elle est *le* centre d'une écriture, mais aussi le centre à l'intérieur duquel les personnages tournent en rond et se cherchent. C'est pourquoi le retour à la ville de l'enfance, cette régression presque intra-utérine dans un ventre aux ruelles tortueuses, est quasiment inévitable pour les héroïnes.

Les écrivaines s'amuse donc à explorer de plus belle leur environnement, en usant de la transformation des mythes, resacralisant des villes qui se trouvent depuis longtemps dans un processus d'aliénation culturelle.

Tout commence avec la proximité contagieuse des Etats-Unis qui sont de plus en plus impliqués dans l'économie, la culture, l'architecture, et le quotidien des Québécois. Abhorrés par les uns, ardemment désirés par d'autres, personne ne peut nier l'influence grandissante des Etats-Unis dans l'espace québécois. Pour beaucoup en tout cas, la ville est désincarnée, laide, car elle subit l'industrialisation comme une maladie progressive et incurable. Quelle alternative à ce processus d'enlisement dans une double culture qui ne fait plus sens ? Voilà l'une des questions que se posent les écrivaines depuis les années soixante. Elles relèvent minutieusement les creux, les bosses, les salissures ; un ciel tourmenté par-ci, un bloc de maisons délabrées par-là : rien n'est épargné à l'espace urbain. Aux murs de béton, à la dure réalité d'une ville de plus en plus inhumaine et aseptisée, les femmes opposent la vivifiante nature et imposent leur végétale féminité.

## **2. Des portraits de villes dénaturantes et désincarnées**

### *2.1 : Les Etats-Unis : l'ennemi de toujours, l'ami d'en face*

Avec les multiples influences culturelles et architecturales qu'elle a traversées, Montréal a peu à peu perdu de son authenticité. Influence britannique puis, plus récemment, américaine, la métropole ne cesse de changer de visage depuis le quart de siècle qui suit la seconde guerre mondiale. L'écriture québécoise n'est pas dupe de ces bouleversements urbains qui sont aussi les symptômes d'un malaise identitaire collectif. Néanmoins, la complexité montréalaise révèle une ville ouverte à tous les discours, ainsi qu'un espace urbain qui ne reste pas figé à l'image de la métropole américaine foisonnante d'activités. Ainsi, comme le précise Jean-François Chassay, « Pour exister de

manière tangible et concrète dans le roman, Montréal ne peut faire abstraction de sa réalité américaine. »<sup>818</sup> Montréal se modèle donc sur la grande ville américaine, ce qui dérange ; l'écriture féminine notamment, relève les incohérences esthétiques d'une architecture qui ne fait plus sens : Montréal ne ressemble plus à elle-même, mais à Toronto et un peu à New York, comme le sous-entend le touriste américain que rencontre Arabelle (*Les Remparts de Québec*). Dans son article consacré à Hochelaga, Ville-Marie puis Montréal, Fabienne-Claire Caland remarque que l'agencement de l'espace urbain est parfois bien surprenant lorsque se côtoient passé et présent, classicisme et modernisme :

Promenez-vous dans les rues de la ville et étonnez-vous : l'édifice Sun Life qui a longtemps représenté par ses impressionnantes colonnades le symbole de puissance de l'establishment anglo-saxon de Montréal n'a que peu à voir avec la cathédrale catholique, réplique à mi-échelle de la basilique Saint-Pierre de Rome ou encore le Vieux Séminaire, le plus ancien bâtiment subsistant à Montréal, construit de 1684 à 1687.<sup>819</sup>

L'influence des Etats-Unis sur Montréal est donc à première vue architecturale ; la narratrice de *La Danse juive*, habituée des restaurants montréalais, ne manque pas de souligner la nouvelle présence d'un *diner* que « Le propriétaire [...] a fait démonter aux Etats-Unis et [...] reconstruire au coin des rues Saint-Denis et Gilford sur un ancien terrain vague. »<sup>820</sup> Dans ce récit, la narratrice obèse est une habituée de la restauration rapide ; elle habite un Montréal qui vit au même rythme que la grosse cité américaine, et à l'intérieur duquel se multiplient des lieux où elle croise des « couples entre deux âges, trop gras, qui doivent n'avoir que cette activité en commun une fois par semaine. [...] Tout est abondant, pantagruélique, une sorte de *all you can eat* de banlieue américaine. »<sup>821</sup> Dans l'œuvre de Lise Tremblay, l'envahissement de leur espace de vie par ce puissant voisin économique, est une préoccupation qui ne cesse de tourmenter les personnages, effrayés de voir disparaître le véritable visage d'une ville constamment égratignée par des constructions nouvelles.

En outre, la présence des Etats-Unis est parfois tout aussi explicite à Québec, ce que « souligne » *L'Hiver de pluie* lorsque la narratrice converse avec un inconnu, et qu'ils évoquent les « bars de la rue Cartier et de la vieille ville qui étaient en train d'être envahie

---

<sup>818</sup> CHASSAY, J.-F. L'Autre Ville américaine. In : NEPVEU, Pierre, MARCOTTE, Gilles, (dir.), *Op. cit.*, p. 31.

<sup>819</sup> CALAND, Fabienne-Claire. Hochelaga, Ville-Marie, Montréal. In : WESTPHAL, Bertrand (dir.), *Op. cit.*, p. 236-237.

<sup>820</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 69.

par les *fast food*. L'homme a dit qu'il ne s'y promenait même plus, tellement cela le heurtait. »<sup>822</sup>

Néanmoins, nous aurons noté que c'est bien Montréal qui s'américanise à une vitesse phénoménale, laissant choir son identité québécoise et la mémoire de ses origines qui la font exister plus sûrement que l'orgueil affichée de ses gratte-ciel. Francine Noël, dans un article datant de 1989, émet d'ailleurs un jugement très sévère à l'encontre de la métropole, pourtant toile de fond de ses romans ; en effet, elle affirme que « Montréal n'est pas une capitale. Elle n'est qu'une métropole en perte de vitesse, la métropole d'un pays "incertain" dont la culture n'a rien de dominant. »<sup>823</sup> Plus tard, Gilles Marcotte dira quant à lui que ce « n'est pas une ville fière dont on puisse être fier, à laquelle on puisse se vanter d'appartenir. »<sup>824</sup> L'auteure qu'est Francine Noël illustre de façon concrète ses propos dans *Myriam première*, en soulignant la dégradation progressive d'un environnement urbain aliéné ; elle dénonce notamment les montréalais qui n'ont pas voulu voir le travail de sape dont leur ville fait l'objet depuis des décennies. Décidément, Montréal n'est pas une ville : elle n'est en fait qu'un souvenir pour ceux qui, comme Maryse, n'ont pas vraiment regardé :

Plusieurs Montréalais ont fait comme elle, s'exerçant à découper le réel et à imaginer, à partir d'un fragment épargné – une porte miraculeusement repeinte ou d'un pan de mur encore debout –, comment c'était, autrefois. Ils se retrouvent maintenant dans des parkings sordides, à évoquer des splendeurs passées : Montréal n'est plus une ville mais un souvenir que se partagent quelques-uns avec un vague sentiment de nostalgie coupable.<sup>825</sup>

En tant que ville éclatée, morcelée et plurielle, Montréal est précisément à l'image de la grande cité new-yorkaise dont elle est la pâle copie. Dans son article consacré au Montréal des années quatre-vingt, Florence Fensie revient sur les similitudes troublantes qui unissent les deux villes : en plus d'être des îles (l'île de Montréal et l'île de Manhattan), Florence Fensie souligne que « la Montagne et Central Park manifestent la survivance difficile de l'élément naturel dans des villes dévolues à la modernité. »<sup>826</sup> La perte de repères « naturels » dont semblent affectés les personnages, n'est donc pas sans

---

<sup>822</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>823</sup> NOËL, Francine, *La Scène se passe à Montréal de nos jours*, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>824</sup> MARCOTTE, Gilles, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>825</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>826</sup> FENSIE, Florence. Montréal, années quatre-vingt : une globalisation impossible ? In : *Montréal, mégapole littéraire, Actes du séminaire de Bruxelles (sept.-déc. 91)*, Centre d'études canadiennes, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1991, p. 122.

rapport avec ces villes perverses ; sans doute, voici l'une des raisons qui font que les héroïnes tendent à recréer un centre qui fait sens dans l'espace urbain. Par exemple, la jeune Vava de Yolande Villemaire, tente de s'approprier les deux cités, Montréal et New York : elle cherche simplement à y creuser sa place et à vivre enfin son grand amour. Tout d'abord, elle paraît emballée par la frénésie urbaine qui secoue la « grosse pomme » américaine : la vie tumultueuse qu'elle y découvre, ainsi que les rencontres et les amants qu'elle fréquente alors, ne font cependant que la renvoyer à sa propre vérité et à son identité québécoise : « Je revois tous ces Américains en train d'embrasser leurs billets verts, et je me dis que ce n'est peut-être pas si mauvais que ça, après tout, de faire partie d'un peuple qui méprise un peu l'argent. Ils me dégoûtent, en fait. »<sup>827</sup> Voilà ce que découvre la jeune fille à la fin du récit. Plus tard, l'apparition de l'emblème québécois en surimpression sur un Manhattan calciné, achèvera d'enterrer définitivement le rêve américain de Vava : en effet, Ian, son amant américain, s'effacera devant son grand amour montréalais Michel Saint-Jacques, ce qui décidera d'ailleurs de son retour au pays.

Montréal, ville américaine à l'extérieur des États-Unis, dont la région métropolitaine représente la moitié d'un Québec qui lui ressemble peu, tournée vers l'Europe qui reste, quoi qu'on veuille parfois s'imaginer, à distance respectable. La proximité des États-Unis est à la fois une crainte et un plaisir, une situation angoissante ou une chance inestimable, selon le point de vue des commentateurs. Le roman montréalais n'a jamais oblitéré les tensions créées par ce qu'on pourrait nommer la contrainte.<sup>828</sup>

Cet extrait d'article publié en 1992, montre qu'à une décennie près, la nation québécoise est encore tiraillée par l'ambiguïté de sa pensée américanisante : J.-F. Chassay évoque à la fois la « crainte » et le « plaisir » que suscite la proche Amérique dans le cœur des Québécois. Il souligne également que le roman montréalais ne peut outrepasser cette réalité ambivalente, ce qu'il est d'ailleurs assez facile de deviner soi-même à la lecture des romans du corpus.

Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, les réactions à l'américanisation vont prendre des formes diverses : silence, rejet moral puis, à partir des années soixante-dix, «La crainte de la domination américaine provoque une réaction nationaliste et amène le

---

<sup>827</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 667.

<sup>828</sup> CHASSAY, J.-F., *Op. cit.*, p. 280.

gouvernement canadien à adopter, [...] des mesures de restriction qui seront abandonnées pendant la décennie suivante »<sup>829</sup>, précise Paul-André Linteau. Même si, affirme d'autre part Jacques Michon, « dans plusieurs romans historiques du dix-neuvième siècle, l'image du soldat américain venu libérer les Canadiens du joug britannique était toujours positive »<sup>830</sup>, c'est unanimement que les écrivains québécois du vingtième siècle traitent des thèmes de l'américanophobie, parmi lesquels le culte de l'argent, le progrès, « la vie malsaine des villes »<sup>831</sup>, selon Guildo Rousseau. Le premier roman venu ternir le rêve américain est sans nul doute *Maria Chapdelaine*<sup>832</sup>, dans lequel l'héroïne refuse les propositions de son prétendant américain, Lorenzo Surprenant : pour Jacques Michon, c'est bien là « le triomphe moral de la résistance canadienne-française qui a choisi l'être contre l'avoir, le passé contre l'avenir, l'immobilisme contre le progrès. »<sup>833</sup>

Le roman féminin actuel continue de perpétuer, malgré une américanisation de plus en plus tolérée, le sentiment de rejet d'une pensée et d'un mode de vie inspirés par le géant tout proche. Même les jeunes générations adoptent une réaction nationaliste dès qu'il s'agit d'aborder cette question épineuse : lorsque dans *Les Remparts de Québec*, Arabelle rencontre un touriste américain, la conversation s'envenime rapidement alors que la jeune fille interroge son interlocuteur sur les véritables intensions de son pays déjà bien implanté en terre québécoise :

- [...]. Vous autres, Américains, vous aimeriez bien vous annexer le Québec, n'est-ce pas ?
- Ce serait pratique sans doute, éventuellement, si tout le monde le désire. Toutefois, pour le moment, j'ai l'impression que nous avons les mains pleines de problèmes insolubles. Nous ne sommes pas impérialistes, alors...
- Vous pouvez tout, vous autres. Ne savez-vous pas que le Québec est une réserve, un parc national, un zoo ? Les touristes ont la permission de nourrir les bêtes.<sup>834</sup>

Néanmoins, Arabelle ne peut nier que son pays appartient au continent américain ; d'ailleurs, elle est un peu plus loin très lucide sur le comportement ambigu qu'adopte la

---

<sup>829</sup> LINTEAU, Paul-André, *Op. cit.*, p. 107.

<sup>830</sup> MICHON, Jacques. Les Etats-Unis de notre petite bourgeoisie de 1800 à 1930. In : *Lettres Québécoises*, printemps 82, n° 25, p. 72-74, p. 72.

<sup>831</sup> ROUSSEAU, Guildo, *L'Image des Etats-Unis dans la littérature québécoise*, Sherbrooke : Naaman, coll. « Etudes 28 », 1981, p. 279.

<sup>832</sup> HEMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal : Editions Fides, [1916] 1959.

<sup>833</sup> MICHON, Jacques, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>834</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 148.

génération québécoise à laquelle elle appartient, « torturé[e] par l'angoisse de son existence laurentienne, [mais portant] son regard sur l'écran de la réalité américaine. »<sup>835</sup> Elle intime donc au touriste d'aller colporter dans son pays qu'il vient de survoler

un pays beaucoup plus grand que le Texas, entièrement cerné de murailles décrépites et que nous, nous les gens de mon âge, nous vous taillons des brèches dans ces murailles pour que vous veniez vite avec votre chewing-gum, votre cola (nous en avons déjà mais pas assez) et la plus grande juke-box de la terre qu'il faudra installer au milieu de l'autre Terrasse, devant le Château Frontenac, monument historique s'il en fut.<sup>836</sup>

La ville québécoise, métropole ou capitale, n'est donc pas imperméable aux sollicitations américaines, et c'est bien ce que déplore la jeune fille des *Remparts de Québec* qui constate que ses concitoyens succombent à la tentation ; le processus est enclenché depuis belle lurette, et les personnages ne peuvent que se résigner, tandis que dans le roman *Hier* de Nicole Brossard, « Au fond de la salle [du musée], des enfants avalent goulûment leur sandwich, chacun un verre de Coke à portée de la main. Civilisation oblige. »<sup>837</sup>

Que Montréal soit reconnu pour certains comme un avatar de New York, d'un point de vue architectural et culturel, n'est en fin de compte pas le plus grave ; ce qui importe, et que dénonce le roman féminin québécois dans son ensemble, c'est que la pensée américanisante gangrène la conscience nationaliste et le sentiment d'appartenance à une identité collective québécoise, depuis la création de la Nouvelle-France jusqu'à nos jours. Selon Guildo Rousseau,

depuis l'époque où l'intendant Talon rêvait de conquérir New York afin de mieux assurer l'épanouissement du monde français en Amérique, il n'est guère de décennie où l'on ne retrouve l'expression d'un courant d'idées politiques, sociales, économiques, religieuses ou simplement littéraires, qui nous font assister à la quête nostalgique d'une « France américaine » héroïque, glorieuse et édénique, vaincue par la fatalité de l'histoire, ou se dessinant dans la promesse non-mythique d'un continent doué d'une forme et d'un contenu français.<sup>838</sup>

L'influence européenne et la proximité du voisin américain mêlés ont, eux aussi, donné naissance à un mythe : celui d'une « France américaine ». Or, le vaste pays qui

---

<sup>835</sup> ROUSSEAU, Guildo, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>836</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 164.

<sup>837</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>838</sup> ROUSSEAU, Guildo, *Op. cit.*, p. 11.

portait autrefois le nom de Nouvelle-France est-il parvenu à trouver le juste équilibre ? « Certainement pas », assure Arabelle des *Remparts de Québec*, lorsqu'elle déclare à son ami américain :

Nous aimons beaucoup trop vos dollars : nous avons tellement hâte d'être à côté des forts, des vrais hommes. Votre fameux creuset où tout se mélange, sauf les races... Une perspective bien séduisante, monsieur, pour qui n'a pas d'identité, pas de visage, pas de conscience. Nous aussi serons riches à n'importe quel prix.<sup>839</sup>

L'héroïne d'Andrée Maillet soulève ici l'interrogation suivante : pourquoi un pays sans visage, sans identité, pire sans conscience, ne se tournerait-il donc pas vers cette clinquante Amérique qui lui ouvre les bras depuis ses commencements ? Lui en coûterait-il vraiment d'abandonner à la minorité nostalgique l'image surfaite d'un « jardin planté en terre nouvelle » telle que la conçoit Anne Hébert dans *Le Premier Jardin* ?

Guido Rousseau reste lucide sur la question :

Héritiers de la civilisation européenne, nous gardons encore des affinités culturelles ou des liens divers avec la France et l'Angleterre. Mais l'Amérique nous infuse la meilleure partie de notre tempérament, et notre peuple s'apparente davantage au peuple américain, notre voisin immédiat.<sup>840</sup>

Parce que la ville québécoise ne peut faire abstraction de sa réalité américaine, les écrivains renvoient donc souvent l'image d'une nation bipolaire qui oscille entre son héritage européen et l'appel américain. La littérature féminine, quant à elle, traduit l'attachement profond des femmes aux origines et à l'image édénique d'un pays neuf. Néanmoins, comme le reste de la population, les écrivaines ne peuvent que constater la part grandissante qu'occupe désormais la pensée américanisante dans la vie quotidienne québécoise. Que faire ? L'Europe est trop loin, et les Etats-Unis si proches : l'anglais est aux portes des villes quand il n'a pas déjà conquis des quartiers entiers. « L'omniprésence de l'Amérique dans la ville, à travers son architecture notamment, ne participe-t-elle pas

---

<sup>839</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 165.

<sup>840</sup> ROUSSEAU, Guido, *Op. cit.*, p. 13.

au sentiment de dépossession d'un héritage du Nouveau Monde ? », semble interroger la littérature féminine dans son ensemble ; pour leur part, les auteures constatent, dénoncent puis remythisent l'espace urbain, comme un remède à l'angoissante dépossession de soi qui menace l'identité collective de ceux qui peuplent les grandes villes.

C'est pourquoi, à côté de l'image idyllique du jardin s'impose celle de la ville gangrenée par une architecture et une culture de tous les excès ; la cité devient laide et désincarnée, en fidèle reflet du malaise identitaire qu'elle couve entre ses murs.

## 2. 2 : *Industrialisation et modernité : les symptômes d'une aliénation progressive*

L'architecture moderne dont Montréal est en partie constituée suscite bien des polémiques, et ce depuis très longtemps :

A côté de monuments unanimement reconnus comme beaux – et du point de vue étranger et du point de vue québécois – d'autres se sont souvent honnis parce que taches, erreurs, verrues monstrueuses déformant le corps de la ville. La littérature québécoise se veut porte-parole d'une critique acerbe de l'architecture moderne.<sup>841</sup>

L'étude de la ville dans l'écriture féminine vient confirmer ces propos : les écrivaines ne cessent de stigmatiser la grande ville aux accents américains, à travers une appréciation systématiquement négative des lieux urbains. Il est d'ailleurs aisé d'évoquer les « laideurs de Montréal » – Michel Biron ayant rédigé un article au même titre assassin dans le *Québec Français*<sup>842</sup> – puisque cette ville a toujours connu peu de démolitions pour beaucoup de constructions, notamment dans le centre-ville. Le Montréal de l'après-guerre suscitait déjà très peu d'enthousiasme esthétique malgré le renouvellement de son architecture ; bien plus tard, certains grands écrivains qui se souviendront du quartier de leur enfance, ne seront pas plus indulgents que la plupart des habitants : par exemple, en 1974, Gabrielle Roy écrivait que dans sa jeunesse,

---

<sup>841</sup> CALAND, Fabienne-Claire, *Op. cit.*, p. 232-233.

<sup>842</sup> BIRON, Michel, *Op. cit.*



Montréal [...] n'était pas une belle ville, grands dieux, non ! Couverte d'affiches affreuses – à Saint-Henri, j'avais repéré, en contrebas du trottoir, presque enfoncée sous terre, comme un peu honteuse, une minable boutique de tabac munie pourtant de deux grandes vitres de chaque côté de la porte, celle de droite proclamant sa raison d'être en anglais : « Cigar Man » et celle de gauche en français : « Mane de cigare » – bariolée à toutes les sauces, à toutes les enseignes, c'est bien le cas de la dire, la ville n'était aimable que par ses îles de beauté préservées ou interdites.<sup>843</sup>

D'une manière générale, les écrivaines emboîtent le pas à Gabrielle Roy en dressant le portrait d'une ville grisonnante, froide, industrielle, et dont des rues entières ont été démolies.

Lorsque les personnages prennent le temps d'observer l'environnement urbain, celui-ci est aussi fade que violent puisque nous avons vu que la violence urbaine pouvait rendre la ville laide ; or, le décor de cette métropole peut parfois s'avérer insoutenable pour certains personnages qui s'y sentent agressés : c'est le cas dans le roman de Pauline Harvey, *Encore une Partie pour Berri*, dans lequel violence, schizophrénie et laideur urbaine composent un tableau parfois insupportable, alors que

Dans la rue, les premiers passants, minuscules sous le ciel trop bleu, recommencent à s'agiter dans un décor de carton, découpage brutal des édifices au-dessus d'eux comme si la perspective était distendue, écartelée, rutillement de nickel, effets de soleil dans les fenêtres. Le pont Jacques Cartier au loin, et, juste à côté, une grue, comme des petites constructions de meccano sur un tapis bleu, qu'on aperçoit à l'envers. Tout est trop vif, trop éblouissant, et son souffle, embuant la vitre, recouvre un instant la ville d'un reposant brouillard.<sup>844</sup>

« Trop », tout est « trop » à Montréal : il s'agit ici d'un « décor » dans lequel on observe des « effets » ou encore des « constructions de meccano » ; rien n'est vrai, tout est factice et provisoire dans la métropole québécoise qui semble arborer un masque de carnaval. En outre, lorsqu'elle n'aveugle pas de ses brillants artifices, Montréal surprend par ses quartiers entièrement démolis, par ses murs sales ou ses séries de maisons délabrées qui se succèdent. Alors que Laurent, dans *Myriam première*, « prétend que le

---

<sup>843</sup> ROY, Gabrielle, *Le Pays de Bonheur d'Occasion*, Montréal : Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 2000, p. 90.

<sup>844</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 69.

cœur de Montréal est en train de pourrir »<sup>845</sup>, la narratrice de *La Danse juive* trouve « Le reste de ce tronçon de Laurier [...] horrible, des maisons vides, une taverne dont l'extérieur est peint orange vif »<sup>846</sup> ; puis, descendant le boulevard Saint-Laurent vers le sud, le personnage de Lise Tremblay renchérit en observant qu'

A cette hauteur, les vitres des commerces sont sales et plusieurs édifices sont inoccupés. Leurs fenêtres sont pleines d'affiches annonçant les heures des offices de sectes sud-américaines [...]. Tout cela est d'une pauvreté à la limite du supportable. [...]. Après le viaduc, je prends la rue Bernard. Je tombe dans un quartier sale et humain, dans une ville habitée.<sup>847</sup>

Des quartiers entiers de la ville sont abandonnés puisqu'une partie des habitants ont vidé les maisons, les rues, laissant s'installer derrière eux une forme de pauvreté visible que la narratrice ne supporte pas ; quant à la ville « habitée », elle grouille de vie mais n'en est pas moins sale. L'excessive laideur, mais aussi la solitude qui règnent à Montréal, sont un constat qu'établit l'ensemble des auteures. Pour ne citer que le roman *Hier* de Nicole Brossard, « malgré le soleil de mai, la rue semble désœuvrée. Les trottoirs sont défoncés, ici et là, les « tristes » flânent ou circulent, cigarette au bec, laisse à la main »<sup>848</sup> ; quant à la rue Sainte-Catherine, « il fut un temps assez récent où les commerces étaient comme des caries de chaque côté de la rue. »<sup>849</sup> L'hiver et la grisaille des bâtiments, lorsqu'ils se confondent, rajoutent au sentiment de solitude et à la laideur qui pèsent sur la ville, notamment lorsqu'un « gris de plomb s'installe autour des voitures stationnées dans le parking derrière l'immeuble d'habitation. Un gris de centre commercial et de palais des congrès perdu entre deux autoroutes. »<sup>850</sup> Ces passages extraits des romans étudiés, ne font que traduire un sentiment et une vision esthétique communs que partagent les Montréalais à propos de leur ville, ce que confirme d'ailleurs Fabienne-Claire Caland en soulignant qu'

En guise de boutade, les Montréalais disent qu'il y a deux saisons dans la ville : l'hiver et l'industrialisation. Malade au teint de cendres, Montréal n'en finit pas de se somatiser. Souvent c'est de souillure qu'il s'agit ;

---

<sup>845</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>846</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

<sup>848</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>849</sup> *Ibid.*

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 39.

l'image de cloaque perpétue le thème de l'espace urbain perçu telle une bouche dentée, tel un ventre infernal.<sup>851</sup>

Montréal n'est cependant pas seule à dévoiler ses laideurs, ses égratignures et ses saletés. Dans *Le Premier Jardin*, l'héroïne Flora Fontanges pointe du doigt les dégradations d'un Québec « plein d'édifices abandonnés et de démolitions à peine camouflées »<sup>852</sup> ; Flora ne reconnaît pas les rues, non pas parce qu'elle n'est pas revenue depuis des années, mais parce que la ville s'est transformée, changeant de visage parfois pour le meilleur, mais surtout pour le pire : « Voici le boulevard Charest, à moins que ce ne soit la rue Saint-Joseph. Partout le désordre d'une ville qui n'arrive pas à dessiner son visage de ville, qui le défonce à mesure, comme si c'était un plaisir de s'éborgner ou de se casser le nez. »<sup>853</sup> L'actrice constatera par ailleurs que « Des rues entières ont été secouées, pareilles à des tapis, avec leurs immeubles cassés comme des jouets. »<sup>854</sup>

L'américanisation, la pauvreté de certains quartiers, le relâchement du sentiment nationaliste, sont peut-être à l'origine de l'abandon de la ville par des habitants qui apprennent à vivre avec cette laideur, autant esthétique que sociale. Les personnages féminins apprennent, eux aussi, que tout change dans une ville dont l'image contemporaine ne colle plus avec celle de leurs souvenirs embellis par le temps ; en effet, lorsque Maryse de *Myriam première* revient depuis bien longtemps dans le quartier de son enfance, celui-ci « lui semble lamentable. Les maisons ont été démolies les unes après les autres et remplacées par des stationnements, des édifices bon marché et des terrains vagues. Au fil des ans, la ville s'est effritée. »<sup>855</sup>

Si le premier jardin a, lui, disparu, la ville n'est-elle pas elle aussi en train de disparaître au fur et à mesure de ses démolitions ? En tout cas, l'image peu flatteuse que nous renvoient les écrivaines de la grande ville, traduit peut-être autre chose que le seul désarroi de certains habitants devant la laideur urbaine : sans doute faut-il y voir également l'image qui, selon Pierre Popovic, « donne à voir la ville comme le *visage* défiguré de la nation, comme l'excroissance affreuse d'un « corps » social malade, ainsi

---

<sup>851</sup> CALAND, Fabienne-Claire, *Op. cit.*, p. 226.

<sup>852</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 166.

<sup>853</sup> Ibid.

<sup>854</sup> Ibid.

<sup>855</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 81.

que le texte et la parole humaine comme le *visage* (ou la façade) délabré(e) de la ville »<sup>856</sup>.

Montréal est donc la ville moderne par excellence depuis l'expansion de l'urbanisation et de l'industrialisation au dix-neuvième siècle : « Elle en possède l'abondance, le marché, la vitesse, le luxe et la misère, les industries, la démesure, le perpétuel inachèvement »<sup>857</sup>, précise de nouveau Pierre Popovic. En somme, l'on pourrait synthétiser en soupçonnant Montréal d'être un lieu *victime* de la modernité : en effet, la place Ville-Marie, le « cœur » originel de la métropole, concentre aujourd'hui les réalisations les plus modernes avec d'importantes tours de bureaux qui plantent ce fameux décor à l'américaine ; or, un autre « idiome » de la modernisation de cette « ville vendue »<sup>858</sup>, vient renforcer les effets de cette architecture audacieuse : il s'agit de l'anglais, langue des affaires et langue économique, majoritaire dans certains quartiers :

Cela ne se dit pas comme cela, en discours, mais le lexique de la modernisation, les termes qui désignent les instruments et les culturèmes reliés à cette dernière [...] ou qui réfèrent au confort, à la mode, à tout ce qui distingue le comportement de ceux qui sont à la page, sont reliés à l'anglais. Celui-ci n'en retire cependant aucun bénéfice, puisqu'il est dès lors associé au clinquant et au mauvais goût tapageur (de l'Amérique), à la ville où ne comptent que les devantures, les façades, les m'avez-vous vu. La maxime sous-jacente se lit comme un hypogramme : la devanture dénature.<sup>859</sup>

Selon Pierre Popovic, la langue et l'architecture montréalaises ont « dénaturé » la ville, la rendant superficielle, peu profonde, tout en façade et maquillée à outrance par un progrès « tapageur » qu'il est bien difficile de stopper. Comme un décor de cinéma en carton pâte destiné à camoufler le vide et à combler les manques, Montréal est, dans cet article, à l'image de cette « ville-mensonge » que décrit la narratrice du *Corps étranger* d'Hélène Ouvrard : « Cette ville n'est belle que dans le mensonge »<sup>860</sup>, affirme-t-elle. La jeune femme qui étouffe dans les bras de l'Amant, suffoque également dans la métropole toute de verre et de plastique qui abolit l'horizon ainsi que les perspectives d'un ailleurs

---

<sup>856</sup> POPOVIC, Pierre, *Op. cit.*, p. 216.

<sup>857</sup> POPOVIC, Pierre. Un Voleur d'étincelles dans la ville des pauvres. In : *Montréal, mégapole littéraire, Actes du séminaire de Bruxelles*, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>858</sup> POPOVIC, Pierre. Le Mauvais Flâneur, la gourgardine et le dilettante, *Op. cit.*, p. 217.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 217-218.

<sup>860</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 46.

édénique ; « l'ère de la stérilité productive et de la lucidité inféconde »<sup>861</sup> dans laquelle entre la narratrice du roman *Hier* de Nicole Brossard, se manifeste dans *Le Corps étranger* par un malaise qui vient, dit-on à la jeune femme,

de ce que vous n'êtes pas encore habituée à vivre dans nos bureaux hautement perfectionnés, dans la substance stérile et isolante du plastique. Ce monde aseptique, cette atmosphère sous pression demandent au début une certaine accoutumance. Ensuite, ils deviennent indispensables. Bientôt, vous n'aurez plus besoin de contempler les horizons du ciel. Nous pourrions vous transférer dans un de nos bureaux de béton de la ville souterraine. Vous oublierez peu à peu le monde d'où vous venez. Le plastique commence à s'épaissir autour de vos gestes. Ne sentez-vous pas que vous quittez cette sorte de fébrilité qui vous agite si follement à l'air libre ?<sup>862</sup>

Dans cet extrait, la femme ne semble pas prédisposée à vivre dans un monde urbain enveloppant et hermétique, dans cette « atmosphère sous pression » qui conditionne l'humain afin qu'il ne puisse plus s'en passer. La vie de ceux qui ont « cédé », se déroule désormais selon un mode exclusivement vertical : l'homme se déplace de haut en bas, du plus vertigineux étage de sa tour de verre jusqu'aux profonds souterrains du métro, sans jamais se donner la peine de mettre le nez dehors.

La narratrice du *Corps étranger* ne supporte pas seulement le poids de la société patriarcale, puisqu'elle dénonce également l'univers aliénant de la grande ville : elle évoque tous les aspects nocifs de la civilisation industrielle qui emprisonne l'être humain. Bien évidemment, *Le Corps étranger* décrit avant tout l'aliénation de la femme par l'homme et le patriarcat ; pour Bénédicte Mauguière,

D'une part, il y a refus d'une société matérialiste basée sur des valeurs de rendements et d'autre part, introduction de cette même problématique d'une perspective féministe, selon laquelle la responsabilité de cet univers aliénant n'incombe pas à la société en général, ou à quelque système mais bien à une société de *type patriarcal*. Ainsi, sa non-viabilité ne proviendrait pas tout d'une opposition entre l'individu et l'Etat comme le prônaient les

---

<sup>861</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>862</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 12.

mouvements de la contre-culture, mais plutôt d'une incompatibilité entre valeurs masculines et féminines.<sup>863</sup>

Voici ravivé le problème de cette incommunicabilité entre hommes et femmes qui est au cœur de l'écriture au féminin. Certes, dans *Le Corps étranger*, Hélène Ouvrard confronte l'éternel féminin à l'aliénante société patriarcale ; néanmoins, elle y dénonce également la manipulation de l'homme par l'homme, illustrée par les propos de la jeune femme qui affirme que « grâce à nos usines de transformation de la matière brute humaine, personne n'est seul. Chacun est assuré de trouver sa réplique. Les siècles passeront et nous seront toujours là, à modeler les humains selon des critères bien définis. »<sup>864</sup> La narratrice va même jusqu'à employer le terme de « golem » pour se définir, le « golem » désignant, dans la légende judéo-kabbalistique, une sorte d'homme-robot » créé par des moyens artificiels et qui concurrence la création de l'homme par Dieu. Dans la ville-mensonge, l'héroïne est donc « à la recherche de son âme »<sup>865</sup>, comme le personnage de Sha chez Pauline Harvey, qui, « Depuis trois ans, [...] s'était mis dans la tête qu'elle était un robot »<sup>866</sup>.

L'idée d'une dépossession de soi et d'une robotisation du corps et de la pensée – cette dernière étant parfois complètement annihilée au profit d'une pensée stéréotypée imposée et collective – s'exprime à travers le sentiment d'aliénation collectif de la communauté québécoise. A ce propos, Paul Ricoeur définit le sentiment d'aliénation comme étant le résultat « de la relation de domination caractéristique de l'ère coloniale et postcoloniale. »<sup>867</sup> Plus précisément,

L'aliénation désigne la privation réelle et objectivement observable du droit de disposer de son sol, de ses richesses, de sa capacité de travail, etc., au profit d'une autre puissance, et le sentiment d'altération qu'éprouve un peuple dans la conscience qu'il prend de son identité en tant que personnalité collective.<sup>868</sup>

Dans l'ouvrage d'Hélène Ouvrard, la narratrice est donc en proie à une double aliénation : en tant que femme dominée par la puissance masculine, et en tant que

---

<sup>863</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 135-136.

<sup>864</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>866</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 31-32.

<sup>867</sup> RICOEUR, Paul. Aliénation. In : *Encyclopaedia Universalis*, n°1, Paris, 1995, p. 825.

<sup>868</sup> *Ibid.*

Québécoise dont l'identité reste altérée par un sentiment de dépossession, voire d'acculturation, collectif.

Quant à la ville, elle apparaît bien dans le roman féminin comme la vitrine d'un monde dénaturé, renvoyant le reflet de l'horrible uniformisation des consciences qu'entraîne le progrès technique. D'une même voix, les auteures pointent du doigt ce recul inexorable de l'état de nature, Bénédicte Mauguière rappelant à juste titre que

Le grand mythe de l'horreur du progrès, Frankenstein, a été créé par une femme. Peut-être là encore notre époque qui découvre l'inanité et le danger du progrès technique indéfini, est-elle plus capable d'écouter, de lire l'écriture féminine et, lasse d'un dehors toujours à conquérir et ce temps linéaire tendu vers un futur décevant, se laisse volontiers bercer par le rêve du retour aux origines et à notre mère Nature.<sup>869</sup>

Les écrivaines ne s'y trompent pas, et leurs héroïnes ne se laissent pas si facilement charmées par les appels d'une modernité prometteuse qui travestit la ville plus qu'elle ne l'habille. Eternel féminin et Nature vont de pair en littérature : c'est pourquoi, sans doute, de la même manière dont l'exprime Pierre Sansot, les femmes ont compris que « Toutes choses se profilent sur un fond, en l'occurrence cette terre si rarement aperçue mais qui, nous le sentons, existe sous les choses. »<sup>870</sup>

Nous l'avons vu, Anne Hébert, entre autres, évoque les premiers jardins européens du Québec qui symbolisent le triomphe de l'homme sur la nature sauvage. Bien plus tard, la ville enterre définitivement cette nature domptée, tout en continuant de plus belle, siècle après siècle, sa folle expansion urbaine et industrielle. En outre, nous avons observé que l'une des préoccupations principales des écrivaines est d'effectuer un « retour au sacré » ; or, Bénédicte Mauguière précise que ce dernier « se caractérise par un désir constant de retrouver l'état de nature d'avant le progrès matériel, état dans lequel

---

<sup>869</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>870</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 313.

l'homme était en relation étroite avec les astres et les forces de la nature. »<sup>871</sup> Villes cadennassées et terre goudronnée, le végétal perd du terrain face à la pierre grise et anguleuse d'une ville qui « honore la pierre, [...] prétend instituer un décor qui ne ressemble qu'à ses projets et à ses conceptions »<sup>872</sup>. L'espace urbain tolère pourtant quelquefois l'omniprésence d'une nature re-créée, ne serait-ce qu'à travers la présence de squares et de parcs, mais il s'agit là d'une nature restituée, d'un bien consommable qui n'a pas la gratuité de l'abondante terre sauvage découverte par Cartier.

*Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard pleure cette nature au mieux perdue, au pire pervertie ; la narratrice, elle-même végétale, amputée par les dogmes de la société patriarcale, revient sans cesse sur l'action dévastatrice de l'homme mené par un orgueil mal placé, qui l'a conduit à

ébranché nos forêts. Aux arbres impuissants, bras coupés, pieds martyrisés dans le ciment, nous avons tendu nos fils et chacun s'est branché à ce courant qui ne communiquait plus ni avec les cieux ni avec la terre. Laissés pour compte dans ce continent devenu hostile, nous n'avons pas trouvé le maïs de notre esprit.<sup>873</sup>

En perdant le paradis naturel, l'homme s'est perdu lui-même : il ne communique plus avec le ciel et la terre car il a rompu l'amarre qui le liait au sacré ; en somme, il a fait basculer le Centre du Monde, d'ailleurs, « trouvera-t-on jamais plus sur la terre ce qu'il y avait au début ? »<sup>874</sup>, s'interroge la narratrice du *Corps étranger*.

Le jardin et la nature en général abolissent donc la ville puisqu'elle est, par essence, leur contraire ; or, la ville est le résultat du labeur de l'homme et du progrès, ainsi que le lieu cloisonnant à l'intérieur duquel les héroïnes suffoquent. De la même manière que la nature s'oppose à la ville, la femme est le contraire de l'homme : elle symbolise la lutte du végétal verdissant et gonflé de vie, contre le béton froid, le verre blanc des grandes tours et la laideur qu'ils génèrent. Les écrivaines accouchent donc d'héroïnes qui se distinguent particulièrement dans un espace urbain dénaturé et dénaturant ; en effet, bon nombre d'entre elles sont les « échantillons » d'une nature qui creuse sa place au sein de la grande ville, et lorsque Anabelle M. Rea affirme que « les

---

<sup>871</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>872</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 339.

<sup>873</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 26.



jardins hébertiens se composent également d'êtres humains »<sup>875</sup>, elle pourrait appliquer ce constat à beaucoup d'autres œuvres féminines québécoises. En effet, nombreuses sont les héroïnes qui semblent, comme Flora dont le prénom évoque la végétale beauté autant que sa fragilité, avoir été « plantées » dans le décor urbain, sortes de contre-pieds à l'architecture clinquante et audacieuse. De même, toute la fraîcheur, l'innocence et le naturel de Vava (*Vava*) sont entièrement contenus dans son nom de famille : « Lafleur ». Par ailleurs, au fil du récit, cette jeune fille rencontre une âme sœur en la personne de Rose avec laquelle elle entretient une ambiguïté amoureuse ; plus tard, elle fait la connaissance d'un certain Juan Flores « ravi d'apprendre que nous sommes parents puisque je suis, moi aussi, une Lafleur »<sup>876</sup>, précise-t-elle. Quant à la jeune Arabelle des *Remparts de Québec*, elle a décidément l'impression de se transformer en végétale, poursuivant sa croissance à une vitesse vertigineuse vers le ciel, dans l'espoir de respirer l'air pur dont est privée l'atmosphère viciée de l'espace urbain : « Je grandis, je pousse, je m'étire, je deviens une force énorme qui a besoin d'air, d'espace, d'aliments, tandis qu'on me cerne, qu'on me restreint et qu'on cherche à m'écraser de plusieurs manières ; ainsi, en s'attaquant à la dignité de mon corps et de mes sens. »<sup>877</sup>

D'après Raphaël du *Premier Jardin*, il faut « retrouver la fraternité première avec les plantes et les animaux, ne plus croire à la séparation orgueilleuse de l'homme et de la femme d'avec le reste de la création. »<sup>878</sup> L'homme, en construisant, s'est écarté de cette nature première, alors que la femme – si l'on en croit les œuvres du corpus – entretient toujours un rapport étroit avec l'élément végétal. Aurait-elle donc le pouvoir de renverser ce monde perverti en restaurant le règne naturel dont elle est l'ambassadrice depuis des temps immémoriaux ? C'est en tout cas ce que sous-entend Léonor dans *La Noyante* :

– Rien qui repousse mieux que la forêt ! Ah ! si les femmes savaient qu'en faisant leur petit jardinage, elles ont le pouvoir de détruire toute civilisation ! C'est peut-être notre rêve inconscient... Allez, poussez, végétations ! Et retournez toute cette brique en poussière ! Les hommes le savent bien, va, que la femme est l'alliée de la terre contre leur asphalte, leur ciment, leur béton. C'est pour ça qu'ils sont si impitoyables envers la nature... Un arbre, un ennemi, vlan !<sup>879</sup>

---

<sup>875</sup> M. REA, Anabelle, *Op. cit.*, p. 326.

<sup>876</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 157.

<sup>877</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>878</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>879</sup> OUVREARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 26.

Dans cet extrait, le personnage prétend que la femme commande à la Nature, qu'elle est au moins son alliée et, par conséquent, qu'elle constitue une menace contre la civilisation qu'elle a le pouvoir de détruire. Il s'agit d'un postulat que formule également la narratrice du *Corps étranger*, qui évoque la force destructrice de la Nature envahissant la maison dans laquelle la jeune femme est retenue prisonnière, tout autant qu'elle terrasse les certitudes de l'Amant et de la société en général, notamment lorsque, dans la demeure,

règne une insupportable odeur de terre en rut. Cette végétation ne respecte pas les lois édictées. Sa croissance – signe certain que l'âme de l'Amante se fortifie – fera éclater le cocon dans lequel l'a murée l'Amant. Déjà, les lierres ont à demi déboîté les fenêtres, sous l'épaisseur des feuilles, les murs humides se désagrègent. Les orangers ont poussé si haut leurs branches qu'ils soulèvent le plafond dont la pesanteur inerte s'oppose vainement à leur poussée vigoureuse.<sup>880</sup>

Comme la femme conquiert son indépendance sur une société de type patriarcal dont le pouvoir s'amenuise, le végétal conquiert quant à lui sa part de territoire sur l'espace urbain qui craque de tous côtés. « Le grand lierre puissant »<sup>881</sup> cité dans *Le Corps étranger*, descelle les pierres de la prison morale et sociale dans laquelle l'Amante est recluse. La Nature est plus forte que tout, plus forte que l'homme et ses « villes-mensonges » : dans la chaleur moite des nuits d'été, ses effluves traversent la pierre poreuse comme des bouffées d'éternité qui remontent vers Raphaël (*Le Premier Jardin*), tandis que « La ville grillée par l'été fume dans la nuit, sous la pluie, asphalté mouillé, gaz d'échappement, poussière et suie, tandis que, par moments, de surprenants effluves de terre, d'herbe et de feuilles, venus d'on ne sait où, lui parviennent, par grands coups pleins de douceur. »<sup>882</sup>

Petit à petit, la ville laide et désincarnée ne contient plus le végétal qui grossit sous son écorce et la transperce de part en part ; l'espace urbain féminisé laisse éclater les

---

<sup>880</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>882</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 165.

bourgeois d'une parole au féminin, alors que la ville prend des accents végétaux qui en font presque un espace vivable.

Pour les personnages de Pauline Harvey, comme ceux de Marie-Claire Blais, Francine Noël ou Hélène Ouvrard, il est évident que la grande ville n'est rien moins qu'un « grand ordinateur urbain »<sup>883</sup>. Comment donc vivre, s'interrogent alors les héroïnes, dans un monde de verre et d'acier qui n'a plus rien d'humain, qui a rompu le lien avec ses origines, qui pousse toujours plus haut vers le ciel ses immenses tours de Babel qui se défient les unes les autres ?

Le personnage féminin reste dans ce cas la seule mémoire vivante de cette nature originelle et bienfaitrice, l'unique héritier d'un monde perdu qui tente de survivre dans une ville pervertie et désincarnée. Féminité et végétal ne font qu'un, et Maryse (*Maryse*) comme Flora (*Le Premier Jardin*) ou encore Shawinigan (*Encore une Partie pour Berri*), en ont partiellement conscience : au fond d'elles-mêmes, elles savent qu'un greffon du Paradis perdu subsiste quelque part dans ce corps qui est comme un jardin clos. C'est pourquoi, lorsque Shawinigan rencontre la jeune Aglaé qui a tout à apprendre de ses congénères, elle brûle de lui révéler le grand secret qui lie les femmes depuis la nuit des temps :

elle aurait voulu lui raconter ce qu'il y avait dans les vagins des femmes, des petites filles, il y avait des forêts, des jungles folles, des fleurs coiffées de couronnes en corne transparentes, des grands lys avec des tiges en spirales enroulées autour des troncs de caoutchoucs géants, des lianes qui dessinaient des arabesques symétriques, des marais brumeux pleins de nénuphars, toute une végétation de beaux mots fous et de poésie sortait en cascade du sexe d'Aglaé, [...].<sup>884</sup>

Le corps féminin renferme ici un monde à lui seul qui mêle parole et élément végétal à la plus intime féminité. Finalement, la ville ne cesse plus de se féminiser dans les romans du corpus : en plus d'avoir conquis de nouveaux territoires urbains, cette féminisation se confirme avec la prise de pouvoir de la nature. Ainsi, les auteures

---

<sup>883</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 162.

<sup>884</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 173.

remythisent, désacralisent afin de mieux resacraliser en multipliant la présence d'éléments féminins liés à la nature : le végétal, mais aussi l'eau ; ainsi, les sources et ruisseaux continuent d'abreuver la terre qui gonfle et fait craquer l'asphalte, et s'acharnent à nier le temps présent en inondant les rues, en noyant la ville tout entière sous un déluge à la fois vengeur et purificateur.

### 3. Les eaux porteuses d'une utopie au féminin

#### 3.1 : *La féminité liquide dans le roman*

Les symboles et les éléments dits « féminins » ne cessent donc de se multiplier à la lecture des œuvres du corpus. Tout est fait pour suggérer la présence du corps féminin dans l'espace urbain : l'omniprésence de la lune, dans *Les Remparts de Québec* par exemple, confronte sa rondeur féminoïde et lumineuse à l'horizontalité noire du fleuve Saint-Laurent. Lors de ses sorties nocturnes, Arabelle donne littéralement « rendez-vous »<sup>885</sup> à la lune, et lorsqu'elle fait la connaissance d'un jeune homme à la fin du récit, elle ne peut s'empêcher de comparer leur rencontre à l'impossible liaison de l'astre lunaire inatteignable et de ce long serpent liquide qui fuit vers l'horizon : « Je songe qu'il est le fleuve et moi la lune ; notre rencontre, une illusion, peut-être. Et qu'il fuira aussi. »<sup>886</sup> Un peu plus tôt dans le récit, la jeune fille précisait déjà que « le fleuve est la voie sans issue dont la lune est prisonnière. »<sup>887</sup>

Outre ces éléments naturels, un bestiaire très spécifique gravite autour des personnages féminins : celui-ci est généralement composé de chiens, de chevaux, de serpents, et principalement de chats. Ces derniers sont parfois des personnages à part entière, notamment dans *Maryse* de Francine Noël où les chats sont dotés d'un prénom et d'un nom, et considérés par l'ensemble des personnages comme des êtres pensants doués d'une certaine intelligence ; ainsi, la chatte de Maryse se nomme Mélibée Marcotte et accompagne sa maîtresse en « amie » fidèle et attentive, depuis le roman *Maryse* jusqu'à

---

<sup>885</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 14.

celui de *Myriam première*. En outre, nous savons que d'un point de vue symbolique, la tradition attribue généralement au chat une nature féminine doublée d'un caractère indépendant : par conséquent, n'est-ce pas là l'animal qui symbolise au mieux la féminité alliée au désir d'émancipation de Maryse et de tant d'autres femmes autour d'elle ? En tout cas, Mélibée Marcotte incarne sans aucun doute la concrétisation du contrôle total de sa liberté et de son indépendance par Maryse, puisque dans le roman du même nom, « L'apparition de Mélibée Marcotte dans sa vie lui semblait [...] de très bonne augure : à la caresser, elle avait l'impression de transgresser un interdit, de s'affranchir. »<sup>888</sup>

Quant aux chats décrits dans le roman de Pauline Harvey, *Encore une Partie pour Berri*, ils se multiplient au sein de l'espace urbain, sortant la nuit des ruelles sombres et devenant les témoins muets des ébats sexuels adolescents qui se déroulent sous les porches ou entre deux poubelles. Dans ce cas, le chat n'est pas domestiqué, il est sauvage et habite l'espace urbain d'une manière frénétique ; parfois, il *est* la ville même quand les personnages croisent son regard à la fois profond et fou, qui avale Bloc en ce jour où « Il s'est oublié dans la ruelle et a regardé dans les yeux du chat, pendant des heures, [...]. Il a été aspiré, il est entré tout entier dans les yeux du chat, lui et son père assassiné, et sa rue Ontario avec tous ses magasins jusqu'à Pie IX. »<sup>889</sup> Chez Pauline Harvey, le regard du chat envoûte ; l'animal symbolise à la fois la violence urbaine et la sexualité féminine complètement émancipée qui submergent la ville.

Néanmoins, l'élément naturel féminin par excellence qui figure dans les romans du corpus, est sans nul doute l'eau, symbole de pureté et de régénérescence tout en étant un « miroir originaire »<sup>890</sup>. Si la lune ou encore le chat participent à la féminisation des lieux urbains dans certains récits, l'eau qui remonte de la terre ou tombe du ciel, qui bouillonne et s'immisce dans les moindres fissures de l'asphalte et de la pierre, est l'antithèse parfaite du mobilier urbain statique et rigide dont elle pénètre les moindres failles. Encore une fois, l'eau dans la ville, comme le végétal, c'est la prise de pouvoir de la vivifiante nature sur l'étouffante civilisation, la reconquête du territoire masculin par les éléments féminins.

---

<sup>888</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>889</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 129.

<sup>890</sup> Cf. Gilbert DURAND, *Anthropologie de l'imaginaire*, *Op. cit.*, p. 109.

Nous venons de voir que la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* oppose la féminité lunaire au fleuve masculinisé ; André Maillet ne va alors pas vraiment dans le sens de la tradition évoquée par Mircea Eliade, qui rappelle que l'embouchure des fleuves « signifie également, dans certaines langues sémitiques, "vagin de la déesse". Partout la même idée : l'homme, les eaux, la vie organique »<sup>891</sup>. Le fleuve qui entoure la pointe de Québec est en fait un deuxième rempart qui se dresse entre Arabelle et l'ailleurs : c'est pourquoi sans doute, celui-ci fait l'effet d'« un monstre aux écailles vermeilles »<sup>892</sup>. Le personnage d'Andrée Maillet lui préfère l'océan qui se trouve entre elle et le vieux monde, la « mer » comme elle l'appelle, et qu'elle serait prête à fendre à la nage pour quitter la ville qui la retient. Dans ce roman, la mer est bien l'avaleuse qui correspond à « l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur »<sup>893</sup>, souligne Gilbert Durand.

Que l'on soit à Québec ou à Montréal, le fleuve Saint-Laurent joue un rôle majeur au sein de l'espace urbain. Il n'en fait pas partie, certes, mais c'est bien là ce qui fait toute son importance puisque, de la même manière que s'interroge Pierre Sansot, « Comment une ville peut-elle prendre conscience d'elle-même, se « réfléchir » ? Par son nom ? Par l'imminente dignité de l'un de ses dirigeants qui symbolise ses vertus ? Mais aussi, d'une façon plus immédiate et plus sensible, par le miroir que lui tend son fleuve. »<sup>894</sup>

Le Saint-Laurent est donc, comme tout autre fleuve, le miroir dans lequel se reflète et se mire la ville québécoise. Dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert, il semble doué d'un pouvoir extraordinaire, faisant naître à l'horizon des fantômes du passé, et – suite à une illusion d'optique – concentrant dans ses profondeurs une énergie qui l'auto-alimente, suite à un orage où « le jour a tellement baissé qu'il fait presque nuit à présent. Toute la lumière semble s'être réfugiée dans l'eau du fleuve qui irradie sa propre lueur avant que ne s'allument les lumières dans le port. »<sup>895</sup>

Qui plus est, toujours dans le roman d'Anne Hébert, le fleuve semble parfois sortir de son lit et inonder les rues, les cafés, sans que quiconque n'en est conscience ; si, en avant dans le récit, les cheveux de Raphaël « se plaquent incroyablement lisses, [et] lui

---

<sup>891</sup> ELIADE, Mircea, *Cosmologie et alchimie babylonienne*, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>892</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>893</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 256.

<sup>894</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>895</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 53.

donnent l'air d'un noyé »<sup>896</sup>, un peu plus loin le miroir d'eau s'invite dans un bar où se trouve l'actrice, renvoyant à ceux qui veulent bien s'y mirer le reflet de la vacuité de leur existence et de leur présence holographique, puisqu' « Il n'y a plus rien de vivant ici, dans ce bar. L'atmosphère se raréfie de plus en plus. Le présent n'existe plus. Tous ces gens penchés sur leur verre ont l'air de reflets dans l'eau trouble d'un étang. »<sup>897</sup>

Qu'il s'agisse du fleuve, des rivières, ou encore de pluie, l'eau sous toutes ses formes est une métaphore structurante dans beaucoup de récits féminins, qui rappellent ainsi qu'entre le fleuve et l'océan, le Québec est une terre qui vit au rythme du flux et du reflux. A ce propos, dans *Myriam première* de Francine Noël, Maryse évoque un passé récent qui veut que

– Dès les débuts, dit-elle, la vie des gens a été liée à celle des rivières, du fleuve, de la mer, à la navigation des bateaux, des barges, des steamers, des voiliers chargés d'immigrants irlandais malades et sous-alimentés, des navires marchands descendant le fleuve et mettant le cap sur New York. Ils passeront par le canal Chambly, nouvellement creusé. Ici, à l'écluse Saint-Gabriel, les péniches pleines à craquer défilent...<sup>898</sup>

Montréal, comme Québec, est donc une ville liée à son fleuve qui, à travers le va-et-vient des marchandises, des voyageurs et de ceux qui cherchent une terre d'accueil, lui donne un dynamisme et une impulsion de vie.

Nous avons remarqué que la ville se reflète dans son fleuve qui en est le miroir ; or, Gilbert Durand précise que « se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des ombres. »<sup>899</sup> Le mythe d'Ophélie, cette jeune fille qui meurt noyée de son amour déçu dans *Hamlet*<sup>900</sup>, traverse les deux récits d'Hélène Ouvrard. En effet, dans *Le Corps étranger* l'eau est tout d'abord un élément omniprésent : Montréal est appelée la « ville-mensonge » mais bien vite, l'Amante lui substitue la ville légendaire d'Ys submergée par les eaux et engloutissant la jeune femme dans les profondeurs de la mer. C'est l'homme qui provoque cette submersion, emprisonnant ainsi l'Amante insoumise :

---

<sup>896</sup> Ibid., p. 71.

<sup>897</sup> Ibid., p. 163.

<sup>898</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 257.

<sup>899</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 109.

<sup>900</sup> SHAKESPEARE, *Hamlet*, Gallimard, coll. « Folio Plus Classique », 2005.

En réalité, il se passait cette chose étrange : l'Amant, distraitemment, avait échappé les clefs de la ville d'Ys et l'Amante s'enfonçait sous la mer qu'il avait déposée à ses pieds. Sa vie perdue, plus rien ne la retenait au trompeur reflet auquel momentanément elle avait adhéré : dans la glace aux mille craquelures, ce matin-là, sa chair se détacha par petites banquises de l'apparence cousue en son nom et lieu. Une à une, elle descendit les marches de la ville engloutie et la mer remonta les strates de son être. Les vagues se bousculèrent dans l'embrasure de ses lèvres de pierre ; l'horizon se profila dans la fente de ses yeux. L'Amant, déjà, avait apposé le sceau condamnant cette ville disparue.<sup>901</sup>

L'eau qui noie est ici salvatrice : puisque l'Amante ne se penche plus au-dessus d'elle, elle ne peut plus y voir le reflet de celle qu'elle est devenue, une statue « aux lèvres de pierre » privée de parole et de mouvement. A cause des injonctions de l'Amant, la femme est devenue la pierre anguleuse et froide de la ville, à laquelle l'eau oppose sa fluidité et sa transparence. Une fois submergée par cette mer insondable, l'Amante noyée s'ophélise, symbolisant ainsi l'amour inachevé et définitivement perdu dans les eaux du désespoir : « Parfois, [...], l'Amant, inquiet, se penchait sur cette ensevelie : ne ressemblait-elle pas trop sous son masque d'eau aux effigies du désespoir ? »<sup>902</sup>

Dans l'œuvre d'Hélène Ouvrard, l'eau est la source d'une écriture qui associe l'élément liquide à la noyade et à la mort. C'est le cas dans *La Noyante* justement, où l'on retrouve à nouveau la figure d'Ophélie. La scène ne se déroule pas à Montréal ni à Québec, mais sur les bords de la rivière Richelieu, plus exactement dans un lieu nommé « Noyan ». Bénédicte Mauguière nous en apprend un peu plus :

Le lieu géographique a ici beaucoup d'importance car cette région située le long de la frontière américaine est chargée de symboles d'histoire. Le nom d'origine du Richelieu était la « Rivière des Iroquois » en souvenir du périple de Champlain à travers le territoire iroquois. Ce fut plus tard le lieu d'établissement des Loyalistes fuyant la révolution américaine.<sup>903</sup>

---

<sup>901</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>903</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte. *La Noyante* ou la subversion du mythe d'Ophélie. In : HELM Yolande (dir.), *L'eau : source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, New York : Peter lang, coll. « Francophone culture and literature », 1995, p. 53.



Hélène Ouvrard choisit donc la rivière plutôt que le fleuve, la rivière charriant rarement des marchandises et des hommes ; elle est donc plus sauvage, indomptée et, par conséquent, plus représentative du véritable état de nature si proche de l'idée de féminité.

C'est à cet endroit précis que les souvenirs d'Eléonore remontent à la surface, et que lui revient l'image douloureuse de sa mère morte noyée quelques années auparavant. C'est elle, l'Ophélie qu'elle reconnaît en se penchant au-dessus de l'eau, alors que « la rivière relève les blonds cheveux longs de la noyée et me laisse voir son beau visage défait... "Maman !" »<sup>904</sup>. Le fantôme subaquatique appelle Eléonore à le rejoindre à travers le chant de la rivière : la tentation de retrouver les bras de sa mère disparue est grande pour la jeune fille à qui la mort apparaît comme un retour aux origines du monde, en ce lieu hautement historique que sont les bords du Richelieu :

La rivière maintenant me tient à bras-le-corps. Il me semble... oui ! C'est maman qui m'appelle au fond ! Je le savais qu'elle viendrait me chercher ! [...]. La rivière enfin m'a prise dans ses grands bras. Elle m'arrache à mes bottes que la glaise m'enlève. Elle me soulève jusqu'aux nuages ! Et nous roulons, enlacées, la rivière et moi, avec des rires de gouttelettes, dans les manèges de l'eau qui s'est remise en marche.<sup>905</sup>

D'après Bénédicte Mauguière, le symbolisme de la rivière dans *La Noyante* va au-delà du mythe d'Ophélie explicitement abordé dans le texte :

De façon plus générale, le symbole de l'eau renvoie également au sang et le flot de la rivière évoque aussi le flux menstruel qui est associé à la terre et à la lune [...]. Eléonore établit ce lien quand elle se plaît à remonter la rivière en chaloupe avec son ami Jean, de préférence la nuit quand la lune et les étoiles jettent leurs reflets sur l'eau.<sup>906</sup>

En effet, nous noterons à nouveau la présence de la lune dans ce tableau aquatique où chaque élément est symbole de féminité. Associée au mythe d'Ophélie et, par conséquent, à la mort, la rivière est dans ce cas une eau néfaste, une « eau noire » que l'on associe aux menstrues et à la féminité inquiétante ; si l'on en croit Gilbert Durant, l'« On peut dire que l'archétype de l'élément aquatique et néfaste est le *sang menstruel*. Ce qui

---

<sup>904</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 143.

<sup>905</sup> Ibid.

<sup>906</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 56-57.

confirme la liaison fréquente, quoique insolite au premier abord, de l'eau et de la lune. »<sup>907</sup>

Le lien entre sang menstruel et élément liquide se vérifie dans l'autre roman d'Hélène Ouvrard, *Le Corps étranger*, dans lequel l'auteure évoque concrètement le sang féminin que la prison de pierre urbaine ne laisse plus s'écouler naturellement, et que la civilisation écrase comme si elle cherchait à chasser de son giron toute trace de féminité :

On a vu, aujourd'hui, une flaque de sang brûler en pleine rue : une partie s'élevait en fumée, l'autre s'enfonçait dans l'asphalte. On s'est arrêtée, bouleversée. Un rouleau compresseur allait passer sur cette flaque. L'on aurait voulu crier d'horreur ! C'était notre sang que l'on allait paver ! Notre joie présente est comme une eau que le sable aspire. D'où vient cette vase dans le fond de notre tasse ?<sup>908</sup>

Vase, boue, eau noire, sont les avatars aquatiques qui stagnent entre les murs de la ville. *Extra-muros*, le fleuve fluide et lisse ; *intra-muros*, l'eau sale et stagnante. Dans l'imagerie chrétienne, les menstrues étant considérées comme les suites secondaires de la Chute, la femme doit se rappeler chaque mois les conséquences du péché originel dans une ville certes féminisée, mais surtout pervertie. En effet, selon Paul Diel,

Le pervertissement se trouve [...] figuré par l'eau mélangée à la terre (désir terrestre) ou stagnante qui a perdu sa propriété purifiante : la vase, la boue, le marais. L'eau gelée, la glace, exprime la stagnation à son plus haut degré, le manque de chaleur d'âme, l'absence du sentiment vivifiant et créateur qu'est l'amour : l'eau glacée figure la complète stagnation psychique, l'âme morte.<sup>909</sup>

L'onde immobile et froide – à plus forte raison lorsqu'il s'agit du fleuve lui-même – qui nous est décrite dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, traduit en effet l'absence de vie et d'amours vivaces dont manque cruellement la narratrice tout au long du récit.

Quant à l'eau noire, épaisse et boueuse, elle est présente dans beaucoup de romans dont *Encore une Partie pour Berri*, où la rue est pleine d'une matière visqueuse mêlée d'eau et de substances organiques, dans laquelle se traîne lamentablement le personnage de Berri, qui

---

<sup>907</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>908</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>909</sup> DIEI, Paul, *Op. cit.*, p. 38-39.

se tient au ras du sol, au plus près de l'asphalte visqueux, enroulé dans la glu, la poix, la boue de la ville, porc poisseux de sperme et de crème glacée, de whisky et de sueur, un sexe mou toujours à la main, orgiaque de désespoir, avachi, glaireux, matière flasque et libidineuse collée au trottoir comme une grosse pâte écoeurante, piétinée, sale, fondant au soleil de midi.<sup>910</sup>

Berri est « embourbé dans [une] vase »<sup>911</sup> qui n'est que la représentation symbolique des bas instincts qui habitent la jeune population montréalaise dans le roman de Pauline Harvey.

En tant que mélange de terre matricielle et d'eau, la boue est, selon les Saintes Ecritures, la matière primordiale dont Dieu se sert pour créer les hommes et les animaux. Pourtant, dans les œuvres qui composent le corpus, elle figure plutôt la décomposition et la dégradation. L'eau noire et épaisse, quant à elle, évoque la stagnation de l'être, ses difficultés à se mouvoir et son enlèvement proche. En effet, alors que dans *Le Premier Jardin* « des trombes d'eau noire s'abattent sur la ville »<sup>912</sup>, plongeant la population dans une obscurité glacée, l'héroïne de *Kamouraska* ne voit aucune issue à sa vie de femme mariée et adultère : « Je mets un pas devant l'autre, avec peine. Comme si j'avancerais dans une eau épaisse, étrangement résistante. »<sup>913</sup> Un peu plus loin, elle a d'ailleurs la sensation d'être entraînée au fond de l'eau par son propre désespoir, comme le sont d'ailleurs les personnages d'Hélène Ouvrard, puisqu'elle confie : « Dans une si horrible nuit quelqu'un me souffle que le roi de la vase vient vers moi. Me traînera par les cheveux, me roulera avec lui dans des fondrières énormes, pour me noyer. »<sup>914</sup>

L'eau noire draine donc avec elle l'idée de perte et de non-retour. Dans le roman de Francine Noël, *Myriam première*, les souterrains qui traversent les sous-sols de la maison deviennent soudain des serpents d'eau noire, que Maryse reconnaît comme étant les fleuves des Enfers décrits par Virgile dans *L'Énéide*<sup>915</sup> :

---

<sup>910</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 80.

<sup>911</sup> Ibid.

<sup>912</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>913</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>914</sup> Ibid., p. 171.

<sup>915</sup> VIRGILE, *L'Énéide*, Flammarion, coll. « Etonnants Classiques », 2000.

Soudain, le couloir devient liquide, elle passe un petit pont, s'arrête et retourne s'accouder au parapet, écoutant son cœur battre. Sous le pont, des poissons rouges à queue d'ange et des carpes ondulent dans un mince filet d'eau trouble : c'est le Styx. Comme il a rétréci depuis Virgile ! Comme son enfance est si loin !<sup>916</sup>

A ce propos, rappelons que les fleuves des Enfers (Achéron, Styx, Cocyte, Phlégéon et Léthé), menaient les âmes condamnées vers les douleurs, les brûlures, les lamentations, les horreurs et l'oubli : en somme, l'état sentimental et moral dans lequel se trouve Maryse à ce moment précis, se reflète dans l'eau qui se déverse sous ses pieds. L'eau noire et nauséabonde, menant tout droit vers son propre enfer, est aussi celle que côtoie la jeune Arabelle des *Remparts de Québec*, qui ne voit déjà plus d'issue favorable vers un ailleurs de rêve, dans une ville de Québec qui resserre un peu plus son étreinte chaque jour, alors qu'« Une autre nuit, je fendais à la nage un immense cloaque noir, épais, un lac maudit, puant, où des insectes ronds aussi gros que moi tentaient de me saisir avec leurs pinces. Ils s'entrechoquaient les uns les autres dans leur hâte de me dévorer ; c'est ce qui me sauva. »<sup>917</sup>

Alors qu'Arabelle se débat dans l'eau visqueuse et trouble de sa conscience, « Les rues sont couvertes de neige sale et boueuse »<sup>918</sup>, constate Shawinigan dans *Encore une Partie pour Berri* ; l'eau métissée, mêlée à la saleté urbaine, fait ici référence aux niveaux inférieurs de la nature humaine.

Le liquide en général est féminin : il s'écoule et traverse la pierre poreuse ; il s'invite dans les fissures des trottoirs ; il est aussi porteur de vie et indicateur de pureté. Quant à l'eau stagnante et à la boue, elles sont le résultat d'un mariage incertain : celui du liquide et de la fange urbaine. Elles sont l'image de la féminité pervertie, de la ville qui, selon Pierre Sansot, « corrompt, ternit, s'empoisonne : dans une conception pessimiste parce qu'elle constitue un corps malsain qui souille et qui se souille ; dans la meilleure

---

<sup>916</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 382.

<sup>917</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 208-209.

<sup>918</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 26.

hypothèse parce que, dans son effort pour œuvrer, elle décompose les énergies et forge des résidus. »<sup>919</sup>

Réinventer la ville, ou plus exactement la remythiser, consiste donc pour les femmes à la débarrasser de ses souillures et des fards qui la travestissent ; il s'agit d'effacer les traces du temps à l'eau claire, de noyer la ville sous un déluge qui la fera naître à nouveau. A ce propos, Mircea Eliade confirme que « Les mythes du déluge sont, [...], extrêmement répandus et ils partagent essentiellement le même symbolisme : la nécessité de détruire radialement un monde et une humanité dégénérés, afin de pouvoir les recréer, c'est-à-dire leur restituer l'intégrité initiale. »<sup>920</sup>

Revenir au début du monde, réveiller l'Histoire mais aussi l'enfance et ses blessures, en somme, faire « parler » la ville et lui donner une voix à travers laquelle s'exprimer soi-même : voici l'une des missions que doivent remplir les femmes dans le processus de remythisation de l'espace urbain.

### 3.2 : *De la purification par les eaux à la résurgence du passé*

Dans sa *Poétique de la ville*, Pierre Sansot insiste sur la nécessité de la présence d'un fleuve aux abords d'une ville ; non pas pour la nier, précise-t-il, « mais pour lui permettre de respirer, pour trouver un bel équilibre entre la dureté des solides et la fluidité de la sève, de l'eau. »<sup>921</sup> L'élément liquide est donc régénérateur et purificateur de l'espace urbain.

Gaston Bachelard évoque longuement cette idée d'eau pure et purifiante dans son essai intitulé *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*<sup>922</sup>, dans lequel il souligne la répugnance de tout à chacun pour l'eau souillée, et, à contrario, la valeur attachée à l'eau pure. L'élément liquide a donc une valeur morale puisque, selon Gilbert Durand, « quelques gouttes d'eau suffisent à purifier un monde »<sup>923</sup>, voire même un corps, nous permettons-nous d'ajouter. En effet, dans les œuvres de Lise Tremblay et d'Hélène

---

<sup>919</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>920</sup> ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, *Op. cit.*, p. 182.

<sup>921</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>922</sup> BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, 1993.

<sup>923</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 194.

Ouvrard, l'immersion est un soulagement et provoque un sentiment inégalable de pureté par l'élimination des souillures morales.

Dans *La Danse juive*, la narratrice obèse qui ne supporte ni le poids de son corps, ni celui de sa vie, s'abandonne à un réel plaisir lorsqu'elle rentre en contact avec l'eau : « Je retrempe mes mains dans l'eau chaude, saisis le linge au fond du seau. Plaisir. »<sup>924</sup> La sensation de bien-être est encore plus intense lorsqu'elle se plonge avec délectation dans sa baignoire : il s'agit d'ailleurs du seul moment où la souffrance laisse place à la plénitude et à la sérénité ; aussi, dit-elle juste avant de se coucher, « Je laisserai l'eau chaude couler longtemps sur mon corps, assez longtemps pour être lavée de ma mère, du restaurant de banlieue, du conformisme de mon père, de la voix d'Alice. »<sup>925</sup> Dans ce récit de Lise Tremblay, l'eau a bien la valeur morale que lui attribue Gaston Bachelard. Lorsque la narratrice s'immerge dans sa baignoire, son corps disparaît, toutes ses formes étant désormais abolies, et avec elles la ville, la vie urbaine et familiale. L'eau ne lave pas seulement son corps, elle élimine également toute contrainte et toute impureté morale : elle endosse les méfaits de la culture dans laquelle est plongée la narratrice.

Dans *La Noyante* d'Hélène Ouvrard, la baignoire a la même fonction symbolique que lui attribue le roman de Lise Tremblay : c'est l'âme sœur d'Eléonore, Léonor, qui lui prépare un grand bain dans lequel elle glisse délicieusement et se « laisse envahir par la douceur de cette eau-mère qui moule entre ses flancs le ventre de la baignoire... »<sup>926</sup> Ici, l'eau est plus que purificatrice, elle est *matricielle*. En se plongeant dans le « ventre » liquide du tub, la jeune fille opère une régression vers ses propres origines, mais aussi vers celles d'un monde perdu déjà évoqué. Si l'on considère les propos de Gilbert Durand qui prétend que « Les eaux seraient [...] les mères du monde, tandis que la terre serait la mère des vivants et des hommes »<sup>927</sup>, alors en se lavant dans sa baignoire, Eléonore touche à l'origine de toute chose. Comme le confirme Bénédicte Mauguière, la symbolique de la baignoire ne s'arrête pas à l'idée de l'eau qui lave et purifie, car

---

<sup>924</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>926</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>927</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 261.

Au-delà de ses vertus purificatrices (l'eau du bain est pure contrairement à la rivière qui était polluée), le bain est un rite sanctionnant de façon universelle les grandes étapes de la vie, notamment la naissance. La symbolique du bain revêt une importance particulière car elle associe les significations de l'acte d'immersion et de l'élément eau [...].<sup>928</sup>

L'eau est donc également associée à une extraordinaire image de re-naissance : elle dissout, désintègre, mais suppose toujours un acte créateur. Pour Mircea Eliade, « Les eaux symbolisent la somme universelle des virtualités ; elles sont *fons et origo*, le réservoir de toutes les possibilités d'existence : elles *précèdent* toute forme et *supportent* toute création. »<sup>929</sup>

Les eaux qui envahissent et noient la ville jouent donc à la fois un rôle purificateur et créateur dans les romans du corpus. En effet, l'on constate fréquemment que « Toutes les artères sont pleines d'eau »<sup>930</sup>, ou encore que « des trombes d'eau noire s'abattent sur la ville. »<sup>931</sup> Dans *Maryse* de Francine Noël, la fonte des neiges a pour conséquence une « ville [...] en eau »<sup>932</sup>, alors que dans *Myriam première*, Maryse se souvient de la naissance d'un printemps lors duquel

Les bas quartiers sont inondés ; l'eau envahit les rues et monte inexorablement, franchissant les seuils de maisons sans cave construites à même le sol. Puis, brusquement, cela s'arrête. Les gens sympathisent et s'embrassent, tellement ils sont soulagés. Ils sont tous dans la rue, ceux de Sainte-Anne et ceux de Saint-Gabriel. Ma mère est sortie comme tout le monde, elle se promène dans les rues-rivières et elle rencontre mon père à l'écluse Saint-Gabriel, là où leurs deux quartiers se rejoignent. Ils sont au-dessus d'un ancien puits...<sup>933</sup>

Les eaux qui envahissent ainsi les rues dans les souvenirs de Maryse, marquent la fin d'un long hiver et symbolisent l'avènement d'un printemps nouveau ainsi que la renaissance de la nature féconde. Au Québec, plus qu'ailleurs peut-être, la neige qui se liquéfie aux premiers rayons timides du soleil est une promesse de renouveau et de fertilité.

---

<sup>928</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec*, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>929</sup> ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, *Op. cit.*, p. 199.

<sup>930</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>931</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>932</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 397.

<sup>933</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 493.

A nouveau, ces visions littéraires de villes submergées par des pluies d'orage ou la débâcle provoquée par le redoux, nous imposent une image biblique : celle du Déluge qui s'abat sur un monde décadent et dégénéré. Dans cette littérature, revient donc encore et toujours l'idée de péché d'orgueil d'une civilisation qui a ignoré jusqu'à l'oublier, la terre féconde accueillante, et la main qui l'a pétrie dans un élan créateur. Ainsi, si dans *Hier* la narratrice regarde tomber, derrière sa fenêtre, « une pluie dense »<sup>934</sup>, « La ville flotte en pièces détachées autour de l'autobus qui fonce dans la pluie de glace »<sup>935</sup> dans *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard ; Maryse, quant à elle, « a l'impression d'être exposée nue, dans une rue liquide et boueuse. Elle aperçoit son image dans une vitrine : ses cheveux sont flottants sur ses épaules et sa robe est d'un vert strident. »<sup>936</sup>

– Attention, dit Maryse, on passe au-dessus du ruisseau Saint-Martin !

– Où ça ? demande Olivier.

Il rit. L'idée d'un ruisseau au beau milieu de la ville lui semble hilarante.<sup>937</sup>

Une nouvelle fois, cet extrait tiré de *Myriam première* indique que l'asphalte montréalais couve tout un monde originel. C'est lors d'une promenade en vélo avec les enfants que Maryse entreprend le récit des innombrables petits ruisseaux qui parcouraient autrefois cette terre. Les panneaux de signalisation sont alors inutiles, puisque se sont les noms de ces ruisseaux enfouis qui guident Maryse dans sa promenade : « Ici, dit Maryse, on est à l'embouchure de l'ancienne rivière Saint-Pierre »<sup>938</sup>. Son discours se poursuit alors en une liste exhaustive de tous les cours d'eau et rivières aujourd'hui condamnés, et parmi eux « Le ruisseau Saint-Martin, celui de la Côte-à-Baron, ceux de la Montagne et de Notre-Dame-des-Neiges, les ruisseaux Glen, Molson, Saint-Laurent, Prud'homme, la rivière du Portage et la petite rivière Saint-Pierre qui passait juste ici, derrière la rue des Enfants Trouvés... »<sup>939</sup>

A nouveau, c'est bien une femme qui fait remonter à la surface le passé enfoui ; si l'eau régénère et recrée, alors la faire jaillir du puits de la mémoire collective c'est une

---

<sup>934</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>935</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>936</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 150. De toute évidence, nous retrouvons encore une fois ici le mythe d'Ophélie.

<sup>937</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 244.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>939</sup> *Ibid.*



fois de plus nier la ville et rappeler sa vulnérabilité face au temps assassin : la ville est éphémère, nous explique Francine Noël, alors que les eaux, elles, sont éternelles, et qui plus est menaçantes puisque parfois, explique Maryse à l'un des enfants, la rivière « s'écarte de son lit artificiel et fait bouger les fondations des édifices... »<sup>940</sup> Pourtant, cette eau souterraine est à la fois une réalité et un fantasme ; l'idée de régénérescence par le jaillissement de ces eaux originelles est néanmoins séduisante de l'avis de Maryse qui, s'imaginant « un film d'animation »<sup>941</sup>, « voit l'eau jaillir de partout et recouvrir le désert de béton qui les entoure ; même l'eau des puits anciens remonte à la surface, claire comme au temps de leur forage. »<sup>942</sup> Rien n'a changé du temps jadis alors que tout passe si vite en surface ; prendre le temps de vivre au passé et d'écouter le doux clapotis des ruisseaux qui sillonnent les sous-sols urbains : voilà le message que Maryse souhaite faire passer aux enfants qui l'accompagnent.

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'eau n'est pas seulement associée à une image de purification ; elle charrie également l'image d'un passé commun qu'il ne faut pas ignorer, et qui survit encore dans les entrailles de la métropole, car, de la même manière que le constate la narratrice de *Hier*, « L'eau pénètre dans l'histoire, elle soulève la terre. »<sup>943</sup>

« Dans le lointain, au plus creux de la terre, le ruissellement d'une source perdue »<sup>944</sup> parvient jusqu'aux oreilles de Sœur Julie (*Les Enfants du sabbat*), cloîtrée dans son couvent de Québec. Dans les reflets miroitants de ces eaux presque « magiques », d'autres héroïnes devinent aussi leurs ancêtres parées de leurs habits d'époque, et liées entre elles par la mémoire collective féminine. C'est d'ailleurs l'expérience que vit Flora (*Le Premier Jardin*) sur le port, lorsqu'elle voit s'avancer les spectres du passé qu'elle nomme un à un. Quant à Maryse de *Myriam première*, elle

---

<sup>940</sup> Ibid., p. 248.

<sup>941</sup> Ibid.

<sup>942</sup> Ibid.

<sup>943</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>944</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 93.

détourne la tête et se creuse un cocon à l'intérieur de son nuage liquide, elle replonge dans les eaux anciennes du canal : sortant des profondeurs enfouies, elle voit les femmes de ces bas quartiers dans leurs costumes d'époque. Leurs mains sont gercées et leurs tabliers blancs, grisâtres. Elles sont de sa race.<sup>945</sup>

A la vue de ces apparitions inattendues, le personnage de Francine Noël sent plus que jamais son appartenance à la race des femmes. Pourtant, les eaux qui sont prêtes à faire craquer l'asphalte montréalaise, ravivent un passé à travers lequel peuvent se reconnaître les deux sexes : en fait, le roman de Francine Noël préconise de prêter une oreille attentive aux veines d'eau qui sont « des échappées vers le fleuve »<sup>946</sup> ; ainsi, lorsque les enfants, Maryse et son ami Laurent, s'arrêtent pour écouter,

Un court moment, l'eau leur monte au cerveau et les encercle : ils se voient debout sur la péniche, une rumeur sourde monte à travers la vapeur du canal, ils entendent les bruits des moteurs, les cris des hommes en travail et le crissement du pont tournant. Tout cela est mêlé au murmure de l'eau, celle d'autrefois et celle de maintenant. Cela bouillonne. Puis Maryse cesse de parler et cela se dissipe.<sup>947</sup>

La *substance liquide* devient une *substance mémorielle*, les personnages plongeant dans un passé qui n'est certes pas le leur, mais qui les invite à comprendre le monde dans lequel ils se trouvent. C'est à travers la parole, les mots de Maryse plus exactement, que la cristallisation d'un passé liquide et fuyant s'opère, fixant à tout jamais pour les enfants le souvenir d'une époque révolue.

Lorsque la narratrice du *Corps étranger* erre dans la ville liquide qui la retient prisonnière, « Elle sent que chacun de ses pas la mène à l'imparfait. Sa jeunesse à l'imparfait. Sa vie à l'imparfait. »<sup>948</sup> Dans le roman d'Hélène Ouvreard il y a donc deux villes : celle du passé, violente, et celle du présent en proie à « une bizarre alchimie »<sup>949</sup>.

---

<sup>945</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 251.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 256-257.

<sup>948</sup> OUVREARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 117.

De la même manière, dans les romans du corpus, le passé, le présent et parfois même le devenir, se confondent : le passé annihilant le présent (comme nous venons de le voir avec la résurgence des eaux anciennes), et ce même présent imposant la violence de sa réalité aux personnages, et niant tout lien avec une époque proche ou lointaine. L'eau fait resurgir le passé, mais s'agit-il d'un passé historique, transhistorique, personnel ? Le présent a-t-il réellement sa place dans une ville comme Québec ?

### 3.3 : La dichotomie ville verticale/ville horizontale

La jeune Marie Eventurel du *Premier Jardin* se frotte à un arbre séculaire et généalogique contre lequel le temps n'a pas de prise, illustrant ainsi la thèse de Gilbert Durand qui veut que « dans l'imagination tout arbre [soit] irrévocablement généalogique. »<sup>950</sup> Dans le roman d'Anne Hébert, nous aurons par ailleurs noté que le passé, personnel ou historique, envahit la ville elle-même – tels les ruisseaux de *Myriam première* – niant ainsi le présent qui devient pour le coup « un lieu flagrant et nul où l'on a qu'à se taire. »<sup>951</sup> Il en va de même dans *L'Hiver de pluie*, ce court roman dans lequel la narratrice s'aperçoit que le temps s'est arrêté il y a longtemps, puisque, précise-t-elle, « Je ne venais pas souvent à cet endroit, j'avais l'impression que tout ici était immobile depuis des années, comme si le temps s'était arrêté. Cela me donnait le vertige. »<sup>952</sup> Quant aux journées de Laure dans *Laure Clouet*, elles lui paraissent interminables comme si le temps stagnait entre les murs de la ville, de la même manière que les eaux dormantes d'un marais brumeux ; les jours, en tout point identiques,

ressemblaient à un vieux chien paresseux qu'il faut pousser du pied pour le faire avancer. Parfois même, on avait l'impression que le temps s'immobilisait à la façon d'un balancier d'horloge mal réglé. S'étant arrêté sans raison, il repartait de même. Moyennant un peu d'imagination, on pouvait le voir, au bout d'un moment, tourner en rond comme s'il était allé trop vite et ne savait plus que faire entre les minutes.<sup>953</sup>

Plus particulièrement dans les romans de Québec, les personnages perdent tout sens de la durée comme si la ville elle-même niait le temps qui s'écoule entre ses remparts : « depuis combien de temps était-elle sur ce trottoir ? Cinq minutes ou une

---

<sup>950</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 398.

<sup>951</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 130.

<sup>952</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>953</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 99.

heure ? »<sup>954</sup>, s'interroge soudain l'héroïne de *Laure Clouet*, tandis que la narratrice de *L'Hiver de pluie* avoue : « J'ai du mal à me rappeler ce que je pensais assise à la porte de cet appartement vide. Je ne sais pas non plus si j'y restais très longtemps. »<sup>955</sup> D'un monde *intemporel*, les personnages basculent donc parfois dans une dimension *atemporelle* où la durée, la date, la saison, tout ce qui constitue un repère dans le temps, a disparu.

Néanmoins, cet état reste assez anecdotique, et c'est plus généralement le présent, se traînant dans les rues de la vieille ville, qui semble être le véritable temps psychologique de personnages qui fonctionnent au ralenti.

Si le temps ne s'écoule plus, c'est que la cité elle-même, affichant sa mémoire collective à travers ses parcs, ses monuments, ses plaques commémoratives et son architecture en général, retient le temps qui tente vainement de fuir : c'est en tout cas l'impression que renvoie l'intérieur de la maison familiale de Laure Clouet, lorsque « La première surprise passée, une singulière impression de ne plus participer à la vie du siècle s'insinuait dans l'âme. »<sup>956</sup>

Le présent résonne donc des échos du passé dans les romans de Québec. C'est pourquoi la capitale balance sans cesse entre présent et passé, incitant les personnages à effectuer des retours dans le temps incessants : « l'imaginaire est bien du domaine du temps »<sup>957</sup>, précise Gilbert Durand, puisque de la même manière que l'illustrent les œuvres citées, « il est du domaine de la mémoire »<sup>958</sup>. Les héroïnes n'ont pas le choix, il leur faut composer le présent et encore plus l'avenir avec le passé, car à Québec, immanquablement, « La roue tourne. Tout recommence. »<sup>959</sup>

Dans un article, Maryse Souchard écrit qu'« Une ville – [...] – est bien davantage qu'un lieu situé dans un espace, c'est une mise en scène dans une temporalité. »<sup>960</sup> Elle

---

<sup>954</sup> Ibid., p. 40.

<sup>955</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>956</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>957</sup> Ibid., p. 465.

<sup>958</sup> Ibid.

<sup>959</sup> HEBERT, Anne, *Le Premier Jardin*, *Op. cit.*, p. 61.

<sup>960</sup> SOUCHARD, Maryse. Les Choix urbanistiques comme éléments de la communauté politique locale. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Op. cit.*, p. 178-179.

nous ramène ainsi, par extension, à la notion de *chronotope* décrite par Mikhaïl Bakhtine, qui souligne « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. »<sup>961</sup> Or, la relation spatio-temporelle est primordiale dans la compréhension de leur environnement par les héroïnes, et la ville de Québec, en tant qu'espace, est propice à faciliter les retours vers l'histoire de la communauté, surtout si l'on considère, comme Pierre Sansot, que

Les pierres enregistrent les événements auxquels elles ont assisté. La poussière du passé, il ne faut pas la chercher ailleurs que dans celle de ces murs effrités par des mains, par des genoux, par des dos humains. Il n'est pas besoin d'être un voyant pour découvrir, dans leurs lézardes, les lignes de l'histoire.<sup>962</sup>

Les personnages du *Premier Jardin* lisent sans difficulté ces fameuses « lignes de l'histoire » dans la pierre. Dans ce roman d'Anne Hébert, la ville est si bien décrite que l'on voit apparaître son âme sur les vieux murs, au détour des ruelles, au haut des côtes, derrière les fenêtres de la rue d'Auteuil et de la Grande Allée. La capitale du Québec reste la garante du patrimoine historique de la nation, puisque « Chaque rue de la vieille ville renferme une page de l'histoire québécoise : la lutte d'un peuple et de ses institutions, religieuses et politiques, pour la survie de la culture française. »<sup>963</sup> La première visite que Flora fait de la ville, est d'ailleurs un circuit historique réservé habituellement aux touristes : à chaque coin de rue, une page de l'Histoire s'ouvre devant elle, comme cette fois où, « A la maison du Fort, quelqu'un dans la pénombre, parmi les maquettes bien alignées, raconte la bataille, de quelques minutes à peine, au cours de laquelle, en 1759, on a perdu la ville et tout le pays. »<sup>964</sup>

En effet, comment échapper à la porte Saint-Jean où se trouve une plaque commémorant l'achèvement du chemin du Roy, au parc de l'Esplanade où se dresse un monument aux braves de la guerre anglo-boer, au parc des Champs de bataille aménagé sur les lieux mêmes où se déroulèrent les combats qui décidèrent du sort de la Nouvelle-France au dix-huitième siècle, à la rue des Remparts épousant le tracé des fortifications et lieu de promenade d'Arabelle (*Les Remparts de Québec*), à la rue Saint-Jean, la rue Saint-Louis avec les maisons du Duc de Kent, Maillou et Légaré, et bien d'autres encore

---

<sup>961</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 237.

<sup>962</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 162.

<sup>963</sup> GUIDES BLEUS, *Op. cit.*, p. 189.

<sup>964</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 30.

(maison Hazeur, Chevalier) ? Tout participe à entretenir le devoir de mémoire. C'est ce qu'exprime avec beaucoup de conviction la jeune Arabelle au regard des Plaines d'Abraham<sup>965</sup>, « Situées à la périphérie des vieux Remparts de Québec, ci-devant capitale de la Nouvelle-France, puis du Canada, présente capitale d'une colonie d'Amérique, ces Plaines pelucheuses nous conservent la mémoire. »<sup>966</sup>

Si Montréal ne peut faire abstraction de sa réalité américaine, Québec, quant à elle, ne peut faire abstraction de sa réalité historique. Pour beaucoup de Québécois, et parmi eux Gilles Marcotte, c'est d'ailleurs ce qui fait d'elle une *ville réelle* et palpable, une capitale dotée d'une profondeur historique au fond de laquelle repose sa vérité : à ce propos, Gilles Marcotte précise qu'« Une ville qui existe, [...], c'est d'abord de l'histoire, une certaine profondeur de temps, une profondeur historique. »<sup>967</sup> Or, à bien y regarder, Québec est une ville temporellement stratifiée puisque l'on monte et l'on descend dans le temps, comme dans la ville, elle-même verticale. En effet, Québec comprend une basse-ville et un port qui s'étend aux pieds du Saint-Laurent, ainsi qu'une haute-ville plus embourgeoisée et englobant la vieille ville ; la prestance du Château Frontenac poursuit l'élan de toute la ville vers le ciel. Lorsque Flora revient à Québec dans *Le Premier Jardin*, sa verticalité s'impose comme une évidence alors qu'elle aperçoit « La haute ville dressée sur son cap, verte et chevelue comme une campagne, à la crête des murs, là où la citadelle est juchée contre le ciel. En bas, le parc des Champs-de-Bataille. En contrebas, le fleuve, d'allure océane, à l'odeur de vase, d'huile et de goudron, baigne des quais moussus. »<sup>968</sup>

A contrario, Montréal n'a pas la verticalité topographique et historique de Québec ; malgré les petits ruisseaux qui parcourent les sous-sols de la métropole dans *Myriam première*, cette grande ville n'a pas, ou peu, de profondeur historique puisque « les événements dont Montréal garde la trace ont peu de poids. »<sup>969</sup> Il ne s'agit pas non

---

<sup>965</sup> « En 1759, le général Wolfe assiège Québec tout en dévastant la campagne environnante. Le 13 septembre, il réussit à faire débarquer ses troupes en aval de Québec et met en déroute l'armée de Montcalm, ce qui amène Québec à capituler cinq jours plus tard. Cette bataille des Plaines d'Abraham marque le début de la fin. Malgré une demi-victoire française face à Sainte-Foy au printemps de 1760, la marche des troupes anglo-américaines, qui avancent sur trois fronts, est inexorable. Replié à Montréal, le gouverneur de la Nouvelle-France, Pierre de Rigaud de Vaudreuil-Cavagnial, n'a d'autre choix que de capituler, le 8 septembre 1760. Le traité de Paris (1763) confirme la cession de la Nouvelle-France à l'Angleterre. » Paul-André LINTEAU, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>966</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>967</sup> MARCOTTE, Gilles, *Ecrire à Montréal*, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>968</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 41.

<sup>969</sup> Ibid.

plus d'une « Ville-palimpseste, mnémonique, entrelacée à un passé sans cesse renégociable »<sup>970</sup>, telle qu'est désignée la ville de Québec par Josef Kwaterko. Montréal est une ville « horizontale » dans laquelle il n'est pas simple d'atteindre les profondeurs du temps. À défaut, l'on plonge dans les entrailles de la ville souterraine et de son métro, certes plus proches des ruisseaux transhistoriques.

Si le présent est hanté par le passé à Québec, il est le temps souverain à Montréal, la ville de l'oubli ; en effet, la métropole oublie régulièrement et ce, depuis ses fondations : il s'agit d'une constante dans la construction de la ville, puisque Ginette Michaud nous apprend que « Les discours de fondation officiels de Ville-Marie, [...], se feront aux dépens de l'expérience indienne, par rupture violente de la ville avec son passé, par refoulement et effacement de cet aspect pourtant constitutif de son identité. »<sup>971</sup> Après la découverte d'Hochelaga, Ville-Marie s'édifie donc sur la disparition de ce village indien ; l'élaboration de l'oubli commence avec le refoulement de ce passé indien que la ville de Montréal a définitivement enterré. Les traces originelles sont alors bien ténues dans l'espace montréalais qui préfère laisser cet héritage à d'autres lieux. Ce qui explique que, dans *La Noyante*, Eléonore ne trouve des réponses à son histoire, à la fois personnelle et collective, qu'à l'extérieur de la ville, sur les bords du Richelieu : rappelons à nouveau que c'est à cet endroit précis que sa mère s'est noyée, mais c'est aussi le lieu où, cent soixante-cinq ans après que Champlain s'y soit aventuré seul, les Loyalistes fuient la révolution américaine, puis les Américains eux-mêmes pour tenter d'annexer la colonie ; vingt ans plus tard, les Patriotes y proclamèrent la République du Bas-Canada qui fut anéantie et suivie de terribles représailles. Voici donc comment tout un pan de l'Histoire officielle se manifeste hors la ville, dans un champ de bataille bien étranger à la vie urbaine montréalaise.

Montréal est la ville du présent : d'ailleurs, les « Chroniques » datées qui structurent l'œuvre de Francine Noël dans *Maryse*, en sont la parfaite illustration ; en outre, et à plusieurs reprises, la référence à un événement politique et/ou culturel situe l'action et les personnages dans une contemporanéité : nous apprenons par exemple qu'« À partir de l'enlèvement du ministre Laporte par la cellule Chénier, [Maryse et ses

---

<sup>970</sup> KWATERKO, Josef. Urbi et Orbi. La ville proche et lointaine dans le roman québécois. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Op. cit.*, p. 321.

<sup>971</sup> MICHAUD, Ginette, *Op. cit.*, p. 29.

amis] passèrent leurs soirées en meetings. »<sup>972</sup> C'est aussi dans l'instant que vit Vava, le personnage de Yolande Villemaire, qui en appelle fréquemment au contexte politique et culturel dans lequel sont plongés les personnages ; au détour d'une page, la jeune fille précise en effet que

Benoît et moi on fait la queue au cinéma pour aller voir *Quiet Days in Clichy*, quand on aperçoit les premières jeeps de l'armée canadienne. Le gouvernement Trudeau vient de voter la Loi des mesures de guerre à la suite de l'enlèvement d'un ministre par le front de libération du Québec. Nous sommes en octobre 1970.<sup>973</sup>

Un peu plus loin, une autre date situe encore une fois l'action six ans plus tard, puisque « Nous sommes en juillet 1976. Les Jeux Olympiques s'ouvrent demain à Montréal. »<sup>974</sup> Il arrive parfois aux personnages d'accéder à d'autres époques ou, dirions-nous plutôt, d'autres « strates » temporelles relevant bien souvent du fantasme ou de l'imagination : dans *Myriam première*, seul le théâtre de Maryse « mélange les univers, les époques, les genres. »<sup>975</sup> Tandis que Vava, quant à elle, rentre dans la peau d'une Juive amoureuse d'un Allemand pendant la seconde guerre mondiale : il s'agit là d'un transfert de personnalité qui s'opère au fil des nombreux « trainings » auxquels assiste la jeune fille, qui se glisse dans la peau et l'époque de Liliane Katz qui a connu les camps de concentration. C'est alors que Vava a la sensation de vivre un autre moment que celui du présent, notamment lorsqu'elle remarque,

en courant vers le fond du parc Laurier, les deux tours d'incinération de la ville de Montréal. [...]. C'est Birkenau que je vois. C'est le crématorium d'Auschwitz. J'ai beau savoir que c'est un centre d'incinération des ordures, à Montréal dans les années quatre-vingt, mon âme s'immobilise dans la mémoire douloureuse de 1944.<sup>976</sup>

Ce que l'on peut souligner, c'est qu'au-delà de cette approche du passé, c'est une réalité historique *autre* que celle de la ville qui apparaît à Vava dans ce roman. Montréal n'est ici que le support de la trace d'un passé qui ne lui appartient pas.

---

<sup>972</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 147.

<sup>973</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>975</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>976</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 394.



Dans les romans de Québec, nous avons observé que les lieux génèrent un récit historique, notamment chez Andrée Maillet (*Les Remparts de Québec*) et Anne Hébert (*Le Premier Jardin, Kamouraska*). Cette sorte de « saisie spatiale » du passé collectif, renforce l'image d'une ville qui stimule le souvenir transhistorique de ceux qui y séjournent. Le passé revient donc de façon cyclique dans ces œuvres qui mêlent habilement souvenirs et imagination ; les personnages sont ainsi présents dans plusieurs registres temporels, se posant à la fois comme actants et comme observateurs : à travers des récits enchâssés, des rêves, et des retours dans le temps, Flora fait l'expérience d'une excursion diachronique à Québec, évoluant simultanément dans différentes strates temporelles, entre son présent fugace de mère, son passé d'orpheline, et celui de celles qu'elle nomme les « Mères du pays » ; ainsi, « Ce n'est rien pour Flora Fontanges et Raphaël de réciter un chapelet de noms de filles, de leur rendre hommage, de les saluer au passage, de les ramener sur le rivage, dans leurs cendres légères, de les faire s'incarner à nouveau, le temps d'une salutation amicale. »<sup>977</sup>

A propos de *Kamouraska*, Françoise Bayle-Petrelli observe que « le paysage mental où se meut la charrette introduit Elizabeth dans un voyage fictif qui devient symbole de liberté. »<sup>978</sup> Encore une fois, l'alternance rêve/réalité, le rêve étant lié à la mémoire, reste une constante de l'œuvre hébertienne.

« Réveiller les fantômes » d'une période historique qu'elle n'a pas vécue, est le rôle de la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* ; en effet, la jeune fille se permet d'entretenir des discussions plus qu'improbables avec des personnages « revenus du long assoupissement de l'Histoire »<sup>979</sup>. Durant ses promenades nocturnes sur les remparts et les Plaines d'Abraham, Arabelle accouche oralement d'une partie de l'histoire collective, habillant le paysage d'images sanglantes et guerrières : « Les mourants me voyant nue de dos et de profil croyaient en la germination de leur sacrifice, au peuple nouveau que je pourrais mettre au monde en leur nom et honneur. »<sup>980</sup> Nous l'avons vu, l'auteure utilise dans ce récit la figure de la *prosopopée*, puisque les personnages que ressuscite Arabelle donnent une voix à la ville : Québec parle et affronte enfin ses défaites. C'est avec un

---

<sup>977</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>978</sup> BAYLE-PETRELLI, Françoise. Paysage extérieur/visions intérieures dans l'œuvre d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996, Op. cit.*, p. 105-118, p. 107.

<sup>979</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 201.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 55.

naturel déconcertant que la jeune fille donne donc la parole à Montcalm, Wolfe et d'autres encore, afin sans doute de ne pas oublier et d'affirmer un devoir de mémoire nécessaire à sa propre compréhension de l'espace dans lequel elle évolue. C'est pourquoi, en cette heure sombre où la lune est la seule clarté qui caresse les Plaines,

Le Marquis de Montcalm avec un grand salut recevait sabre au clair le jeune Loup d'Angleterre ; tous deux se regardant se disaient l'un à l'autre des paroles que l'Histoire oubliera. Ils s'épuisent au combat, s'acharnent et se retirent et reviennent aussitôt reprendre la bataille ni gagnée ni perdue.<sup>981</sup>

Du souvenir transhistorique, nous glissons bien vite vers la mémoire individuelle et le souvenir personnel. Il faut alors différencier *mémoire* et *souvenir* : ce dernier correspond à l'image du passé la plus authentique et proche de la vérité ; cela correspond à l'émergence d'images sincères avec lesquelles l'individu compose son passé. Quant à la mémoire, Gilbert Durand explique qu'elle fait partie du fantastique puisqu'elle a la capacité d'organiser le passé, étant dotée d'un pouvoir réflexogène « telle la petite madeleine du Temps perdu. »<sup>982</sup> Gilbert Durand affirme encore que, « Bien loin de plaider pour le temps, la mémoire, comme l'imaginaire, se dresse contre les visages du temps »<sup>983</sup>. La mémoire gère, classe, et embellit les souvenirs dans certains cas ; plus précisément, elle « autorise en partie la réparation des outrages du temps. »<sup>984</sup>

Cette mémoire, qui dissimule bien des outrages, est totalement absente de l'esprit de Flora Fontanges du *Premier Jardin*, lorsqu'elle pose le pied sur le sol de sa terre natale : elle est « sans mémoire »<sup>985</sup>, plus précisément, sans mémoire personnelle. Il est facile pour cette actrice, comme pour Arabelle (*Les Remparts de Québec*), de revisiter l'histoire collective et de jouer un rôle parmi les spectres ; il est moins aisé en revanche, de faire face à ses souvenirs propres surgis inopinément d'une époque refoulée, dans une ville où tout est prétexte au souvenir.

Dans l'ensemble des œuvres du corpus, un véritable concert de résonances émerge des textes, celui des échos d'un passé à la fois collectif et personnel, l'analogie structurant ainsi tout le récit. Les héroïnes sont très vite mises en présence d'elles-mêmes dans la

---

<sup>981</sup> Ibid., p. 117-118.

<sup>982</sup> DURAND, Gilbert, *Op. cit.*, p. 468.

<sup>983</sup> Ibid.

<sup>984</sup> Ibid., p. 466.

<sup>985</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 16.

ville de leur enfance, à savoir que réminiscences et synesthésies sont légions dans certains textes. La ville ne s'adresse pas uniquement à la communauté, elle transmet également des messages sous formes d'images ou de sensations perdues et retrouvées. Des images qui, bien loin d'être éphémères, ravivent le souvenir et redoublent l'instant, comme si l'action spontanée actualisait un moment appartenant au passé ; c'est ainsi que la servante Hermine de *Laure Clouet*, époussetant « la galerie de portraits [...] des messieurs Clouet [...] croyait respirer une vague odeur de cigare. »<sup>986</sup> Nous sommes ici devant un cas de métaphore telle que Pierre Caminade définit la métaphore vitale chez Proust, et pour lequel il s'agit de « deux moments du temps liés l'un à l'autre par une analogie, une similitude sensorielle et affective. Mais ils se substituent l'un à l'autre et de leur collusion a jailli un moment neuf d'une extrême intensité et densité sensorielle affective. »<sup>987</sup> Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un mot pour un autre, mais bien d'un *moment* pour un autre. C'est d'ailleurs une expérience que redoute particulièrement Flora (*Le Premier Jardin*) lorsqu'elle revient dans la ville de son enfance, à Québec. Elle redoute plus que tout ce « redoublement des instants » dont la menace sa propre mémoire, et appréhende encore plus un passé refoulé qui s'arrogerait le droit de ravir l'instant présent. L'héroïne tente, par tous les moyens, de se dérober à certains lieux qui pourraient faire remonter des bribes de son histoire ; pour commencer, elle « Evite soigneusement de passer la porte Saint-Louis. Ne verra pas aujourd'hui les façades grises de l'Esplanade ni la haute demeure de sa fausse grand-mère qu'on a transformée en hôtel. »<sup>988</sup> Pourtant, bien vite, Flora comprend qu'elle ne peut aller contre la ville ; alors que le passé déjà fragile lui échappe, « Elle n'est plus maîtresse des sons, des odeurs, des images qui se bousculent en elle. L'âcreté de la fumée, un enfant qui tousse et s'étouffe dans les ténèbres, le crépitement de l'enfer tout près, la chaleur suffocante, l'effroi dans sa pureté originelle. »<sup>989</sup> Ici, le personnage qui a survécu à l'incendie de son orphelinat voit, entend, sent et ressent : voici une illustration parfaite de la fameuse métaphore vitale proustienne.

Ces souvenirs douloureux étaient enfouis au plus profond de Flora, mais la ville qui garde, dans ses pierres, le passé à son heure la plus vive, assaille la quadragénaire d'images incontrôlables, à tel point qu'elles « surgissent, à la vitesse du vent, plus rapides que la pensée, une promptitude folle, tandis que les cinq sens ravivés ramènent des sons,

---

<sup>986</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 49-50.

<sup>987</sup> CAMINADE, Pierre, *Image et métaphore*, Bordas, coll. « Etudes supérieures », 1970, p. 80.

<sup>988</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 31.

des odeurs, des touchers, des goûts amers et que se déchaînent les souvenirs en flèches précises, tirées des ténèbres, sans répit. »<sup>990</sup>

Les quartiers ont beau changer, lorsque Flora se retrouve dans la rue où ses parents adoptifs ont déménagé une fois ruinés, « Elle voit très nettement une poignée de porte en verre taillé qui brille étrangement dans la rue Plessis aux façades sombres. »<sup>991</sup>

L'expérience transhistorique d'Arabelle (*Les Remparts de Québec*) et celle, plus intime, de Flora (*Le Premier Jardin*), sont les manifestations d'une véritable *spatialisation du temps* qui s'opère à Québec, et qui consiste à établir des connexions entre un espace géographique donné et une dimension temporelle déterminée, qu'elle relève du passé collectif ou de l'expérience personnelle. En somme, ceci relève à nouveau de la théorie bakhtinienne qui reconnaît « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. »<sup>992</sup> Les souvenirs se bousculant donc sans retenue, l'héroïne d'Anne Hébert, accompagnée de son guide Raphaël, procède d'une mémoire imaginative qui fait des deux personnages les spectateurs de leur propre passé ; c'est ainsi que, sur le fleuve embrumé et fantastique, Flora voit apparaître le bateau, *l'Empress of Britain*, sur lequel elle a quitté son pays natal il y a bien longtemps :

La largeur et la grandeur du fleuve s'avèrent barrées par la masse blanche et massive de *l'Empress of Britain*. Flora Fontanges n'a plus qu'à regarder l'espace d'eau sale, entre le quai et le paquebot qui grandit à vue d'œil, à mesure que *l'Empress of Britain* s'arrache à la terre, en longues traînées huileuses.<sup>993</sup>

S'aventurer dans la ville de l'enfance, c'est partir à la rencontre d'un passé à la fois historique et collectif, mais c'est aussi partir à sa propre rencontre. Le pouvoir évocateur des lieux, l'activation de la mémoire géographique et historique, font plus spécialement de Québec une ville dans laquelle espace et temps sont étroitement liés. Or,

---

<sup>990</sup> Ibid., p. 167.

<sup>991</sup> Ibid., p. 38.

<sup>992</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Op. cit.*, p. 237.

<sup>993</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 90.

descendre au fond de sa mémoire personnelle, c'est aussi descendre au fond de soi, inventorier ses blessures, affronter ses démons.

Nous l'avons vu, la ville enfermée : on peut s'en échapper, mais pas sans y laisser un peu de soi. Par conséquent, la ville nous fait comprendre que l'on a beau tourner en rond dans ce labyrinthe autant physique que mental, l'on ne peut éviter la rencontre avec le Minotaure qui nous habite. Après avoir remythifié l'espace urbain, donnant ainsi un sens à cette terre sacrifiée à la civilisation et au progrès, les personnages continuent leur exploration à travers leur propre expérience de cet espace. Expérience par le corps et le mode de l'errance notamment, qui mène tout droit vers un constat édifiant : le malaise identitaire qui habite les héroïnes depuis toujours, a définitivement contaminé les lieux ; ou peut-être est-ce le contraire ?...

## CHAPITRE II

---

### S'AFFRONTER SOI-MEME DANS DES VILLES LABYRINTHIQUES

[Celui qui pénètre dans le labyrinthe] suivant le fil d'Ariane de sa pensée [...] commence par chercher le Minotaure. Dans les couloirs enchevêtrés, il demande d'abord qui peut bien être ce monstre ; puis il se demande si ce monstre existe seulement. Enfin, comme il ne trouve toujours pas, il commence à s'interroger sur la raison d'être du labyrinthe : peut-être que Thésée est lui-même le Minotaure et que toute tentative de dominer le monde par la pensée (ne serait-ce que par la parabole de l'écrivain) signifie un combat que l'on soutient contre soi-même : je suis mon ennemi, tu es le tien.

F. DURRENMATT, *Stoffe*.

La vérité d'un homme, c'est d'abord ce qu'il cache.  
André MALRAUX, *Anti-Mémoires*.

## 1. L'expérience de l'espace urbain labyrinthique

### 1.1 : *L'expérience urbaine à travers le mode de l'errance*

Avec ses multiples strates temporelles, Québec est à priori une ville dans laquelle il est facile de se perdre. La vieille ville notamment, en tant que centre, est propice à l'introspection et au voyage dans le temps, pour des personnages qui y ont passé leur enfance. Dans les romans étudiés, si l'espace urbain enferme et retient, les héroïnes, elles, ne sont pas statiques : elles bougent, marchent, errent, explorent leur environnement.

Néanmoins, ces déplacements ne sont que les manifestations concrètes de leur progression vers leur plus intime intériorité, les personnages descendant au fond d'eux-mêmes lorsque la ville leur renvoie les images de leur passé refoulé. Par conséquent,

comme le prétend Pierre Sansot, la ville « *nous fait passer de l'égarément à la connaissance* »<sup>994</sup> : c'est pour cette raison qu'elle évoque le labyrinthe, puisqu'« elle s'inscrit dans un espace clos qui nous force à revenir sur nos pas. »<sup>995</sup> Les rues sinueuses, étroites, au tracé parfois imprévisible, parachèvent l'analogie.

A la lecture des œuvres, nous constatons que certains récits frappent par l'abondance et la précision des toponymes urbains ; Daniel Marcheix, en se penchant sur le cas du *Premier Jardin*, fait d'ailleurs les remarques suivantes :

les rues et autre lieux que parcourt Flora Fontanges sont en effet identifiés avec un tel souci de nommer (rue Sainte-Anne, la Grande-Allée, l'Esplanade, rue d'Auteuil, rue Plessis, rue Bourlamaque, etc.) que les déplacements de l'héroïne pourraient facilement faire l'objet d'une reconstitution cartographique. Et, malgré cela, le nom de la ville, pas plus d'ailleurs que celui du fleuve qui la traverse, ne sont indiqués. Seule une enquête extratextuelle permet de dire que les noms de rues indiqués dans le roman renvoient, avec d'ailleurs une réelle fidélité topographique, à la ville de Québec. Ce paradoxe relève des *tourments de la nomination* qui, constituant l'un des traits essentiels du discours identitaire hébertien, font de la ville une *figure de l'innommable*.<sup>996</sup>

Cette « figure de l'innommable » que devient Québec sous la plume d'Anne Hébert, est traitée de manière similaire par Lise Tremblay chez qui, d'une part, Québec n'est jamais nommée, mais où, d'autre part, l'auteure offre quelques indications toponymiques. C'est pourquoi les personnages ont la sensation d'habiter une ville anonyme, comme c'est le cas de la narratrice de *L'Hiver de pluie*, qui n'arrive pas à établir un réel contact avec l'espace urbain : « Je ne connaissais pas le nom des rues. Je n'arrivais pas à le remarquer même si je les empruntais chaque jour. »<sup>997</sup> Même chose dans le roman de Nicole Brossard, *Hier*, lorsqu'une fois la manifestation de rue dissipée, la narratrice se retrouve seule et précise : « Je me suis sentie perdue. Je ne savais plus où j'étais. J'ai pensé aux enfants que l'on voit dans les films de guerre »<sup>998</sup>. Un peu plus tard dans le récit, Simone qui vient de perdre sa fille Alice, se souvient de sa nuit d'errance

---

<sup>994</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>995</sup> Ibid.

<sup>996</sup> MARCHEIX, Daniel. Espaces urbains et cheminements identitaires dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. *Op. cit.*, p. 187.

<sup>997</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>998</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 13.

dans une ville qu'elle ne reconnaît plus : « Je me souviens d'avoir marché une partie de la nuit dans les rues d'une ville qui m'était parfaitement étrangère. »<sup>999</sup>

La ville anonyme est donc celle où il est très facile de se perdre : c'est le labyrinthe parfait, d'autant plus que ses multiples contours, méconnaissables, enserrent un peu plus les héroïnes de leur étreinte. Ainsi, dans *Le Premier Jardin*, Flora ne sait pas bien où elle va dans un Québec où « Le tracé des rues est imprévisibles »<sup>1000</sup> ; « le dédale des petites rues »<sup>1001</sup> lui donne le tournis, alors que « Bientôt, la masse sombre d'un immeuble lui barre la route. »<sup>1002</sup> Et si la narratrice de *L'Hiver de pluie* habite une rue « entre deux maisons »<sup>1003</sup> qui se termine en « impasse »<sup>1004</sup>, la jeune Arabelle des *Remparts de Québec* vit quant à elle dans « une rue étroite, quelque part derrière le Château... »<sup>1005</sup> Nous l'avons compris, à Québec, le labyrinthe *est* la vieille ville elle-même, avec ses rues étroites et ses remparts percés de plusieurs portes dont deux principales : les portes Saint-Jean et Saint-Louis. On ne peut donc nier que cet enclos, dans lequel « ceux qui marchent ressemblent à des rats prisonniers d'un labyrinthe »<sup>1006</sup>, entretient d'étranges similitudes avec le labyrinthe crétois décrit par Pline, et qui « n'est défini que par sa forme sinueuse, par ses courbes, ses entrelacements et les errances auxquelles il conduit. »<sup>1007</sup>

Néanmoins, la ville labyrinthique n'est pas seulement l'apanage de la capitale au sol pavé. A Montréal également, le théâtre de Maryse dans *Myriam première* se trouve reclus dans ce même type de ruelle tortueuse :

En fait, il s'agit plutôt d'une impasse que d'une ruelle : elle est murée du côté qui devrait logiquement mener à la rue Sainte-Catherine et seul un étroit passage y donne accès entre deux édifices ; [...]. Il n'y a que trois portes ouvrant sur l'impasse : la sortie de secours du théâtre, la porte arrière du fameux local contigu et, de l'autre côté, l'entrée principale de chez Abraham Godstein, un commerçant de fourrures.<sup>1008</sup>

---

<sup>999</sup> Ibid., p. 247.

<sup>1000</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>1001</sup> Ibid., p. 37.

<sup>1002</sup> Ibid., p. 166.

<sup>1003</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>1004</sup> Ibid., p. 91.

<sup>1005</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 148-149.

<sup>1006</sup> TREMBLAY, Lise, *L'Hiver de pluie*, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>1007</sup> FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Dédale*, « Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne », La Découverte/Poche, coll. « Sciences humaines et sociales », [1975] 2000, p. 142-143.

<sup>1008</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 203-204.



Pendant qu'à Québec, Flora (*Le Premier Jardin*) voit des immeubles qui lui barrent la route, la narratrice du *Corps étranger* habitant Montréal qui, pour le coup, n'est jamais nommée autrement que par le patronyme de « ville-mensonge », remarque que « Les édifices se déplacent les uns devant les autres comme dans quelque jeu de construction aux possibilités illimitées »<sup>1009</sup>. La jeune femme se retrouve soudain « Dans un paysage lunaire, une surface criblée de cratères, des édifices isolés surgissent, tels des blocs culbutés hors de quelque mégalopolis pour abriter une race méconnue. »<sup>1010</sup>

Contrairement à Québec dont la vieille ville ressemble fortement à l'archétype du labyrinthe, il est parfois difficile de trouver ce type de construction à Montréal. Pourtant, toute ville a son labyrinthe, ou plutôt, *est* son propre labyrinthe. Celui de Montréal se rapproche sans doute plus de l'image que les Egyptiens se faisaient du monde souterrain : un « labyrinthe de passages, de pièces, de portes non verrouillées étranges »<sup>1011</sup>, précise Marie-Louise Von Franz, à l'image même des galeries souterraines qui parcourent le sous-sol de la maison de Blanche dans *Myriam première*, et qui mènent tout droit au Bar du Diable Vert. Par ailleurs, il est aussi notable que Montréal dispose d'une ville souterraine qui déploie ses tentacules ; d'ailleurs,

En 1962, la construction de la Place Ville-Marie avec sa galerie commerciale en sous-sol marqua le début de la ville souterraine, qui déploie aujourd'hui ses vingt-neuf kilomètres de galeries climatisées réparties sur quatre millions de mètres carrés. Son développement fut accéléré par la construction du métro : quelques cent cinquante entrées permettent d'y accéder.<sup>1012</sup>

Voilà bien de quoi se perdre pour le non-initié, et errer à la lueur crue des boutiques, dans les odeurs mêlées qui se dégagent des brasseries et des cafés fumants ; puis, commencer la montée vers une autre lumière, celle de la rue, et entrevoir enfin la bouche de métro qui nous recrache dans une autre foule dans laquelle se fondre à nouveau.

---

<sup>1009</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>1011</sup> VON FRANZ, Marie-Louise. In : JUNG, Carl-Gustav, *Op. cit.*, p. 170.

<sup>1012</sup> GUIDES BLEUS, *Op. cit.*, p. 103.

A Québec ou à Montréal, les personnages vagabondent dans des villes que chacun « croit connaître, comme personne d'autre au monde. »<sup>1013</sup> Dans les romans étudiés, l'expérience de l'espace urbain s'organise autour de la marche et de l'effort physique qu'elle suscite. C'est en lisant *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, que l'on mesure alors toute l'importance du déplacement dans une ville labyrinthique. Rester immobile dans un labyrinthe serait de toute façon un acte suspect, car celui qui s'y trouve enfermé est voué au labeur qui consiste à parcourir sans cesse cet espace inextricable. L'héroïne de *L'Hiver de pluie* a bien compris que s'arrêter, c'est mourir un peu. C'est pourquoi, « la femme qui marche » « marchait chaque jour, elle n'était préoccupée que par son parcours, toujours le même »<sup>1014</sup>. Pour ce personnage, parcourir la ville est une obsession de tous les instants ; il s'agit d'ailleurs du symptôme d'une névrose que l'on découvre à nouveau dans le comportement de la narratrice de *La Danse juive*, qui se promène très souvent avec son ami Mel ; elle explique en effet que « Ce sont des déambulations sans but : nous refaisons pendant des heures le même trajet. »<sup>1015</sup> Que l'on habite la capitale ou la métropole, les préoccupations restent les mêmes : alors que dans *Les Remparts de Québec* Arabelle « vagabonde »<sup>1016</sup> ou « marche le long des remparts »<sup>1017</sup>, Flora et Raphaël (*Le Premier Jardin*) décident de « parcourir la ville, pas à pas, au rythme de son cœur »<sup>1018</sup> ; quant à l'héroïne de Pauline Harvey, *Shawinigan*, elle « se promène avec cet air déréglé, la démarche oblique, qui est comme un appel »<sup>1019</sup> ; une autre fois encore, ce même personnage « s'est promenée à Montréal trois jours et trois nuits sans dormir, autour des manufactures de Griffingtown et le long du canal Lachine »<sup>1020</sup>.

La ville donne donc forme à l'expérience humaine grâce au mode du parcours et de l'errance. Nombreux sont d'ailleurs les personnages qui reviennent sur leurs pas comme on revient sur son passé : c'est le cas de Flora (*Le Premier Jardin*), ainsi que celui de l'héroïne du *Corps étranger*, qui « reprend le circuit dont le point de départ et le point d'arrivée sont les mêmes, chaque jour, invariablement. »<sup>1021</sup> Tous ces textes de femmes posent donc la question de la liberté dans des villes cloisonnées. L'errance et la

---

<sup>1013</sup> HEBERT, Anne, *Le Premier Jardin*, *Op. cit.*, p. 38-39.

<sup>1014</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>1015</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 48.

<sup>1016</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1018</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>1019</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1021</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 9.

déambulation semblent être les meilleures réponses que les héroïnes aient trouvées pour leur survie, et pour stopper le processus de réification dont elles font l'objet.

La ville anonyme et labyrinthique qu'elles décrivent, les pousse à devenir des êtres « errants » ; cependant, parce qu'elles parcourent l'espace urbain sans relâche et opposent le mouvement du corps à ce lieu statique, les héroïnes sont à classer dans la catégorie des « errants positifs » tels que les conçoit le collectif *Villes imaginaires* :

Le mode errant pourrait s'appliquer aux isolés qui n'ont pas pris racine dans la dynamique collective d'un lieu. Cette absence d'enracinement entraîne deux attitudes observables : d'une part, une course d'activités en activités, ce que nous avons nommé l'errant positif, et, d'autre part, une velléité qui ne se concrétise que rarement, ce qui serait l'errant négatif.<sup>1022</sup>

Il n'en reste pas moins que l'errant est tout autant victime de la ville : c'est un être machinal, à l'image du fameux « golem » qu'Hélène Ouvrard cite dans *Le Corps étranger*, roman dans lequel la narratrice se demande s'il existe « un moyen de sortir de ce labyrinthe où chacun de nos gestes est télécontrôlé ! »<sup>1023</sup>

Montréal et Québec sont donc des villes dans lesquelles les personnages tournent en rond sans jamais, semble-t-il, atteindre leur propre centre ; en effet, il est bien difficile de trouver le chemin qui mène jusqu'à l'issue, c'est-à-dire jusqu'à soi-même et au centre de sa personnalité : « Me voici donc à mon point de départ ; fin d'une révolution, début d'une autre. Je tourne autour de moi. »<sup>1024</sup> C'est ce que constate Arabelle dans *Les Remparts de Québec*. Néanmoins, Pierre Sansot soupçonne l'existence d'« un lien analogique, secret entre les chemins de la conscience et les avenues d'une ville »<sup>1025</sup>, ce que confirment des récits tentant de décrire un espace indéchiffrable qui n'est jamais donné, mais toujours à parcourir.

---

<sup>1022</sup> TORGUE, H.-S., PESSIN Alain, (dir.), *Op. cit.*, p. 186.

<sup>1023</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 117.

<sup>1024</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 234.

<sup>1025</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 155.

Dans son essai *Contre-Voix*, Lori Saint-Martin affirme que dans de nombreux textes féminins,

la femme errante, un peu clocharde, un peu folle, hante l'imagination féminine. Elle est si loin de la féminité socialement imposée qu'elle fascine en même temps qu'elle rebute. Reflet exacerbé peut-être d'un sentiment de fragilité, de précarité propre aux femmes dans les grandes villes ? sans doute.<sup>1026</sup>

Cette figure de femme errante et désœuvrée décrite par Lori Saint-Martin, est bien présente dans quelques romans, notamment ceux de Lise Tremblay ; cependant, si l'errance est un remède à l'ankylose du corps, son pouvoir s'arrête bien là. L'errant est en quelque sorte victime de sa condition ; or, dans de nombreux romans, les femmes parcourent la ville sur un mode acteur, trouvant dans la marche un moyen de mener une lutte, une exploration, voire même une quête. C'est le cas de Flora (*Le Premier Jardin*) qui, certes bien malgré elle, plonge dans son enfance alors même que son parcours dans la ville s'oriente vers les lieux qu'elle a connus enfant. Elle explore alors ses peurs et ses images, et tente la confrontation avec les lieux qui l'assaillent jusque dans sa retraite de Touraine.

Mais cette exploration de la ville par le mouvement est surtout ce vers quoi tendent les personnages de *Encore une Partie pour Berri*. Les jeunes gens qui peuplent ce roman de Pauline Harvey semblent avoir acquis cette même certitude évoquée par Pierre Sansot dans sa *Poétique de la ville*, à savoir que

La clôture de la ville paraît plus subtile que celle d'un labyrinthe ordinaire. De ce dernier, nous ne pouvons facilement sortir. De la ville, nous avons souvent la possibilité de nous extraire, mais, alors, nous la perdrons et, du même coup, nous perdrons l'enjeu qu'elle représentait, ou, encore, nous n'avons pas la force mentale de l'abandonner.<sup>1027</sup>

Pierre Sansot suggère que l'archétype du labyrinthe appliqué à la ville ne prendrait tout son sens que si l'on se sent concerné par elle. Et qui, plus que les personnages de Pauline Harvey, se sent concerné, « habité » même par la ville ? Ces jeunes gens errent, vagabondent près des quais, mais tout cela dans un but bien défini, alors que Sha « passait [...] ses journées avec Bloc, à explorer la ville »<sup>1028</sup>. Dans la préface à l'ouvrage, Pierre

---

<sup>1026</sup> SAINT-MARTIN, Lori, *Op. cit.*, p. 229.

<sup>1027</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>1028</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 22.

Nepveu précise bien que « Dans le monde de l'adolescence avancée qui est celui de Berri, Shawinigan et les autres, la ville est [...] un rêve éveillé, un espace de promenades sans but et sans projet précis »<sup>1029</sup>. Néanmoins, il ajoute qu'il s'agit également d'une « constante épreuve psychique et physique »<sup>1030</sup>, qui confère donc à ces êtres à première vue désœuvrés, le statut d'acteurs de leur ville.

Sha et ses amis ont l'intime conviction que la métropole cache une autre vision d'elle-même, une ville sous la ville qui ne se révèle qu'aux seuls initiés. C'est ce que l'on constate également dans le roman de Nicole Brossard, *Hier*, dans lequel Simone, archéologue et conservatrice de musée, « scrute attentivement toute information qui justifierait de nouvelles fouilles dans la ville. Encore aujourd'hui, il suffit qu'une petite rumeur rende plausible la possibilité d'une trouvaille pour qu'elle décide d'aller arpenter les rues de la capitale. »<sup>1031</sup>

Pour en revenir au roman montréalais et plus particulièrement à celui de Pauline Harvey, le corps est mis en mouvement dans le récit par un processus déambulatoire ; en effet, quand il ne procure pas le plaisir charnel, le corps est l'instrument qui va permettre d'explorer, de connaître ou de reconnaître certains lieux, éventuellement de se les approprier et, ainsi, de prendre conscience de sa propre présence au monde. Dans *Encore une Partie pour Berri*, c'est à travers l'expérience de l'espace urbain que les personnages vont faire l'expérience du *corps-vécu*, à savoir la prise de conscience du corps par le mouvement.

L'activité déambulatoire de Sha et de son amie Albanel, consiste dans un premier temps à examiner minutieusement « les édifices, les vieilles maisons, espérant découvrir quelque signe alchimique dans le dessin d'une corniche, dans les pierres. »<sup>1032</sup> Elles cherchent sans relâche quelque chose qui pourrait « leur donner Montréal en une seconde, comme si elles avaient tenu toute la ville dans le creux de leur main, [...], elles cherchaient l'essence même de la ville, elles étaient tombées amoureuses folles de Montréal. »<sup>1033</sup> Le choc affectif entre les personnages et leur univers qui se révèle enfin, intervient alors que les adolescentes débutent leur expérience de l'espace urbain ; le temps

---

<sup>1029</sup> NEPVEU, Pierre. Préface. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>1030</sup> Ibid.

<sup>1031</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>1032</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>1033</sup> Ibid.

de la contemplation et des regards baissés est révolu : les regards cherchent, fouillent, et tentent de comprendre ce qu'est *réellement* la ville. « La ville est ce que nous en ferons », concluront certainement plus tard les jeunes gens, mais pour l'heure, il s'agit d'en comprendre le sens – s'il existe – car la ville n'est-elle pas, à l'image du labyrinthe, redéfinissable à souhait et, pour le coup, indéchiffrable au point que nulle approche ne pourrait nous la révéler ?

Qu'à cela ne tienne, les adolescents de Pauline Harvey courent le risque, et

s'étaient lancés dans une folle expédition de prospecteurs, ils avaient visité tous les fonds de cours, grimpé sur le toit des garages, escaladé les clôtures, haies et palissades à dix rues à la ronde, systématiquement photographié les ruelles, les parcs de stationnement, les usines, pénétré sous divers prétextes dans toutes les maisons avoisinantes, soit en téléphonant pour une enquête, soit en personne par la porte d'entrée, ils connaissaient les noms de tous les habitants du quartier, ils avaient dessiné sur le mur du salon une carte géante du quartier comprenant les noms et adresses, les numéros de téléphone, les occupations de tout un chacun, [...].<sup>1034</sup>

Parce qu'ils grimpent, escaladent, photographient, téléphonent, chaque personnage marque la ville de son corps ; ils deviennent, en quelque sorte, les héros d'une histoire moderne, « par la seule force irrésistible de la présence et de la représentation. »<sup>1035</sup>

L'œuvre de Dédale, à savoir le Labyrinthe, n'est pas seulement la propre prison de son constructeur ; d'après Paul Diel, cette construction aurait une signification cachée, peut-être celle du subconscient, puisque « Dédale, [...], symboliserait [...] l'intellectuel pervers, la pensée aveuglée, qui, perdant sa qualité lucide, devient imagination exaltée et s'emprisonne dans sa propre construction, le subconscient. »<sup>1036</sup>

Si, dans la symbolique grecque, le labyrinthe relève de plusieurs significations, il en va de même avec la ville dans la littérature féminine québécoise. Tout d'abord, l'archétype labyrinthique est présent dans l'espace urbain à travers « *La rue sinueuse, agile, [qui] contourne les obstacles, rétablit la continuité, nous assure qu'il s'agit bien*

---

<sup>1034</sup> Ibid., p. 60.

<sup>1035</sup> NEPVEU, Pierre, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>1036</sup> DIEI, Paul, *Op. cit.*, p. 47.

*d'un seul et même être : notre cité.* »<sup>1037</sup> Sur le plan idéologique, nous pourrions voir le labyrinthe urbain comme une représentation de la difficulté pour les femmes de se reconnaître dans l'univers masculin de la ville, comme c'est le cas de la narratrice du *Corps étranger* qui évolue dans un environnement « connu des seuls initiés »<sup>1038</sup> ; en outre, nous avons évoqué les désirs d'exploration que suscite la ville labyrinthique, car celle-ci est toujours à parcourir quitte à s'égarer dans ses méandres : de toute façon, « Il faut bien se perdre, avant de rencontrer, comme par surprise, l'objet révélateur »<sup>1039</sup> ; enfin, sur un plan symbolique et psychologique, l'image du labyrinthe est révélatrice puisqu'elle éclaire certains aspects obscurs de la personnalité complexe des personnages : en effet, on associe à l'œuvre de Dédale le mythe du Minotaure pour qui le Labyrinthe a été originellement construit, et où étaient sacrifiés des jeunes gens, sans oublier le héros grec Thésée, sorti vainqueur de la bête et de cet espace inextricable.

Demandons-nous si les personnages ne se combattent pas eux-mêmes dans des villes qui les mettent sans cesse à l'épreuve, et, fait curieux, avec lesquelles ils entretiennent néanmoins une certaine connivence.

### *1.2 : Le dédoublement de personnalité comme symptôme du malaise et le double Thésée/Minotaure chez les personnages*

Le Labyrinthe que Dédale construisit en Crète est avant tout un lieu énigmatique à l'intérieur duquel son constructeur se trouve, lui aussi, prisonnier, et qui apparaît comme l'expression spatiale d'une situation périlleuse. Thésée, parti se heurter à ce problème insoluble, sortira vainqueur du combat contre le Minotaure grâce au fil d'Ariane. Il donne ainsi naissance à l'un des combats les plus héroïques de la mythologie grecque.

Bien vite, la psychanalyse s'empare de ce mythe qui concentre d'énormes possibilités de spiritualisation, de sublimation, et de perversissement ; ainsi, pour Paul Diel, « les aventures mythiques dans leur ensemble ne sont rien d'autre que la vie

---

<sup>1037</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 332.

<sup>1038</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>1039</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 170.

psychique, ses manifestations et ses phénomènes. »<sup>1040</sup> Joseph L. Henderson, adepte de la psychanalyse de Jung, affirme quant à lui que

Ces personnages divins sont en fait des représentations symboliques de la psyché totale, cette entité plus vaste, plus riche, qui fournit la force dont manque le Moi. Leur rôle, particulier suggère que la fonction essentielle du mythe héroïque est le développement, chez l'individu, de la conscience de soi – la connaissance de ses forces et de ses faiblesses propres, d'une façon qui lui permette de faire face aux tâches ardues que la vie lui impose. Une fois que l'individu a triomphé de l'épreuve initiale et entre dans la phase de maturité de sa vie, le mythe du héros marque pour ainsi dire l'avènement de la maturité.<sup>1041</sup>

Le labyrinthe met donc à l'épreuve autant qu'il initie. Bien loin d'être uniquement matériel, il est l'expression de la notion d'aporie, et, par conséquent, partir à la recherche de la connaissance de soi au milieu de tous les dangers qu'il suscite, relève du véritable acte héroïque.

Dans les romans étudiés, nous savons que de nombreux personnages féminins sont à la recherche d'eux-mêmes dans des villes qu'ils parcourent chaque jour en revenant sur leur pas : ils sont en cela plus proches du type héroïque que du rite initiatique, ce dernier supposant que le novice renonce à toute ambition et à toute volonté personnelle ; le héros, quant à lui, porte ses efforts afin d'atteindre le but ultime de son ambition. D'ailleurs, lorsque Thésée décide de combattre le Minotaure, il agit en nourrissant « le projet de s'opposer à la domination qu'exerce Minos sur les Athéniens : il entend abolir l'imposition tyrannique. »<sup>1042</sup>

Lorsque, dans *Le Premier Jardin*, Flora décide enfin d'affronter ses démons en se mesurant à la côte de la Couronne, elle pose un acte héroïque. L'actrice se trouve pourtant dans sa chambre d'hôtel lorsqu'elle se convainc de « Débusquer tous les fantômes. »<sup>1043</sup> C'est donc mentalement qu'elle se projette au bas de cette côte, « dans la rue, en pleine nuit, sous la pluie, elle qui, depuis son arrivée, n'osait pas faire un seul pas toute seule

---

<sup>1040</sup> DIEL, Paul, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>1041</sup> L. HENDERSON, Joseph. In : JUNG, Carl-Gustav, *Op. cit.*, p. 110-112.

<sup>1042</sup> DIEL, Paul, *Op. cit.*, p. 187.

<sup>1043</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 134.



dans la ville. Côte de la Couronne. Autant en avoir le cœur net tout de suite. Elle n'a que trop tardé. Aller jusqu'au bout de cette côte abrupte, là où... »<sup>1044</sup>

La ville de Québec renferme de nombreux schèmes ascensionnels tels que les escaliers et les côtes, qui révèlent l'héroïsme de celui qui cherche le chemin vers la réalité absolue. La ville verticale suppose donc un effort supplémentaire de la part des personnages. Ceux du *Premier Jardin* parcourent alors Québec « de haut en bas et de bas en haut, suivant les irrégularités du cap en étages successifs, de la Citadelle aux Foulons »<sup>1045</sup>. Flora dresse d'ailleurs une liste très exhaustive des nombreuses côtes que l'on trouve dans la capitale :

Il n'y a que des côtes, ici. Des générations de chevaux s'y sont cassé les reins. Les filles ont des mollets de danseuse. Le cœur s'essouffle. Côte du palais, côte de la Montagne, côte de la Fabrique, côte de la Nègresse, côte à Coton, Sainte-Ursule, Sainte-Angèle, Stanislas, Lachevrotière, Saint-Augustin...<sup>1046</sup>

De même, les marches qu'effectue la narratrice de *L'Hiver de pluie* dans cette même ville, lui demandent un effort soutenu afin de lutter contre l'ankylose du corps. Même s'il s'agit d'errances, la jeune femme combat sa souffrance personnelle et pose un acte héroïque en gravissant des pentes qui lui coupent le souffle, puisqu'« Il lui arrivait même d'avoir du mal à respirer, la moindre petite pente la mettait hors d'haleine. »<sup>1047</sup>

En outre, l'ascension est généralement perçue, d'un point de vue psychanalytique, comme un voyage vers la lumière et la révélation ; c'est sans doute ce qui effraie le plus Laure Clouet, fraîchement affranchie de ses devoirs familiaux et « initiée » à une vie de femme autonome. L'on comprend donc aisément la peur résiduelle que ressent cette quadragénaire à la fin du roman, dans l'ascenseur qui la soulève jusqu'à l'étage où réside son amie Esther, et à laquelle elle souhaite offrir la primeur de cette nouvelle vie qui s'offre à elle : Laure hésite, soudainement « traversée par le désir de fuir. [Elle] calcula les paliers. Miséricorde ! Il y en avait neuf à franchir avant d'atteindre l'étage de Mme Boies-Fleury. »<sup>1048</sup>

---

<sup>1044</sup> Ibid., p. 165.

<sup>1045</sup> Ibid., p. 75.

<sup>1046</sup> Ibid.

<sup>1047</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>1048</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 109.

Dans tous les cas, l'expérience que font les personnages de la ville, montre que le combat du héros est moins un combat « physique » qu'un combat psychologique, puisque ces héroïnes urbaines s'efforcent de découvrir puis d'affirmer leur personnalité. Parallèlement, dans le Labyrinthe crétois, Thésée doit non seulement affronter le monstre, mais il doit aussi lutter contre sa propre faute et la tentation perverse qui l'habite secrètement. Plus précisément,

Deux dangers, consécutifs à cette situation de nature psychique, attendent le héros : il doit affronter le monstre, et il doit – en cas de victoire – trouver le chemin qui mène hors du Labyrinthe symbole, au sens large, du danger de l'égarement de tout homme et de Thésée en particulier.<sup>1049</sup>

Pour triompher des autres et d'elles-mêmes, les héroïnes vont devoir en faire de même : combattre le Minotaure qui les habite. Le combat n'est pas gagné d'avance, car le héros ne triomphe pas toujours du monstre : nous pensons notamment au mythe de Jonas et de la baleine, dans lequel le héros se fait avalé et sombre dans les ténèbres. La victoire sera en fait définitivement acquise lorsque le Minotaure n'habitera plus le subconscient des personnages, ni les rues d'une ville qui gronde d'une sombre menace.

L'expérience de l'espace urbain va vite se transformer en expérience paranoïde de la ville. En effet, cette dernière étant, la plupart du temps, le lieu de l'enfance et de l'adolescence, elle renferme des souvenirs que les personnages ont enfoui dans leur mémoire. Si l'expérience de la ville par le mode du parcours ou de l'errance fait ressortir l'héroïsme de certaines jeunes femmes, c'est aussi parce qu'elles ont quelque chose à combattre, ou plutôt quelqu'un : elles-mêmes. En quelque sorte, la ville exhorte les femmes à aller au bout d'elles-mêmes afin de dénouer leurs conflits et de se réconcilier avec leur vérité profonde.

Très souvent, l'épreuve que subit l'héroïne lorsqu'elle affronte l'espace urbain et les images qu'il génère, ressemble étrangement à celle que devaient subir les jeunes Athéniens qui n'avaient aucun moyen d'échapper au Minotaure<sup>1050</sup>, car s'ils couraient, ils

---

<sup>1049</sup> DIEL, Paul, *Op. cit.*, p. 188.

<sup>1050</sup> Le Minotaure est un monstre mi-taureau, mi-homme, résultat de l'alliance de la femme de Minos, Pasiphaé, et d'un taureau d'une grande beauté que Poséidon donna un jour à Minos. Or, ce dernier ne put se résigner à le sacrifier et le garda pour lui. Il ordonna à Dédale, alors grand architecte, d'édifier un lieu de réclusion d'où il serait impossible de s'enfuir, et Dédale construisit le Labyrinthe. Une fois entré dans cet

risquaient de rencontrer le monstre à chaque détour de l'enclos, comme il pouvait surgir à tout moment s'ils restaient immobiles. Or, nous savons que le monstre du Labyrinthe représente, à priori, les aspects néfastes de la personnalité, en somme, les instincts réprimés et refoulés ; d'ailleurs, selon André Siganos, le Minotaure est cet être « hybride et fascinant reçu de plus en plus aujourd'hui comme l'inextinguible métaphore de la vie humaine »<sup>1051</sup> ; et comme le Labyrinthe est l'enclos où loger la bête, Québec et Montréal sont les lieux où l'on entasse ses souvenirs et ses complexes : c'est pourquoi, dans *Le Premier Jardin*, « Ce n'est pas rien »<sup>1052</sup> pour Flora « de refouler son enfance et sa jeunesse dans la ville comme des mauvaises pensées »<sup>1053</sup>, elle qui a voulu toute sa vie s'affranchir du souvenir de l'hospice en feu, dans lequel ont péri nombre de ses petites amies orphelines.

A priori, le Minotaure revêt plusieurs formes dans les différents récits : dans celui d'Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, c'est sous la forme de souvenirs affreux qu'il se manifeste dans la ville. Dès son arrivée à Québec, Flora « a regardé du plus loin qu'elle a pu, tout le long de la rue, jusqu'à l'église du Faubourg. Comme pour s'assurer que rien de menaçant ne pouvait venir de ce côté. »<sup>1054</sup> Dans l'espace urbain de Québec, l'actrice nouvellement débarquée se sent persécutée, car elle doit autant échapper à ses images blotties dans sa mémoire, qu'aux lieux eux-mêmes ; pourtant, « Il lui suffirait peut-être de se concentrer sur la Grande-Allée d'aujourd'hui, en compagnie de Raphaël et de Céleste, pour échapper à la maison de l'Esplanade ? »<sup>1055</sup>

Cette expérience paranoïde de la ville est aussi celle que subit Mme Rolland dans *Kamouraska*, pourtant réfugiée dans sa chambre à longueur de nuit et de journée : « La ville n'est pas sûre en ce moment. Plus moyen d'en douter maintenant. On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi. »<sup>1056</sup> A l'image de ce que vivent Mme Rolland et Flora, le Minotaure revêt donc souvent les oripeaux des souvenirs refoulés ; même constat dans *Les Remparts de Québec*, où Arabelle supplie les images insupportables qui l'assaillent de la laisser en paix : « Souvenirs affreux, ne me

---

enchevêtrement de méandres, on n'en pouvait plus sortir : c'est là qu'étaient menés les jeunes Athéniens destinés à devenir les victimes du Minotaure.

<sup>1051</sup> SIGANOS, André, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>1052</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 106.

<sup>1053</sup> Ibid.

<sup>1054</sup> Ibid., p. 29.

<sup>1055</sup> Ibid., p. 123.

<sup>1056</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 7.

retenez pas au mépris de moi-même, l'orée de la forêt, les horizons permis, les images longtemps regardées se sont creusé leur niche au fond de ma mémoire. Où me réveillerai-je ? »<sup>1057</sup> Ces souvenirs enfouis sont, à côté du processus normal d'oubli, restés à l'état subliminal chez toutes ces héroïnes : c'est ce que Freud et nombre de psychologues après lui, appelleront le *refoulement*. Carl Jung explique quant à lui que

Lorsque quelque chose échappe à notre conscience, cette chose ne cesse pas pour autant d'exister, pas plus que la voiture qui disparaît au coin de la rue ne se dissout dans le néant. Nous l'avons seulement perdue de vue. Et de même que nous pouvons revoir cette voiture plus tard, nous pouvons aussi retrouver les pensées que nous avons momentanément perdues.<sup>1058</sup>

Or, le danger n'apparaît pas seulement sous la forme de souvenirs, puisqu'il peut également se manifester sous d'autres formes. Dans *Kamouraska*, Mme Rolland a certes peur d'affronter les images de son passé d'épouse indigne, mais la justice des hommes et la mort viennent la traquer jusqu'au-dessous de ses fenêtres, sous la forme d'une calèche tirée par un cheval noir qui fait claquer, de la même manière qu'un glas tinte dans la nuit, ses lourds sabots sur le pavé. Quant à la narratrice du *Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, dont la « vie était une jungle où proliféraient des idées, des bêtes, des monstres »<sup>1059</sup>, elle se sent traquée à travers la ville par celui qu'elle nomme « l'Invisible » et qui, dit-elle, « serait là, sur nos talons, qui préparerait pour nous ses pièges les plus affreux. Et notre innocence, toujours, serait déjouée. »<sup>1060</sup> Cet invisible n'est autre que son mari, des griffes duquel elle a échappé et dont elle doit maintenant se protéger. Or, la ville n'est pas un endroit sûr, et la bête est sans doute tapie au coin d'une rue, l'épiait avec avidité, et prolongeant ainsi le plaisir lié à l'attente qui précède la capture. La narratrice en est sûre à présent, « Il faudrait désormais nous cacher parmi les mensonges de la ville. Jouer le jeu. De notre vigilance dépendrait notre survie. »<sup>1061</sup> A première vue, le combat contre le Minotaure ressemble fortement au combat spirituel contre le refoulement ; or, comme nous venons de le voir, la bête s'incarne également sous les traits d'une institution ou encore d'un être qui rendent la ville dangereuse pour l'héroïne.

Enfin, le Minotaure peut devenir la face sombre de l'individu, que ce dernier découvre en effectuant un travail intérieur. En effet, le héros, autant que le monstre qu'il

---

<sup>1057</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 182.

<sup>1058</sup> JUNG, Carl Gustav, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>1059</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 19.

combat, cohabitent chez des personnages en pleine crise identitaire. Alors que la narratrice de *L'Hiver de pluie* confie : « Je voulais échapper à moi-même, reculer une échéance. »<sup>1062</sup> Celle de *La Danse juive* pense : « Je suis le châtiment de mon père : il a engendré un monstre lui aussi. »<sup>1063</sup> Quant à Arabelle dans le roman d'Andrée Maillet, elle se définit elle-même comme une « bête tentaculaire, vermiforme, aux coloris morbides, avec d'énormes paupières qu'un filet de regard blanc, épuisé, vicieux, rendait plus écoeurante. »<sup>1064</sup>

Depuis toujours, c'est face à l'animal que l'homme se définit peu à peu ; or, ce que dévoilent ces récits, c'est que le retour au mythe d'un monstre habitant un lieu clos s'opère, selon André Siganos, « Par et à travers un retour à un face à face devenu intérieur, l'homme se mirant en lui dans ce qui n'est pas lui et qui lui échappe aporistiquement. »<sup>1065</sup> Dans *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, l'Amante éprise de liberté doit combattre l'Épouse qu'elle est devenue, et qui la glace de « refus impuissant. Bête domestiquée, elle range la chambre, elle écoute, elle comprend, elle exécute, elle remercie. »<sup>1066</sup> Elle est à l'image même du personnage de Mme Rolland dans *Kamouraska* qui, en épouse modèle,

tient la main de son mari, posée sur le drap. Et pourtant... Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Étrangement conservée. On l'a lâchée dans la petite ville. Puis on s'est barricadé, chacun chez soi. Tant la peur de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive, il y a si longtemps, doit être féroce et entière, accumulée sous la terre, depuis des siècles ! On n'en a sans doute jamais connue de semblable.<sup>1067</sup>

Sa double nature, animale et humaine, est ici révélée à Elisabeth. D'une manière générale, ce qui résulte du combat intérieur que se livrent la bête et le héros, c'est la certitude que les auteurs lèvent le voile sur des personnages en proie à un dédoublement de personnalité lié à une profonde crise identitaire.

---

<sup>1062</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>1063</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>1064</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 208.

<sup>1065</sup> SIGANOS, André, *Op. cit.*, p. X-XI.

<sup>1066</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 27-28.

<sup>1067</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 246.

La lutte entre le héros et la bête, qui fait appel au combat mythique entre Thésée et le Minotaure, est en fait la traduction du conflit intérieur de personnages en proie à une véritable schize, à un dédoublement qui scinde leur personnalité. Chacune des héroïnes possède ainsi une face cachée qui se révèle au gré des circonstances ; plusieurs des identités qui font, réunies, l'unité de la personnalité, peuvent alors être altérées. Ainsi, à des degrés différents, l'identité personnelle et l'identité sociale sont plus ou moins mises en péril. Le dédoublement de ces deux identités est d'ailleurs connu comme étant une constante de l'écriture au féminin, notamment parce que « Ce conflit de personnalité exprimerait une malaise identitaire, la description de la vie de la protagoniste se faisant la métaphore de la condition féminine dans une exploration onirique d'un "inconscient collectif féminin" »<sup>1068</sup>, explique Bénédicte Mauguière, qui précise par ailleurs que, dans *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard, le dédoublement se manifeste sous différentes formes :

On peut ainsi distinguer d'une part, la femme [...] qui travaille, habillée et maquillée afin de satisfaire aux exigences professionnelles imposées aux femmes [...], dont l'apparence reflète tous les stéréotypes de la féminité, et d'autre part, la véritable personnalité [...], que la narratrice du *Corps étranger* nous dit devoir constamment cacher.<sup>1069</sup>

Pour résumer, Bénédicte Mauguière voit émerger de cette brèche un malaise lié à l'abandon des valeurs traditionnelles dénoncées à cette époque par la contre-culture et le féminisme, ainsi que l'absence de valeurs « sincères » de remplacement. Dans ce roman d'Hélène Ouvrard, c'est donc bien la condition féminine qui est mise en scène par la narratrice à la personnalité double, voire multiple.

Cette rupture du sentiment d'identité chez la femme mariée du *Corps étranger*, est une expérience que vit l'épouse Elisabeth dans *Kamouraska*, à chaque instant de sa vie. En effet, Mme Rolland ne peut s'empêcher de se replacer dans la peau de Mme Tassy, alors même qu'elle entretenait une liaison avec le docteur Nelson ; comme la narratrice du *Corps étranger*, celle-ci habite par alternance son rôle conformiste d'épouse, et celui de femme passionnée et amoureuse de son amant. Sans doute, pour cette femme qui perd peu

---

<sup>1068</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, Op. cit., p. 147.

<sup>1069</sup> Ibid., p. 156.

à peu pied avec la réalité, « Il est indispensable de se réconcilier avec cette femme qui tremble »<sup>1070</sup> et qui attend, bienveillante, que son mari d'alors ne passe enfin.

Encore une fois plongés dans les œuvres d'Anne Hébert, nous aurions tout autant pu analyser le « double fou » de Sœur Julie dans *Les Enfants du sabbat*, si Bénédicte Mauguière ne s'en était chargée, concluant que cette idée de double noir « correspond ainsi à un refus chez la narratrice de se conformer à une réalité dans laquelle elle ne se reconnaît pas, elle opère donc une révision, une déconstruction des images féminines traditionnelles, en particulier, la polarité entre l'ange ou le monstre. »<sup>1071</sup>

Si, dans les romans qui viennent d'être cités, la crise identitaire provient de la rupture, ou plutôt de l'incompatibilité entre identité sociale et sentiment d'identité personnelle, dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert, c'est le manque de cohésion de l'identité civile qui semble être la cause première de la fragmentation de la personnalité de l'héroïne : Flora Fontanges est en effet passée par plusieurs phases sociales tout au long de sa vie, à chaque fois marquées par un changement d'identité civile. Petite orpheline recueillie par les sœurs de l'hospice, elle est d'abord appelée Pierrette Paul ; adoptée par une bonne famille de la haute ville, elle se nomme alors Marie Eventurel, avant de choisir elle-même un nom de scène, Flora Fontanges. Ce dernier patronyme a été « choisi » par la protagoniste, à défaut des précédents. C'est pourquoi, en revenant à Québec, elle doit faire face à ses autres doubles qui l'ont habitée très longtemps comme des rôles, puisque

L'état civile affirme qu'elle se nomme Pierrette Paul et qu'elle est née dans une ville du Nouveau Monde, le jour de la fête de Saint-Pierre et Saint-Paul, tandis que des affiches, dispersées dans les vieux pays, proclament que les traits de son visage et les lignes de son corps appartiennent à une comédienne, connue sous le nom de Flora Fontanges.<sup>1072</sup>

Flora est une actrice, et elle ne trouve la paix qu'en habitant d'autres personnages, refusant résolument la confrontation avec sa vraie personnalité. Toute petite, déjà, l'idée de « N'être que soi toute sa vie, sans jamais pouvoir changer, [...], sans s'échapper jamais, enfermée dans la même peau, rivée au même cœur, sans espérance de

---

<sup>1070</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>1071</sup> MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 171.

<sup>1072</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 9.

changement, comme ça, tout doucement jusqu'à la vieillesse et la mort »<sup>1073</sup>, la terrorisait. Plus précisément,

elle avait envie de devenir quelqu'un d'autre, un de ces passants qui marche dans la neige par exemple. Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, une minute, rien qu'une toute petite minute, voir comment ça se passe dans une autre tête que la sienne, un autre corps, s'incarner à nouveau, savoir comment c'est ailleurs, quelle peine, quelle joie nouvelles, essayer une autre peau que la sienne comme on essaie des gants dans un magasin, ne plus gruger sans cesse le même os de la vie unique, mais se nourrir de substances étranges et dépaysantes.<sup>1074</sup>

La petite fille souhaite donc plus que tout être cette « voleuse d'âme »<sup>1075</sup> que l'actrice deviendra plus tard. Certes, d'après Alex Mucchielli<sup>1076</sup>, l'identité n'est pas quelque chose de figé ; néanmoins, dans la grande ville les personnages font bien l'expérience de leurs fissures, semblables à celle des trottoirs et à « l'asphalte [...], prêt à éclater en mille morceaux »<sup>1077</sup> dans *L'Hiver de pluie*.

Le lecteur a donc souvent affaire à des personnalités clivées, dont la narration traduit concrètement l'éclatement. C'est ce que l'on constate à la lecture des romans d'Anne Hébert, connus et reconnus pour leur narration construite autour de phrases courtes et nominales (notamment dans *Le Premier Jardin*), qui rendent très bien compte d'une identité morcelée qui va jusqu'à la rupture. Dans *Kamouraska*, le dédoublement psychologique provoque un dédoublement narratif qui trahit l'ambivalence du personnage d'Elisabeth ; en effet, tandis que la narration homodiégétique se fait à la première personne, Mme Rolland révèle la scission de sa personnalité par l'emploi alternatif des pronoms *je/elle* : d'ailleurs, elle préconise de « Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée tout habillée de velours bleu. »<sup>1078</sup>

« Je dis "je" et je suis une autre »<sup>1079</sup>, rajoutera plus tard ce personnage d'Anne Hébert, ses paroles ressemblant si parfaitement à celles de la narratrice de *L'Hiver de*

---

<sup>1073</sup> Ibid., p. 63.

<sup>1074</sup> Ibid.

<sup>1075</sup> Ibid., p. 81.

<sup>1076</sup> MUCCHIELLI, Alex, *L'Identité*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999.

<sup>1077</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>1078</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>1079</sup> Ibid., p. 113.



*pluie* qui confie : « Il y a une femme qui marche, je suis cette femme qui marche »<sup>1080</sup>. Dans ce texte très intimiste et épuré, l'héroïne est en proie à un conflit intérieur, une nouvelle fois caractérisé par une distanciation narrative, le personnage faisant référence à lui-même à la troisième personne comme s'il parlait d'un autre : « La femme qui marchait avait augmenté la cadence de son pas. J'en suis certaine. Il lui arrivait même d'avoir du mal à respirer, la moindre petite pente la mettait hors d'haleine. Plus elle marchait et plus elle avait du mal à rattraper son souffle. »<sup>1081</sup> Quelques pages plus loin, la narratrice reprend la narration à la première personne, en expliquant que « Dans ces parcours que je m'imposais, je voulais échapper à moi-même »<sup>1082</sup>.

Nous rencontrons également cette pluralité identitaire dans *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvreard, dont toute une partie du texte est à la troisième personne comme pour mieux afficher la distance entre le sujet et le personnage qu'il lui est imposé. La narratrice emploie bien sûr le « je », puis bascule vite vers *ses doubles* en devenant à tour de rôle « Amante », « Eve », « Viviane », ou « Epouse ». Le titre *Le Corps étranger* n'est-il d'ailleurs pas déjà évocateur à cet égard ?

A la lecture des romans d'Anne Hébert, de Lise Tremblay et d'autres encore, nous observons que c'est avant tout l'écriture, et non le récit, qui traduit les fissures de la personnalité des héroïnes. Les blancs, les ruptures de rythme, et la parole qui s'effiloche au fil du texte, sont autant de symptômes de cet éclatement généralisé qui trouble la personnalité des héroïnes, sans doute héritières, en tout ou en partie, de ces mêmes femmes qui ont dû « se conformer physiquement et moralement à l'image que la société exige d'elles. »<sup>1083</sup>

Dans *Encore une Partie pour Berri*, Berri se rend « dans la salle de bain, ouvre l'armoire de la pharmacie, prend un tube sur lequel est écrit : « Schizophrénie », et puis, juste en dessous : « Poison ». Il plonge l'aiguille de la seringue dans le tube. »<sup>1084</sup>

---

<sup>1080</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>1081</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1083</sup> MAUGUIERE, Bénédicte, *Op. cit.*, p. 134.

<sup>1084</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 71.

L'ensemble des personnages des romans étudiés semblent donc cohabiter avec un double auquel ils ne peuvent échapper, n'ayant déjà que trop enfoncé l'aiguille de la seringue pour interrompre le processus.

« Double fou » ou « double noir », le texte laisse le lecteur soupçonner le manque d'unité ou, comme le souligne Alex Mucchielli, cette rupture de la « permanence des critères essentiels de définition de soi. »<sup>1085</sup> Nous sommes ici au cœur de ce qui fait l'une des particularités de l'écriture au féminin, celle-ci s'entêtant à inscrire différemment l'identité dans le texte ; ce qui, rappelle Béatrice Didier, « peut se traduire très concrètement par un usage révolutionnaire des pronoms personnels, une remise en cause de la distinction entre le "je" et le "elle" et peut-être aussi le "tu". »<sup>1086</sup>

Si, au fil des textes, toutes ces femmes croisent leur double, l'affrontent, le combattent ou décident de cohabiter avec ce « elle » intérieur, c'est sans compter avec le regard de l'Autre qui renvoie encore une image de soi supplémentaire. D'autant plus que la ville est propice aux rencontres : étrangers, immigrés, touristes, et locaux forment un *melting-pot* dans lequel réaliser son unité devient une nouvelle étape à franchir.

## **2. Se voir dans le regard de l'autre : prise de conscience de soi ou miroir aliénant ?**

### *2.1 : La figure de l'étranger*

Habiter la ville et la parcourir en tout sens, c'est certes prendre le risque de se découvrir soi-même au détour d'une rue, mais c'est aussi risquer la rencontre avec l'Autre, cette rencontre qui bouleverse un ordre du monde déjà très fragilisé que l'intervention d'un étranger vient de nouveau remettre en question, lorsqu'il ou elle pénètre dans le monde clos et solitaire des héroïnes.

Cet étranger peut avoir différents visages : un touriste, un immigré, ou encore un simple quidam croisé à un carrefour ou dans un magasin ; il est parfois simplement

---

<sup>1085</sup> MUCCHIELLI, Alex, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>1086</sup> DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 34.

l'Autre que soi, mais que l'on reconnaît parmi tous les autres comme ayant un lien secret avec notre existence. Tout semble partir de cette rencontre entre deux êtres à la fois si différents et si proches, enchaînés au premier regard par un contrat sans signature, qui stipule que la progression sur le chemin de la connaissance de soi et du monde ne tolère aucun coup de canif. La grande ville charrie ainsi son lot de guides et d'âmes sœurs providentiels, qui nourrissent la fiction des auteures.

Dans *Encore une Partie pour Berri* la rencontre est soudaine et inattendue, en ce soir particulier où, pour déridier un peu Berri, sa mère Trente « l'avait emmené chez Eaton, au rayon des jouets. Et c'est dans une allée du rayon des jouets qu'il avait aperçu Shawinigan. »<sup>1087</sup> Deux adolescents perdus et à peine sortis de l'enfance se croisent dans le rayon pour enfants d'un grand magasin : le ton du roman de Pauline Harvey est donné, ce sera celui d'une jeunesse entre deux mondes, qui ne veut pas grandir mais qui sera pourtant jusqu'au-boutiste. La narratrice de *La Danse juive* rencontre quant à elle son futur amant Mel « rue Notre-Dame, alors que je faisais les boutiques d'antiquités avec Paul. »<sup>1088</sup> Quant à Dominique dans *Le Sexe des étoiles*, il est subjugué par la première vision qu'il a de Marie-Pierre

à l'intersection du boulevard Saint-Joseph, et dans ces très béates dispositions, [...], soudainement. Elle venait de déboucher d'une artère connexe ou d'un restaurant, elle avait surgi, en fait, comme de nulle part, et voilà qu'elle s'éloignait déjà devant, ondoyante et fluide et pressée d'arriver ailleurs<sup>1089</sup>.

Marie-Pierre la transsexuelle est déjà cet être « ondoyant » et insaisissable, néanmoins captivant de sensualité, que Dominique ne s'appropriera jamais réellement. La rencontre est ici inattendue et presque brutale, comme c'est le cas dans *La Noyante*, alors qu'Eléonore croise le chemin de celle en qui elle verra plus tard une déesse, une sœur, une mère ; mais pour l'heure,

---

<sup>1087</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>1088</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>1089</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 32.

Je l'aperçus en donnant le coup de frein. Le jeans moulé sur les fesses d'Aphrodite, le cheveu naturellement crépelé dans le chignon méditerranéen, elle avait trouvé, me sembla-t-il, le geste éloquent qu'avait dû faire de ses deux bras aujourd'hui coupés la plus belle femme de tous les temps pour envoyer paître les hommes de son époque.<sup>1090</sup>

L'héroïne de *L'Hiver de pluie* est quant à elle une experte en rencontres : elle affirme en effet que « Dans un bar, il suffit d'attendre. Si on attend, si on est patient, on rencontrera quelqu'un. »<sup>1091</sup> Tandis que la narratrice d'*Hier* précise, elle aussi, qu'elle a « rencontré Carla Carlson un soir de mars au bar de l'hôtel Clarendon. »<sup>1092</sup>

L'importance de la communication avec l'Autre est apparemment primordiale dans les romans qui nous intéressent ; or, l'on peut se demander qu'elle est exactement la force symbolique de cette altérité : il apparaît en fait que chaque personnage rencontré est étranger, en ce sens qu'il est *différent*. Il est même parfois l'opposé total de celui qui parle à la première personne, le renvoyant donc inmanquablement à lui-même en tant qu'individu, avec ses richesses mais aussi ses vides, ses manques, et ses brisures de l'âme. Ainsi, cette Léonor que rencontre Eléonore dans *La Noyante*, « avait tout quitté : mari, enfant, pays, nom, famille, maison... Elle était de la race de ceux qui partent comme j'étais de la race de celles qui restent »<sup>1093</sup>, souligne la narratrice, alors que Geneviève, dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais, fait la connaissance d'une Lali qui, elle,

se distinguait par une affirmation profonde d'un idéal sexuel qu'elle portait dans toute sa personne, et cela, sans aucun compromis, [...], qu'elle était de ceux qui depuis longtemps assument le choix d'une sensualité prisonnière des lois du monde, d'un amour poli et travaillé comme une science, dont ils sont, malgré les fers sociaux qu'ils ont dû porter, non plus les victimes ou les martyrs de jadis, mais les radieux libérateurs de la race fière qu'ils représentent aujourd'hui.<sup>1094</sup>

Léonor et Lali sont d'une autre « race », celle des féministes et des êtres libres de toute entrave, en apparence cependant. Ce sont ici des doubles féminins qui, nous le verrons plus tard, deviennent des initiatrices pour les femmes qui les côtoient. Dans tous les cas, l'autre que l'on reconnaît malgré son statut d'étranger, brise la cloison qui sépare

---

<sup>1090</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>1091</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>1092</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>1093</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>1094</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 16.

l'héroïne du monde alentour ; et qu'importe qu'il s'agisse d'un touriste, d'un immigré ou d'un simple inconnu, pourvu que ce soit « quelqu'un, n'importe qui, un interlocuteur possible, un espoir de trêve dans ce combat avec mes souvenirs. »<sup>1095</sup>

Le premier étranger qui se présente à cette jeune écervelée d'Arabelle, est un touriste, américain de surcroît ; quoi de plus banal que de croiser des touristes dans une capitale historique telle que Québec ? La jeune fille des *Remparts de Québec* a d'ailleurs l'habitude de faire « un bout de chemin avec les touristes, américains, chinois, avec un Polonais portant l'uniforme américain du simple soldat »<sup>1096</sup>. Par ailleurs, nous apprenons grâce au *Premier Jardin*, que Québec est une ville où « Touristes et fonctionnaires de passage déambulent le long des trottoirs. Font trois petits tours et puis s'en vont. »<sup>1097</sup> Le visiteur est cet Autre, différent de soi par la langue, la culture et le pays qui l'accompagnent dans son voyage ; pourtant, dans *Les Remparts de Québec*, un lien intime se crée rapidement entre Arabelle et cet inconnu. Dans *La Noyante*, Léonor n'est pas non plus une Québécoise de souche puisqu'elle est française ; quant à Lali (*Les Nuits de l'Underground*) elle est hongroise, et pour ce qui est du docteur Nelson de *Kamouraska*, ce dernier est américain.

L'altérité première que nous rencontrons dans ces textes est donc avant tout celle des origines. Néanmoins, la provenance et la culture de ces personnages vont bien vite s'effacer au profit d'une altérité presque surnaturelle mais bienvenue, qui va accompagner les personnages sur le chemin de la révélation.

Plus qu'un accompagnant, l'autre devient un *guide* à travers une ville qu'il ne connaît pas forcément lui-même. Rappelons-nous que la ville est une sorte de labyrinthe caractérisé par la difficulté qu'éprouve le visiteur à en sortir s'il n'est accompagné d'un guide ; à ce propos, Joseph L. Henderson souligne que « la faiblesse première du héros est contre-balançée par l'intervention de puissances tutélaires ou de "gardiens" qui lui permettent d'accomplir les tâches surhumaines dont il ne saurait venir à bout sans aide. »<sup>1098</sup> Heureusement que pour Flora, dans *Le Premier Jardin*, se présente à elle

---

<sup>1095</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 80.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1097</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>1098</sup> HENDERSON, Joseph L., *Op. cit.*, p. 110.

Raphaël, un « ange » au prénom prédestiné, qui la guide au fil de son aventure urbaine et personnelle. En compagnon fidèle et avisé, le jeune homme l'aide à affronter ses peurs en lui faisant découvrir, comme si c'était la première fois, sa ville natale : d'ailleurs, il « insiste pour lui faire visiter la ville comme si elle n'y avait jamais mis les pieds. Peut-être de cette façon échappera-t-elle à ce qu'elle sait de la ville et se contentera-t-elle de la version de Raphaël ? »<sup>1099</sup>

Dans *Le Premier Jardin*, le jeune homme est un guide urbain pour Flora, comme l'est Lali pour Geneviève dans *Les Nuits de l'Underground*. En effet, le guide est censé connaître la ville par cœur et en détenir toutes les clés ; il a ses entrées partout, comme si la ville lui appartenait de la même façon que « Lali franchissait toutes les portes de la nuit, de sa démarche ailée, tout en gardant dans la sienne la main de Geneviève. »<sup>1100</sup> Plus précisément,

Aux côtés de Lali, [Geneviève] vivait, même dans son ombre, de cette gloire du « nous » et elle savait que même les lieux les plus clos de la ville, ces lieux qu'elle n'avait jamais connus avant de connaître Lali, s'ouvriraient pour elle à cause de ce « couple » enchanté, formé du moins par un bref enchantement, que Lali tirait de la compagne la plus obscure.<sup>1101</sup>

Lali, comme Raphaël, ouvrent la ville comme une coquille, et les héroïnes qu'ils accompagnent dans cette démarche commune, n'ont plus qu'à tendre la main pour cueillir la perle qu'elle renferme. Ces guides jouent donc un rôle important qui va bien au-delà du simple accompagnement dans la découverte de la ville, puisqu'ils sont également des initiateurs.

En outre, l'intervention inopinée d'un étranger dans la vie des héroïnes a toujours une fonction réparatrice ou, plus modestement, bienfaitrice. Ces figures venues bien souvent d'un ailleurs hors-les-murs, provoquent un déclic psychologique chez des personnages qui tournent depuis trop longtemps autour d'eux-mêmes dans ces villes labyrinthiques. Dès l'incipit de *La Noyante*, Eléonore rompt tout de suite avec son passé de femme mariée et soumise dès lors qu'elle rencontre l'immigrante Léonor, à l'origine de la libération et de la connaissance d'elle-même.

---

<sup>1099</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>1100</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 137.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 140.

D'ailleurs, la narratrice du roman d'Hélène Ouvrard raconte qu'

A l'instant même où Léonor est entrée dans ma vie, l'étrange maladie qui couvait en moi depuis si longtemps a éclaté comme cancer au soleil de sa présence. [...]. Cette tache de sang vert, de sang-sève, qui m'a éclaboussée dans la rue et que mon âme avide a bue de tous ses pores, n'en finit plus de me régénérer.<sup>1102</sup>

Léonor, la végétale, représente beaucoup pour sa « sœur » puisqu'elle lui insuffle une nouvelle vie en la révélant à elle-même et aux autres.

Néanmoins, la figure de l'Autre ne peut être mieux incarnée qu'à travers le personnage du docteur Nelson, dans *Kamouraska* : celui-ci se distingue grâce ou à cause de son milieu social, sa religion, sa langue, son apparence, et ses attributs. Dans un article qui lui est consacré, Sylvain Pelletier met au jour une nouvelle fonction de l'étranger qu'est Nelson, en remarquant qu'

Elisabeth n'agissant pas directement elle-même, il agira pour elle. Nelson lui permet d'actualiser une part refoulée d'elle-même et offre un exutoire à ses pulsions. Elisabeth est ainsi confirmée dans l'entièreté, écartelée, de son existence par le détour d'un suppléant fournissant un espace servile où cette part de la narratrice autre à cette dernière et au groupe de référence auquel elle participe pourra se réaliser.<sup>1103</sup>

L'étranger qui devient vite l'intime, détourne la jeune femme de son cours comme une rivière, ouvrant ainsi devant elle d'autres perspectives de vie. Concernant *Kamouraska*, Janet Paterson va plus loin, soulignant une altérité mise en relief par la fusion de l'étranger et de l'étrange, car « Tout se passe comme si, en opposant l'ordre social, en le subvertissant, l'Autre basculait dans les domaines de l'illicite, de l'irréel, et du surnaturel. »<sup>1104</sup> C'est ce qu'observe Janet Paterson au sujet du personnage d'Aurélié Caron, et que confirme Sylvain Pelletier à propos du docteur Nelson qui paraît bien plus qu'un individu ordinaire, puisqu'« Il est surnaturel. La différence, le surplus, ce qui est incompréhensible pour le groupe, ce qui déborde de l'univers connu et qui constitue le

---

<sup>1102</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>1103</sup> PELLETIER, Sylvain, *Op. cit.*, p. 44.

<sup>1104</sup> PATERSON, Janet. Figures de l'Autre dans *Kamouraska*. In : Anne Hébert, *parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996*, *Op. cit.*, p. 245.

fondement de l'altérité de Nelson va servir de terreau où le mythe va naître du merveilleux. »<sup>1105</sup>

Au-delà des simples différences, nous remarquons en effet que l'Autre a quelque chose qui transcende ce qui est humain : il s'agit d'un être venu d'ailleurs, certes, mais de quel ailleurs ? Tous et toutes renferment en eux un soupçon de surnaturel, peut-être même sont-ils dotés de pouvoirs extraordinaires. L'inconnu ou l'étranger a toujours l'air de sortir d'on ne sait où, de surgir inopinément à la manière d'un Dionysos tout droit sorti de sa mythologie, comme c'est le cas de l'alchimiste Almacolor que rencontre Shawinigan dans *Encore une Partie pour Berri*, et qui « a l'air de sortir d'un autre monde, d'une autre époque, de surgir des entrailles de la terre où il retournera dans quelques instants. »<sup>1106</sup> D'ailleurs, « En ce moment elle pourrait tout à fait croire qu'il est le diable ou un personnage approchant, un de ceux qui ne meurent pas, qui traversent les siècles, il est très clairement entouré d'une aura comme on en imagine aux anges »<sup>1107</sup>. Almacolor apparaît sans âge et détenteur d'une connaissance absolue de la ville. C'est grâce à lui que les adolescents débiteront leur quête de savoir de l'espace urbain et de ses secrets.

La fusion étranger/étrange se vérifie dans d'autres récits : l'amant de la narratrice de *La Danse juive*, Mel, semble venir, lui aussi, « d'un autre monde. »<sup>1108</sup> Tandis que dans *La Noyante*, Léonor ne guérit pas seulement l'âme, elle est aussi déesse, mère, ou encore, précise Eléonore, « Elle est le cercle magique que sa propre main a tracé sur les ruines de l'enceinte primitive de ma ville intérieure et je ne veux ni la franchir ni laisser personne y pénétrer... »<sup>1109</sup> Le pouvoir de Lali des *Nuits de l'Underground*, réside quant à lui dans la capacité pour cette « inconnue rencontrée dans un bar, un être surgi brusquement de son propre azur ténébreux »<sup>1110</sup> de réaliser l'unité de la personnalité de Geneviève après avoir « enchaîné en elle l'artiste et la femme. »<sup>1111</sup>

A la fois guide, initiateur, révélateur, apparaissant et disparaissant comme par miracle, l'Autre ajoute une dynamique dans le récit en pénétrant de force dans le monde

---

<sup>1105</sup> PELLETIER, Sylvain, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>1106</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>1107</sup> *Ibid.*

<sup>1108</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 51.

<sup>1109</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 102.

<sup>1110</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>1111</sup> *Ibid.*



intérieur des personnages, comme on franchit, clés en main, les portes d'une ville fermée à double tour.

Nous l'avons dit, la grande ville est naturellement propice aux rencontres en tout genre : à Québec, il s'agit principalement de touristes, tandis que dans l'espace multiculturel de Montréal, l'étranger est le plus souvent un immigrant.

Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque le Québec est une terre d'immigration et que la métropole accueillant des vagues successives depuis les années soixante, représente le visage métissé de cette nation<sup>1112</sup>. Montréal est donc un lieu où l'on côtoie quotidiennement l'étranger qui, pour le coup, devient une nécessité pour le Québécois de souche qui scrute les courbes de sa natalité. Heinz Weinmann voit en l'Autre un « *Pharmakon*, le remède à sa maladie ethniquement mortelle. »<sup>1113</sup> Il précise par ailleurs que « Le Québécois, plus particulièrement le Montréalais, côtoyant quotidiennement des étrangers, sait, fût-ce confusément, qu'il a vitalement, symbiotiquement besoin de l'Autre, qu'ils dépendent l'un de l'autre comme l'aveugle et le paralytique. »<sup>1114</sup> Dans *Maryse* de Francine Noël, la protagoniste s'intéresse fréquemment aux immigrants qui peuplent son microcosme comprenant le bar *La Luna del Papel*, la maison familiale, et son appartement. Le cas de Manolo, le serveur espagnol, l'interpelle plus particulièrement, car

En dehors de chez lui et de la cuisine de La Luna, Manolo parlait en français, mais quand il en avait la possibilité, quand il était en confiance, il se traduisait lui-même pour ne pas s'oublier tout à fait. Dans ces moments-là, il se sentait moins déraciné : il se rappelait avoir été un enfant comme les autres, confondu avec ceux de son village. C'était du temps où il n'était pas encore un étranger, un immigré...<sup>1115</sup>

---

<sup>1112</sup> A ce sujet, Paul-André Linteau précise qu'entre 1962 et 1967, « L'immigration est ouverte à tous et la sélection se fait en fonction de critères économiques liés aux besoins du marché du travail, plutôt que d'après l'origine. Les nouveaux venus se recrutent désormais surtout en Asie et, dans une moindre mesure, dans les Caraïbes et en Amérique latine. L'accueil de réfugiés politiques contribue à cet élargissement de l'éventail des pays sources. Il en résulte une diversité accrue de la société canadienne, en particulier dans les agglomérations de Toronto, Montréal et Vancouver où s'établissent la plupart des immigrants. » *Op. cit.*, p. 111.

<sup>1113</sup> WEINMANN, Heinz, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>1114</sup> *Ibid.*

<sup>1115</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 310.

« Mettez les pieds à Montréal, et vous ne serez plus considérés que comme des étrangers ! »<sup>1116</sup>, ironise Maryse, concernée elle aussi par la question puisqu'elle est elle-même une étrangère, une fille d'immigrants irlandais, de son vrai nom Mary O'Sullivan. La jeune femme a francisé son prénom pour s'intégrer plus facilement. Ce personnage de Francine Noël illustre le fait qu'à Montréal, l'étranger n'est pas forcément celui que l'on croit puisque, comme le soutient vivement Marie-Lyre à des Français dans *Myriam première*, « Nous sommes tous des fils et des filles d'immigrants ! »<sup>1117</sup>

Aussi incongru que cela puisse paraître, les personnages ont conscience qu'ils sont eux-mêmes des étrangers dans leur ville, dans leur pays. Son altérité s'impose quotidiennement à Maryse, certes bien intégrée à la société montréalaise, mais elle sait que sa langue maternelle est l'anglais, que l'histoire de ses origines ne prend pas racine au Québec, « et l'exil ne change rien à la naissance »<sup>1118</sup> rajoute Flora en connaissance de cause. Dans son entrevue accordée à Robert Viau, Francine Noël avoue qu'en écrivant ce roman, elle ne pouvait passer à côté de cette réalité qui veut qu'une jeune femme vivant dans le Montréal des années quatre-vingt, ait de grandes chances de ne pas être une Québécoise de souche ; c'est pourquoi,

Ayant commencé à travailler le canevas en 1980, il m'a semblé que Maryse ne pouvait plus être une Québécoise « pure laine ». D'ailleurs, le Québec a toujours été divisé et « mêlé » ; nous sommes tous plus ou moins métissés. J'ai choisi pour mon héroïne une ethnie qui, par certains côtés, serait proche de la nôtre : les Irlandais nous ressemblent. Maryse porte donc en elle – incarné et posé dès l'origine – le sentiment de l'altérité.<sup>1119</sup>

Le docteur Nelson de *Kamouraska* est également en proie au même dilemme que Maryse, car bien qu'il soit issu d'une très honorable famille loyaliste, il est d'origine américaine et demeure donc à tout jamais l'étranger n'appartenant pas à la nation canadienne-française. C'est aussi le cas de Mel, l'amant de la narratrice de *La Danse juive*, étranger par ses parents qui « ont traversé une partie de l'Europe à pied et ont fini par prendre un bateau qui les a conduits à New York. [...]. Après quelques années, ils

---

<sup>1116</sup> Ibid., p. 234.

<sup>1117</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 308.

<sup>1118</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>1119</sup> VIAU, Robert, *Op. cit.*, p. 18.

sont venus à Montréal et se sont installés rue Marie-Anne, à l'angle du boulevard Saint-Laurent. »<sup>1120</sup>

Pourtant, être soi-même étranger dans son propre pays et dans sa ville, ne tient pas tant du fait d'appartenir à une autre ethnie que le fait de rejeter totalement ses origines québécoises en s'éloignant volontairement du pays-mère pour devenir sans mémoire, sans visage, sans patrie, étranger à tout et où que l'on se trouve. Ainsi, dans *Le Premier Jardin*, Flora n'a pas remis les pieds à Québec depuis des décennies, et elle déambule donc dans une ville qu'elle ne reconnaît plus, elle « marche dans les rues qui lui paraissent étrangères, et cela la rassure de croire que les rues sont étrangères. »<sup>1121</sup> A la longue, le personnage se laisse traiter « comme une touriste modèle. »<sup>1122</sup> Elle devient vite « Une étrangère qui se promène dans une ville étrangère. »<sup>1123</sup> Flora est ici à l'image de *l'étranger revenant* tel qu'il est décrit dans le collectif *Villes imaginaires* ; en effet,

Lorsque [l'Etranger] se trouve être un revenant, quelqu'un qui a vécu longuement dans une ville et revient s'y installer après un séjour assez prolongé dans d'autres lieux, on constate que la ville qui lui parle n'est pas la ville immuable, mais la ville livrée à la fluidité du temps. Elle est pour lui la ville qui a changé, qui le renvoie à sa situation d'étranger.<sup>1124</sup>

La ville renvoie donc irrémédiablement celui qui s'y *re-trouve* à sa « différence » ; le lien qui liait Flora à Québec s'est effiloché au fil du temps et de la mémoire, ce qui n'est pas un mal pour l'actrice, bien au contraire : être une étrangère dans la ville de l'enfance c'est être libre des pressions uniformisantes de la société. N'appartenir à personne ni à aucun sol, et habiter d'autres rôles que le sien : n'était-ce pas là, après tout, le rêve de la petite Marie Eventuel ?

Le nom de la petite fille adoptée du *Premier Jardin* souligne sa fragilité et ses difficultés à être pleine et entière : Marie est une Eventuel, un être « éventuel », toujours sur le fil, prêt à basculer d'un côté comme de l'autre, comme l'est ce soir-là Maryse dans

---

<sup>1120</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>1121</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1124</sup> TORGUE, H.-S., PESSIN, Alain, *Op. cit.*, p. 67.

*Myriam première*, qui se trouve « en équilibre instable sur le bord du trottoir »<sup>1125</sup>, alors que l'on s'apprête à jouer sa pièce de théâtre et qu'elle ressent sa différence plus fort qu'à l'accoutumée, puisqu'« Un abîme la sépare d'elle et des gens qu'elle décrit dans sa pièce. En parler est une chose, les endurer, une autre. La femme a raison de la lorgner ; avec ses vêtements bien coupés et ses cheveux vaporeux, elle a l'air d'une touriste. »<sup>1126</sup> Montréal est une ville de métissage où l'on croise l'Étranger à chaque coin de rue ; néanmoins, Mary est devenue Maryse, elle a appris le français et écrit dans la langue officielle de son pays d'accueil. Pourtant, l'héroïne de Francine Noël sait bien qu'elle n'est pas tout à fait d'ici, et pas tout à fait d'ailleurs : c'est là que réside la différence et qui fait qu'elle sera toujours, quoiqu'elle fasse et où qu'elle aille, une étrangère.

Dans de nombreux cas, nous avons également pu observer que la rencontre avec l'Autre donnait lieu à une initiation d'un certain milieu, ou encore à un accompagnement sur un cheminement intérieur, l'Étranger revêtant différents masques notamment celui du touriste ou, plus simplement, de l'inconnu. Cet Autre détient les clefs de la ville et ses codes de passage ; il sait voir, écouter et aussi oublier, car il faut que le secret s'oublie et demeure tel. Ce tête à tête entre le personnage et son guide, conduit à la découverte et à la révélation, puisqu'« en allant vers l'étranger ou l'étrangère, le héros ou l'héroïne brise un isolement familial contraignant et une solitude exacerbée des lieux »<sup>1127</sup>, précise Michel Gosselin au sujet des œuvres d'Anne Hébert.

Si les personnages se tournent vers l'Inconnu, c'est que celui-ci n'a pas d'*a priori* : son regard est neuf et leur renvoie une image intacte d'eux-mêmes, contrairement à la cellule familiale qui leur présente un miroir déformant dans lequel les héroïnes ne se reconnaissent pas.

---

<sup>1125</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 342.

<sup>1126</sup> *Ibid.*

<sup>1127</sup> GOSSELIN, Michel. Le Ravissement de l'enfance dans les récits d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996, Op. cit.*, p. 129.

## 2.2 : *Le regard de l'Autre : un miroir aliénant*

« ils ont inventé un jeu qui consiste à me présenter un miroir déformant en guise de visage »<sup>1128</sup>, affirme la jeune Arabelle des *Remparts de Québec*. Ce « ils », c'est encore une fois l'Autre, excepté que cette fois-ci il ne s'agit ni de l'Étranger, ni de l'Inconnu : c'est de sa famille et plus généralement de la société de la haute-ville de Québec dont il s'agit à travers ce pronom personnel. La jeune fille dénonce leur entêtement à lui renvoyer une image d'elle-même qu'elle ne reconnaît pas ; d'ailleurs, confie-t-elle, « leurs prunelles reflètent un univers malveillant, une certaine image de moi que je trouve atroce et dont la vue m'assassine »<sup>1129</sup>. Ne pas se reconnaître dans les yeux de l'Autre approfondit sans aucun doute la fissure de la personnalité de l'héroïne qui se marginalise, et s'isole un peu plus chaque jour. Or, ce que le regard de ses parents et de sa grand-mère renvoie à Arabelle c'est, après tout, l'image d'une jeune fille rebelle et libertaire, insoumise et dégénérée, un pur reflet de son époque. Arabelle en est même effrayée, car elle prend alors conscience qu'elle ne calquera pas sa vie ni sa conduite sur l'éducation ni les modèles qu'ont lui présentait enfant, dans le souci de lui tracer un chemin qu'elle n'avait plus qu'à suivre bien docilement. Réjean Baudoin remarque quant à lui que l'expérience des personnages de cette fissure entre eux-mêmes et le monde, est une constante du roman québécois, puisque

L'unanimité de jadis, qui cimentait l'édifice communautaire par le renoncement des individus, est bel et bien rompue, mais les effets de cette rupture ne seront plus observés principalement sur la scène publique : c'est dans la vie des sentiments et dans l'urgence quotidienne du désir que se pose maintenant la question. Que se passe-t-il lorsqu'un homme se rend compte que rien dans son éducation ni dans les êtres qui l'entourent ne peut fonder la conduite de sa vie ?<sup>1130</sup>

Arabelle ne renonce pas à sa personnalité contradictoire, au contraire, « Je serai tout ce qu'on ne veut pas que je sois ou bien je renoncerai à être. »<sup>1131</sup> Ce sera pourtant là son drame, rejetée par sa grand-mère, délaissée par sa mère, et sentant peser journallement sur elle le regard accusateur de son père. Arabelle a le sentiment que sa famille et la société bourgeoise à laquelle elle appartient, portent atteinte à son identité :

---

<sup>1128</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>1129</sup> Ibid.

<sup>1130</sup> BAUDOIN, Réjean, *Le Roman québécois*, Montréal : Boréal, 1991, p. 21.

<sup>1131</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 213.

dans ce cas, l'Autre est un ennemi puisqu'il déclenche le processus d'aliénation de l'identité tel que le conçoit Alex Mucchielli, en indiquant

qu'il y a aliénation de l'identité [...] si une identité constituée existe par elle-même ou, ensuite, si un système extérieur intervient sur elle pour tenter de la modifier. Mais il faut aussi qu'il y ait sentiment d'aliénation. Pour cela, la modification doit être ressentie comme aliénante par l'individu, le groupe ou la culture.<sup>1132</sup>

En effet, le milieu socio-culturel dans lequel évolue l'héroïne d'Andrée Maillet, ne manque pas d'opérer sur sa progéniture de véritables amputations dépersonnalisantes : « *Il faudra que tu rentres dans le moule. Ça passera ou ça cassera* »<sup>1133</sup>, lui répète-t-on. C'est bien le milieu bourgeois de la haute-ville de Québec que dénonce l'intenable jeune fille, qui précise qu'« Hygiène, manière de table, lois vestimentaires, contrôle et tempérance d'expression faciales, corporelles et verbales sont à la base de mon éducation. »<sup>1134</sup>

D'ailleurs, à en croire l'ensemble des romans de Québec, il semble bien que cette partie de la ville aux charmes certains, certes, mais gardant jalousement entre ses remparts un esprit très conservateur – presque endémique – jusqu'à une certaine époque, soit propice à l'aliénation de l'identité chez des jeunes filles qui rejettent tout conformisme. Comme chez les Tourangeau (*Les Remparts de Québec*), dans le Québec de Laure Clouet aussi « La loi commandait de se taire et de figurer. »<sup>1135</sup> Il est bien difficile, pour la quadragénaire d'Adrienne Choquette, de poser un acte quel qu'il soit : le conditionnement dont elle fut l'objet toute sa jeunesse l'empêche encore d'apprécier pleinement ses réalisations et ses élans d'administratrice. C'est loin du regard accusateur de l'Autre qu'elle dévoile un pan de sa véritable personnalité, et

Lorsque personne ne pouvait la voir, Marie-Laure se donnait la joie sans précédent dans sa famille d'admirer une œuvre d'art payée de son argent. Elle en sentait une fierté d'autant plus grande qu'elle n'entendait rien à l'art, que ce geste-là avait été son premier acte libre après la mort de sa mère et qu'elle en éprouvait encore de la surprise.<sup>1136</sup>

---

<sup>1132</sup> MUCCHIELLI, Alex, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>1133</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1135</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

Il est donc bien difficile pour ces héroïnes de se refaire une personnalité, notamment lorsque, comme ce fut le cas de Marie Eventurel dans *Le Premier Jardin*, « Ils ont pris toutes leurs précautions pour qu'elle ne soit plus jamais la même »<sup>1137</sup>. Dans les romans étudiés, l'éducation, la famille et la société, ont enclenché depuis belle lurette le processus d'aliénation des héroïnes.

Pourtant, on admet en suivant Alex Mucchielli qui cite Sartre, que l'identité n'est pas figée, qu'elle se réorganise et définit ainsi l'être humain ; le regard d'autrui participe à cette définition du moi, et « C'est là le sens de la formule de Sartre : "Je suis ce que je ne suis pas et je ne suis pas ce que je suis". Par son regard, puis par ses attitudes envers moi, autrui m'attribue une identité et me pousse à me comporter de manière à répondre à cette définition qu'il donne de moi. »<sup>1138</sup> En effet, ne sommes-nous pas avant tout définis par le regard de l'Autre et, si oui, l'identité la plus intrinsèque est-elle donc vierge de toute influence extérieure ? La relation à autrui est, quelle qu'elle soit, aliénante, et il est bien mal aisé de réduire le fossé qui se creuse entre ce que l'Autre voit de nous, ce que nous tentons de lui renvoyer, et ce que nous croyons être.

Les héroïnes se débattent au milieu de tous ces regards divergents, intérieurs et extérieurs, résultats d'un décalage entre une société uniformisante et des jeunes femmes qui souhaitent s'affranchir de ces déterminants culturels.

Les analyses de Sartre nous ont appris que le regard d'autrui peut être une aliénation ; Alex Mucchielli précise par ailleurs qu'« Etre sous le regard de quelqu'un, c'est en effet être aussi sous son jugement et ce jugement constitue, le plus souvent, une fausse identité de moi »<sup>1139</sup>, ce que l'on constate dans les romans du corpus où les héroïnes tentent bien de renvoyer une image conforme au désir de l'Autre, quitte à jouer un rôle toute leur vie et se mentir à elles-mêmes. Quoiqu'il se passe, la solitaire de la Grande-Allée, dans *Laure Clouet*, tient son rôle afin de sauver les apparences de ses ancêtres déchus ; d'ailleurs, c'est après le départ de ses hôtes rassemblant toute la bonne

---

<sup>1137</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 130.

<sup>1138</sup> MUCCHIELLI, Alex, *Op. cit.*, p. 117-118

<sup>1139</sup> *Ibid.*, p. 117.

société de la haute-ville, que « Laure Clouet connaissait une indéfinissable tristesse, comme si elle avait joué à faux dans une tragi-comédie. »<sup>1140</sup>

Habiter un personnage qui convienne à l'Autre et faire abstraction de soi-même, se parer des atours d'une autre, endosser un rôle d'épouse comme on passe un habit dont on ne saurait plus se défaire : voici le rôle que doit tenir la narratrice du *Corps étranger*, aux oreilles de laquelle une voix susurre : « Quittez cette robe, [...]. Devenez une autre. Enfilez ce pantalon, ce chemisier. Dites : "C'est moi" Dites : "Je le veux". »<sup>1141</sup> Le regard et le désir de l'Autre ont désormais emprisonné l'Amante dans un personnage qu'elle ne veut pas être, de la même manière que Maryse joue la belle-fille modèle en se répétant : « Je suis une autre, ce n'est pas moi, c'est Maryse O'Sullivan dans le rôle de la petite-future-bru d'Hermine Paradis. Je joue très bien ce rôle, tout le monde est content, même Michel. Quand tout sera fini, je vais me retrouver. »<sup>1142</sup> La jeune femme compte bien se délester prochainement du poids de cette comédie imposée, en se promettant de redevenir elle-même.

La Marie-Pierre de Monique Proulx dans *Le Sexe des étoiles* est, quant à elle, sortie de scène depuis longtemps. Née garçon, elle a durant des années joué le personnage déterminé par son identité sexuelle. Plus tard, l'homme s'est marié, est devenu père. Néanmoins, le futur transsexuel a refusé de jouer la comédie plus longtemps : désormais opérée et ayant réintégré un corps féminin qu'elle pressentait comme sien, cette femme savoure ce sentiment d'identité retrouvée devant un

miroir [qui] lui répétait infatigablement que ce corps était le sien, ce corps fabuleux lui avait été rendu enfin après des années de tergiversation douloureuses, flouée qu'elle avait été à la naissance par des dieux malveillants qui l'avaient enveloppée de suaires dans lesquels elle n'avait cessé de se débattre, depuis, même et surtout jadis, au temps des honneurs et de la gloire ridicule.<sup>1143</sup>

C'est en abandonnant son rôle d'époux, de père et plus simplement d'homme, que Marie-Pierre a pu se reconstruire une personnalité et mettre au jour une identité préexistante.

---

<sup>1140</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 51.

<sup>1141</sup> OUVREARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>1142</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 284.

<sup>1143</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 114.



Contrairement au personnage de Monique Proulx, habiter un autre corps que le sien est un salut pour l'actrice Flora Fontanges du *Premier Jardin*, qui n'a jamais accepté ni son identité d'orpheline en tant que Pierrette Paul, ni celle de fille adoptée sous le nom de Marie Eventurel. Être actrice lui permet en revanche de s'approprier la personnalité des autres, elle qui manque d'identité propre. D'ailleurs, celle qui « Hors de scène, [...] n'est personne »<sup>1144</sup>, « est déjà consommée dans l'éternité, toute livrée au rôle qui l'habite et la possède. »<sup>1145</sup> Dans la ville de Québec à laquelle elle veut se soustraire, être quelqu'un d'autre est le seul remède qu'a trouvé Flora ; elle en est sûre, « Tant qu'elle jouera un rôle, sa mémoire se tiendra tranquille et ses propres souvenirs de joie ou de peine ne serviront qu'à nourrir des vies étrangères. »<sup>1146</sup> Flora Fontanges est simplement un nom inventé pour faire l'actrice : en fin de compte, le personnage d'Anne Hébert est consciente qu'elle existe très peu dans ce monde, et qu'elle n'a pas de vrai visage ; peut-être est-elle une mère, et encore, sa fille a disparu depuis trois jours. Elle n'existe qu'à travers les personnages qu'elle fait parler et, dès qu'elle descend de scène et s'imprègne de la ville, elle sait qu'elle n'est désormais plus personne :

La voici qui erre dans les rues aux vieilles maisons restaurées. Elle met de côté le rôle de Winnie. Se lave de la vilaine figure et du corps ravagé de Winnie qui lui collent à la peau. A nouveau, elle n'est plus personne en particulier. Ni jeune ni vieille, elle n'existe plus tout à fait.<sup>1147</sup>

La ville aussi à un regard qui la renvoie sans cesse à ce qu'elle n'est pas – ou ce qu'elle n'est plus –, immanquablement.

Si elle ne sait pas vivre la sienne, Flora sait en revanche très bien interpréter la vie des autres et façonner son corps afin d'accentuer plus fort encore le mimétisme ; d'ailleurs, pour le rôle de Winnie, « Elle a fait couper ses cheveux très court. Les pointes multicolores de ses cheveux jonchent le plancher du coiffeur. La voici avec une petite tête d'oiseau gris. »<sup>1148</sup>

---

<sup>1144</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>1145</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1146</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>1147</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1148</sup> *Ibid.*, p. 27.

L'obsession des corps poussés à leur paroxysme est une constante de l'écriture féminine québécoise. Enorme, distendu ou rachitique, le corps féminin est souvent une aberration, notamment dans l'œuvre de Lise Tremblay. Le regard que porte l'Autre sur soi est alors insupportable : les narratrice de *La Danse juive* et de *L'Hiver de pluie* sont obèses et ne supportent même pas leur propre regard tourné vers elles-mêmes. *L'Hiver de pluie* par exemple, se présente comme le récit d'un corps qui grossit de jour en jour, qui se déforme sous l'action d'un froid intense qui attend la neige comme une délivrance. Le corps occupe tous les espaces, le textuel comme l'urbain, puisqu'il apparaît engoncé dans une ville de Québec qui semble rétrécir à mesure que la chair enfle. La narratrice elle-même est d'ailleurs obsédée par l'obésité qui l'entoure, notamment lorsque l'épicier du coin suscite chez elle autant d'interrogations que d'angoisses, lorsqu'elle se demande s'il va « grossir jusqu'à emplir l'épicerie tout entière, jusqu'à ce qu'on soit obligé de la nourrir par la fenêtre. »<sup>1149</sup> Le regard de l'Autre qui renvoie une image distendue d'une réalité déjà exacerbée, rajoute donc à la souffrance de ces corps qui n'en sont presque plus.

Chez Lise Tremblay, revient sans cesse le thème pessimiste et insidieusement monstrueux de la décrépitude corporelle : dans cette ville de Québec sans neige dont l'asphalte se craquelle un peu plus chaque jour, les personnages font partie intégrante du paysage urbain : lorsque la narratrice décrit les femmes qu'elle croise dans les bars de la basse-ville, elle est frappée par ces corps en décomposition : « leur peau est sèche, prête à s'écailler »<sup>1150</sup>, précise-t-elle, remarquant plus loin que « l'asphalte des rues est desséché, prêt à s'écailler en mille morceaux. Il semblait s'effriter par petites couches, de la peau grise qui se détache après un coup de soleil. »<sup>1151</sup>

De toute façon, il n'y a pas de juste milieu dans l'œuvre de Lise Tremblay : soit les corps sont obèses, décrits comme des masses informes, soit ils sont rachitiques. De fait, dans *La Danse juive*, la narratrice obèse et pianiste de son état, ne peut s'empêcher de contempler la maigreur des jeunes danseuses frêles qui s'exercent devant elle ; ainsi, elle ne manque pas de remarquer « les côtes qui saillaient sous la peau des grandes »<sup>1152</sup>. Comme le roman précédent, ce récit renferme l'angoisse sourde qui consiste à penser que

---

<sup>1149</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>1150</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1151</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1152</sup> TREMBLAY, *Op. cit.*, p. 41.

l'obésité n'a pas de limite, que la chair va gonfler jusqu'à emplir l'espace entier d'une pièce, en particulier « La salle de répétition [qui lui] apparaît trop petite pour la contenir. »<sup>1153</sup>

Le rachitisme, l'obésité ou les corps improbables, se rencontrent dans de nombreux récits féminins : la maigreur malade de Vava (*Vava*) et de Miracle Marthe (*Myriam première*), le corps déformé du personnage de Bloc (*Encore une Partie pour Berri*) ou encore le corps meurtri de la prostituée Barbara (*Maryse*), sans oublier le corps soumis de la narratrice du *Corps étranger*, sont autant d'illustrations de la souffrance que les écrivaines attachent au corps féminin. C'est un fait, rachitisme et obésité reviennent à réduire ou à déformer le corps pour en effacer les attributs estimés négatifs. De nouveau, dans l'œuvre de Lise Tremblay, la graisse fait du corps une masse informe et, de ce fait, noie les attributs féminins dans une silhouette androgyne : tout ce qui « fait » la féminité, notamment la poitrine que la narratrice de *L'Hiver de pluie* a en horreur depuis son adolescence, disparaît dans les replis d'une forme vaguement humaine. Ainsi « noyée » dans son propre corps et dans des vêtements sans forme, l'hiver est la saison préférée de la narratrice qui « s'enveloppe dans des capes et cache [son] corps. Tous les gros aiment l'hiver. »<sup>1154</sup>

Le corps féminin soumis au regard de l'Autre, mais aussi à son propre jugement, est une véritable source de souffrance chez les personnages. Encore une fois, même sous la plume des écrivaines, le corps féminin est stigmatisé et semble poser cette question : « Est-il possible d'accepter habiter son corps, de le reconnaître, de l'aimer ? » Chose difficile, souligne Christine Klein-Lataud, qui nous invite à relire

les Pères de l'Église, Saint-Augustin en particulier, pour retrouver dans toute sa force cette horreur du corps féminin. Cloaque immonde, sac d'excréments. Qu'on songe à tous les interdits concernant la menstruation, appelée souillure, à la façon dont est présenté l'enfantement : châtement, expiation de la faute de la femme.<sup>1155</sup>

---

<sup>1153</sup> Ibid., p. 93.

<sup>1154</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>1155</sup> KLEIN-LATAUD, Christine. *La Nourriciture* ou l'écriture d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf et d'Annie Leclerc. In : LAMY, Suzanne, PAGES, Irène, (dir.), *Op. cit.*, p. 95.

L'ensemble des personnages du corpus tentent de se refaire ou de se créer une personnalité dans laquelle ils se reconnaissent ; pour cela, les auteures ont placé sur leur chemin des guides, des étrangers, des inconnus. Ils ont souvent un rôle salvateur, amenant avec eux une bouffée d'ailleurs et permettant aux héroïnes de combler les fissures de leur identité. En effet, les écrivaines dressent le portrait de jeunes femmes qui ne se reconnaissent plus dans le regard de l'Autre, ce miroir aliénant qui leur renvoie une image déformée d'elles-mêmes, mais dont elles ont paradoxalement un besoin manifeste pour se sentir exister au monde, Paul Ricoeur écrivant que « Cette multiplication des figures de l'autre qui aliène et des figures de l'autre dans lesquelles on s'aliène soi-même est le symptôme d'une époque. »<sup>1156</sup> La ville est un miroir dans lequel miroitent des milliers de paires d'yeux qui nous regardent, nous jugent ; que l'on regarde, et que l'on juge nous-mêmes comme dans un jeu infernal et sans fin. Dans les romans étudiés, les personnages féminins ont donc maille à partir avec l'Autre mais aussi avec eux-mêmes, avec leur corps plus exactement. Déjà en proie à un dédoublement de personnalité, certaines héroïnes ne se reconnaissent pas dans le corps qu'elles habitent et qui les angoisse.

Quoiqu'il en soit, les identités se font et se défont dans la grande ville québécoise, au rythme de soi, des autres, et de la ville elle-même, éclatée, stratifiée et parfois double, à l'image même du monde intérieur des héroïnes.

---

<sup>1156</sup> RICOEUR, Paul, *Op. cit.*, p. 825.

## CHAPITRE III

---

# LA DIFFICILE RECONSTRUCTION D'IDENTITES COLLECTIVES ECLATEES DANS DES VILLES A MULTIPLES VISAGES

Il ne peut y avoir de réalisme véritable que si l'on fait sa part à l'imagination, si l'on comprend que l'imaginaire est dans le réel, et que nous voyons le réel par lui.

Michel BUTOR, *Répertoire II*.

Ces textes sans continuité : l'expérience de parcours faits d'allées et venues, de boucles et de raccords, de chemins de traverse entre des paroles et des écritures de femmes qui m'ont rejointe, menée à un moi embrouillée. [...]. Elles m'ont parlé, j'ai aimé leurs intonations, leurs pointillés. Complice, sentant s'ouvrir en moi un espace intérieur. Très vite, j'ai su qu'elles me constituaient, m'étaient nécessaires, que, sans elles, un moi coulait, n'existait plus.

Suzanne LAMY, *D'Elles*.

## 1. Ambiguïtés et faces sombres de la ville dans le roman

### 1.1 : Montréal : île dionysiaque et lieu trouble

Si le roman féminin montréalais dresse généralement le portrait de jeunes femmes en proie à un véritable éclatement de l'identité, Montréal n'est pas épargnée par cette « folie » parfois animale qui contamine la population. Les héroïnes ont donc une double personnalité tandis que la ville est elle-même un lieu trouble qui révèle parfois une face cachée, un « double noir ».

La violence notamment, aux heures sombres de la nuit, donne à voir le visage écorché de l'île montréalaise, une île « rouge » si l'on en croit les romans de Pauline

Harvey et de Francine Noël ; en effet, le personnage de Shawinigan dans *Encore une Partie pour Berri*, y voit les accents « d'une ville violente et rouge, avec ses ponts, ses constructions métalliques brillantes, ses dessins géographiques argenté-bleu »<sup>1157</sup>, tandis que dans *Myriam première*, Maryse vit sur une « île rouge [...] entourée d'un gros fleuve vert. »<sup>1158</sup> Un bout de terre auquel elle pense d'ailleurs comme « une île de sang et de bouillonnement pourpres. »<sup>1159</sup> C'est pourquoi sans doute, pour sa prochaine pièce de théâtre, elle s'engage à présenter « Montréal comme une île rouge et fangeuse »<sup>1160</sup>. Enfin, dans *La Noyante*, le centre-ville nous est comparé à « un immense foyer incandescent et les citadins, à des mouches affolées qui tournaient autour. »<sup>1161</sup>

Nous avons déjà abordé le thème de la violence urbaine dans les oeuvres étudiées, lorsqu'il est fait référence à la présence de la prostituée dans ce décor. Or, une autre violence, beaucoup moins sociale, s'abat sur l'ensemble des habitants de Montréal qui ressemble alors fortement à l'île dionysiaque violente et rouge. Dans *Encore une Partie pour Berri*, le personnage de Berri transpire d'une violence sans nom ; il ne peut aimer sans ressentir des envies de bagarre, voire de crimes, même à l'égard de celle qu'il prétend chérir :

Il pensait : « Si j'osais, si j'étais vraiment courageux, je la prendrais par les épaules et je la forcerais à sa battre avec moi, à m'engueuler, pour qu'il se passe quelque chose, et qu'elle ne parte pas comme ça, que je ne reste pas comme ça en suspens, je l'assommerais dans la neige de la cour arrière de la Banque de Montréal et je serais obligé de m'en occuper toute la nuit, je la garderais ici, on appellerait ses parents. »<sup>1162</sup>

Nous le constatons ici, la violence physique est le seul moyen que Berri ait trouvé pour garder Sha auprès de lui. Plus tard dans le texte, la jeune fille le retrouve dans un bar ; curieusement, « Berri était au fond, debout, appuyé à un mur. Assis aux tables près de lui, des grappes de ces mêmes enfants qu'on voyait partout. Quand elle l'aperçut, elle eut soudain peur de lui. »<sup>1163</sup> Pire, « Il avait l'air guerrier, prêt à tout, comme elle ne l'avait encore jamais vu, il désirait se battre avec elle, il préparait avec ces enfants une

---

<sup>1157</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 162.

<sup>1158</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 248.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>1160</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>1161</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 131.

<sup>1162</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

bataille sanglante comme celles dont il avait le secret dans son enfance »<sup>1164</sup>. Entouré de ces enfants malveillants dont il semble être le maître, Berri devient une figure sombre qui n'est pas sans rappeler le dieu grec et insulaire, Dionysos. Berri aussi a surgi dans la vie de Sha comme un « Etranger de l'intérieur »<sup>1165</sup>, à l'image de ce « dieu qui se montre soudainement et disparaît par la suite d'une manière mystérieuse »<sup>1166</sup>, précise Mircea Eliade. Le jeu de cache-cache amoureux auquel s'adonnent Sha et Berri, qui passent de longues périodes sans se voir puis se retrouvent au hasard d'une rencontre, illustre cette même capacité de Berri à apparaître et disparaître à volonté.

Peu à peu, la folie s'empare des personnages et de l'île, cette même folie appelée *Mania* dans la mythologie grecque qui consistait en « une expérience extatique de frénésie plus ou moins violente »<sup>1167</sup>. Dionysos était également connu pour étendre cette folie à l'ensemble des femmes, les poussant à accomplir des actions déplorables (comme tuer leurs propres enfants). Souvent même, il les rendait folles, comme ce soir noir où Sha

se terrait dans sa chambre comme un animal malade, pris au piège, et ne voulait plus parler à personne ; ahurie comme si la foudre l'avait assommée, comme si elle avait buté sur une formidable énigme, présentant vaguement qu'une guerre terrible lui était déclarée, à elle seule, et par toute la ville, par pire que la ville, par ce quelque chose de noir et d'obscur sous la ville [...], dans l'œil des garçons, par les garçons de trois ans, par tous les animaux, les chats, les chiens, les oiseaux de Montréal, par les insectes, les mouches, les barbots, une guerre déclarée par les camions, par les escaliers, par une ligne en spirale.<sup>1168</sup>

Quand vient la nuit, l'île se déchaîne ; les femmes sont prises d'une frénésie qui les pousse au meurtre, comme pour la narratrice du *Corps étranger* qui avoue : « Nos mains, ce soir, sont avides de crime. Nos mains ont soif de sang. Il faut tuer. »<sup>1169</sup> Ce personnage d'Hélène Ouvrard sent la folie meurtrière et sadique monter en elle, en pure manifestation de la haine qu'elle porte envers l'Époux qui la tient sous son emprise. Elle affirme désormais que « nous nous repaîtrons de ses cris et de ses inutiles protestations, son désespoir sera à nos lèvres le nectar des dieux – faire souffrir impunément n'est-il pas

---

<sup>1164</sup> Ibid., p. 152.

<sup>1165</sup> DETIENNE, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, coll. « Textes du vingtième siècle », 1986, p. 35.

<sup>1166</sup> ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances religieuses*, *Op. cit.*, p. 373.

<sup>1167</sup> Ibid., p. 381-382.

<sup>1168</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>1169</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 92.

le privilège divin par excellence ? Puisque son amour n'est plus, nous boirons sa douleur. »<sup>1170</sup>

Dionysos est connu pour entraîner avec lui tout un cortège de femmes que l'on nommait les Ménades ou encore les Bacchantes<sup>1171</sup> ; également symbole du déchaînement du désir terrestre et symbole de la libération à l'égard de toute inhibition, ses rites impliquent que les initiées s'abandonnent à leur nature animale, comme nous avons pu l'observer en abordant « La ville comme espace de transgression ». Proche de la nature féminine, Dionysos l'est encore plus en étant l'un des dieux de la végétation puisqu'il « manifeste une certaine solidarité avec la vie des plantes »<sup>1172</sup>. Plus proche encore de la féminité qu'il n'y paraît, Dionysos entretient par ailleurs un lien étroit avec les eaux, l'humidité et la sève végétale. Rien d'étonnant donc, à ce que ce dieu soit entouré d'une congrégation de femmes qui laissent se déchaîner leurs désirs les plus réprimés, dans une ville rouge qui leur appartient totalement quand vient la nuit.

Car c'est dans ces heures sombres que Montréal revêt le masque d'une île empreinte d'une frénésie féminine sans borne ; les héroïnes de Pauline Harvey ou encore de Marie-Claire Blais (*Les Nuits de l'Underground*), semblent d'ailleurs s'adonner aux rites orgiaques sans retenue et sans interdits, dans une sorte d'extase qui

signifie avant tout le dépassement de la condition humaine, la découverte de la délivrance totale, l'obtention d'une liberté et d'une spontanéité inaccessible aux humains. Que parmi ces libertés ait figuré également la délivrance des interdits, des règlements et des conventions d'ordre éthique et social, cela semble certain ; ce qui explique en partie l'adhésion massive des femmes.<sup>1173</sup>

La liberté et l'affranchissement que suppose le rite orgiaque est donc fédérateur chez la gente féminine qui rejette de plus en plus les interdits de la société. La nuit venue, rien n'arrête « des femmes venues de tous les coins de la ville, affrontant la tempête avec enjouement, [qui] se retrouvaient pour la célébration d'elles-mêmes et de leurs plaisirs,

---

<sup>1170</sup> Ibid., p. 101.

<sup>1171</sup> Paul Diel précise dans son essai que « Tout comme Rhéa – symbole du débordement de la vie préconsciente et animale – Dionysos se trouve à la tête d'un cortège, la Thiase, composée d'une multitude de personnages symboliques, souvent mi-animal mi-homme, figurant tous soit la primitivité du désir indiscipliné, soit la débauche du désir devenu frénésie. Les figures les plus importantes de la Thiase, remplaçant les Corybantes de Rhéa, sont les Ménades de Dionysos, symbole du déchaînement des désirs multiples. » *Op. cit.*, p. 135.

<sup>1172</sup> ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p. 374.

<sup>1173</sup> Ibid., p. 379.



buvant et riant ou s'aimant jusqu'à l'aube. »<sup>1174</sup> Désormais, des hordes de femmes noctambules « Réchauffées et hardies, arrivaient par vagues au Moon's Face, car à l'Underground, il n'y avait déjà plus de place pour les accueillir, elles étaient lumineuses et même le bras de Simonet ne pouvait les repousser vers la rue. »<sup>1175</sup> Une sorte de main dionysiaque semble avoir essaimé, dans tous les coins d'une ville multiple, des centaines de femmes prêtes à en découdre pour s'approprier un espace empreint d'une frénésie palpable.

« C'est dans cet univers clos du bar [que] la vie devenait théâtre »<sup>1176</sup>, nous précise-t-on dans *Les Nuits de l'Underground*. Or, dans l'ensemble des romans étudiés, Montréal semble parfois revêtir les décors escamotables d'une gigantesque salle de théâtre où se joue la vie des héroïnes, où les rôles se font et se défont à mesure que la ville change de visage et plonge dans un univers tout à fait fantastique. Néanmoins, contrairement aux pièces que l'on joue dans un théâtre, l'unité de temps et de lieu n'existe pas à Montréal ; les personnages se trouvent soudain pris dans « cette heure entre chien et loup »<sup>1177</sup> qui précède la nuit, où encore, se retrouvent-ils soudainement sur « un territoire abstrait, baroque et vaguement menaçant, un abîme, une sorte de catacombe peuplée de goules et de sorciers, sous la ville. »<sup>1178</sup> C'est certain, pour vivre à Montréal, selon les personnages et notamment ceux de *Myriam première*, il faut faire preuve d'une « grande disponibilité mentale. »<sup>1179</sup> La salle de théâtre dans laquelle officie le personnage de Francine Noël dans ce roman est d'ailleurs très particulière, puisque « le théâtre n'est pas spécialement voyant pour le commun des mortels : grâce à une astuce de camouflage, sa porte n'est visible que les jours pairs, sous un certain angle, et après le coucher du soleil. Pour plus de sûreté, elle est peinte en bleu ambigu. »<sup>1180</sup>

Ce théâtre n'est donc qu'apparence dans le décor urbain. Seuls les initiés sont informés de son existence et connaissent son fonctionnement,

---

<sup>1174</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1177</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>1179</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>1180</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

Et ici, tout est si malléable ! Dans deux heures à peine, tout aura été remis en place grâce à leur équipement fabuleusement léger, rétractile, sophistiqué et entièrement escamotable. Même les cloisons sont escamotables. La salle a en effet l'heureuse propriété de se creuser à volonté et de s'agrandir par l'intérieur.<sup>1181</sup>

Cette salle changeante plonge donc les personnages dans le noir du rêve et de l'imaginaire. Maryse ne se sent plus tout à fait à Montréal lorsqu'elle pénètre la porte magique qui la transporte dans un monde où tout se transforme à volonté ; après tout, « Ce sont des apparences extérieures, on sait qu'elles ne sont pas réelles, et pourtant on y croit, c'est de l'irréel insoupçonné. »<sup>1182</sup> A ce sujet, Ginette Michaud précise que, dans ce récit,

la rue Boisbriand, rue du théâtre et de la prostitution, lieu du jeu et de la perte des identités, est-elle ce lieu ambivalent où l'on trouve le côté cour de ce petit monde et où l'on passe de l'autre côté du miroir ; avec le théâtre qui crée une petite enclave encore partiellement protégée parce qu'elle est un lieu où l'art circule, cette rue laisse aussi vraiment voir l'envers du décor, les coulisses de la ville, en soulignant l'écart qui existe entre la réalité transposée et esthétisée du théâtre et le réel tout brut – et brutal – de la rue.<sup>1183</sup>

Rappelons par ailleurs que Dionysos était le dieu de l'inspiration sacrée, et que le peuple se rassemblait dans un théâtre où la cérémonie dédiée au Dieu se transformait en spectacle. Les représentations étaient donc sacrées, et les spectateurs, au même titre que les poètes et les exécutants, participaient à une action culturelle, comme le font Maryse et ses comédiens dans le roman de Francine Noël.

Dans les romans étudiés, la métropole québécoise apparaît non seulement comme un lieu trouble où l'imaginaire côtoie la réalité, où les portes des théâtres sont invisibles, où le bar du diable ouvre ses portes aux enfants dans les souterrains de la ville, mais aussi comme un lieu divisé, marqué par son absence d'unité. Michel Biron dit de Montréal que c'est « un quartier, une rue, un intérieur : elle n'existe que par sa division »<sup>1184</sup>. Francine Noël ajoute quant à elle que « ses quartiers sont à la fois mal délimités (leurs limites sont floues) et mal reliés les uns aux autres. Elle n'a pas d'agora véritable et ses rues ne sont

---

<sup>1181</sup> Ibid., p. 47.

<sup>1182</sup> Ibid., p. 526.

<sup>1183</sup> MICHAUD, Ginette. Mille plateaux : topographie et typographie d'un quartier. In : *Lire Montréal, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal, Op. cit.*, p.59.

<sup>1184</sup> BIRON, Michel, *Op. cit.*, p. 91.

bien souvent que des couloirs discontinus entre deux points de rencontre. »<sup>1185</sup> A mieux y regarder, cette grande ville québécoise semble en effet être le fruit de plusieurs vérités : il s'agit plus exactement d'une sorte de *non-lieu* qui avale les personnages et les transporte d'un point à un autre sans préavis, leur offrant tour à tour le loisir de découvrir l'endroit et l'envers de la médaille. C'est l'expérience que vit Albanel, l'amie de Sha dans *Encore une Partie pour Berri*, alors qu'elle se trouve dans une rue près d'une boutique de chaussures ; bientôt,

Elle se retrouve soudainement en plein été, dans une ruelle près d'un parking, en face d'un garçon qui est Bloc, et qui la regarde dans les yeux comme si elle était un chat. Elle veut crier mais elle ne peut plus parler, alors elle saute sur le dessus d'une palissade et delà, sur le toit d'une grosse bâtisse de briques contiguë à un édifice plus haut. Dans le mur de cet édifice, une fenêtre entrouverte. Elle entre par la fenêtre, un vieux dit en riant : « Où est-ce que tu étais, on étaient inquiets ? » et quelqu'un lui frotte les épaules. La même voix dit : « C'est l'heure de se coucher », et on la met dans un grand lit près d'une lampe à l'abat-jour décoré de figures géométriques. [...]. En même temps, elle est dans la rue, pendant une tempête, en face d'un homme gelé qui la regarde, et dans une ruelle, près d'un parking en face d'un garçon accroupi qui la regarde.<sup>1186</sup>

Dans ce long extrait du roman de Pauline Harvey, Albanel se trouve dans trois endroits différents : une rue commerçante, transformée en chat dans une maison au lit douillet, et dans une ruelle froide. Le temps comme l'espace sont malléables à Montréal, une ville dont la saisie est impossible.

Montréal est une ville dans laquelle règne une certaine violence, une frénésie, un déchaînement des désirs terrestres à en croire le récit de Pauline Harvey. L'« île rouge » décrite de la même manière dans le roman de Francine Noël, rappelle bien celle de Dionysos, dont les orgies et les rites initiatiques menaient les femmes jusqu'à la folie et au meurtre.

Quand vient la nuit, une autre Montréal montre son visage composé de ceux que la société, dans son conformisme, rejette. Est-ce là sa vraie vérité ? En fait, Montréal est

---

<sup>1185</sup> NOËL, Francine, *La Scène se passe à Montréal de nos jours*, *Op. cit.*, p. 118.

<sup>1186</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 144-145.

bien plus que double : elle est *trouble*. Il s'agit d'un lieu où la réalité juxte l'imaginaire, un lieu dans lequel il est donc facile de se perdre et de perdre son identité. La métropole est un espace éclaté, pas seulement à travers ses quartiers et son architecture : c'est une ville fragmentée en milliers de parcelles de vérités qui la chargent de mystère. Les personnages passent ainsi par des moments qui écrasent les temps et les espaces, qui les catapultent sur des plans et des perspectives sans cesse interchangeables.

L'auteure de *Maryse* et *Myriam première* résume très bien ce qu'est cette ville québécoise en écrivant qu'« Il y a plusieurs Montréal, invisibles et pourtant réelles. »<sup>1187</sup> Par conséquent, les personnages doivent se mesurer à une ville insaisissable qui pullule de lieux interdits ou infranchissables pour les non-initiés. Cela vaut autant pour Québec, car sans faire de généralités, il apparaît néanmoins que la grande ville ne vend pas si facilement son âme au premier venu.

## 1.2 : Rites de passage et lieux interdits

La cas du théâtre magique de Maryse, dans *Myriam première*, nous ramène à cette réflexion de Pierre Sansot qui affirme que

Ces lieux ne sont pas nécessairement gardés ; bien au contraire, ils se donnent en général comme publics – et cependant, *il existe pour eux des rites d'entrée et de sortie*. Leurs frontières, même invisibles, ne se laissent pas oublier. D'ailleurs, on n'y entre pas et on n'en sort pas de la même façon, [...], on ne se dirige pas vers le lieu fantastique comme on le quitte.<sup>1188</sup>

En effet, pour entrer dans le théâtre de Maryse il faut être initié, faire preuve d'un esprit large et d'une imagination sans borne ; sinon, la porte reste invisible et l'on reste ce que l'on est, sans possibilité de traverser le miroir et de devenir autre, car c'est « en changeant de lieu [qu'] on se change. »<sup>1189</sup>

Dans *Myriam première*, Francine Noël propose des parcours d'un certain Montréal, au cours desquels les personnages doivent parfois montrer patte blanche, où,

---

<sup>1187</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 127.

<sup>1188</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p., 47.

tout du moins, faire preuve d'une connaissance accrue du réseau urbain pour passer d'un lieu à un autre. L'auteure précise d'ailleurs que

Cette ville imaginaire est principalement formée de deux lieux de rassemblement : un jardin (espace privé) et un théâtre (espace public). Ces endroits sont reliés par des trajets de métro et par des rues. C'est de cette façon qu'ils prennent leur sens véritable et s'éclairent l'un l'autre.<sup>1190</sup>

S'approprier une ville consiste à la connaître, mais également à franchir les étapes qu'elle impose ; lorsque, dans *Myriam première*, la toute jeune Myriam passe pour la première fois le seuil du bar du Diable Vert, elle met non seulement un pied dans un autre monde, mais elle franchit aussi l'étape de l'enfance. Sa rencontre avec ce Diable plutôt amical et avec la sorcière Miracle Marthe, l'éloigne peu à peu de l'enfant qu'elle était encore peu avant. Ces deux personnages jouent un peu ici le rôle d'initiateurs. En s'enfonçant dans le ventre de la ville, Myriam n'est curieusement pas restée à la surface des choses, bravant les règlements et les barrières, puisque pour entrer dans ce bar « Il faut généralement attendre d'y être envoyé ou avoir la prodigieuse faculté de s'y envoyer soi-même, et cela n'est pas donné à tout le monde. »<sup>1191</sup>

Le monde des personnages de Francine Noël est fait de limites et de droits de passage dont il faut s'acquitter. Les déplacements sont réglementés et précis ; par exemple, « Du mur extérieur de Babylone à la porte d'Elvire, il faut compter vingt-cinq pas, des pas d'enfant. »<sup>1192</sup> Qui plus est, les enfants n'ont pas le droit de s'éloigner puisque le coin des rues Rachel et Papineau constitue « la limite que les enfants ne doivent franchir sous aucun prétexte. »<sup>1193</sup> Au-delà d'une certaine frontière imposée par les adultes, il existe bien un Montréal interdit aux enfants pour qui le monde se résume à l'environnement proche de la grande maison familiale ; un « Montréal interdit » qui, contrairement au bar souterrain, les renvoie sans aucun doute à la certitude qu'ils sont encore des enfants qui n'ont pas accès à tous les espaces de la ville « réelle ».

Un autre jour encore, alors que Myriam se trouve avec Maryse au cocktail organisé dans le théâtre où l'on joue sa pièce, elle sent bien, en observant le cordon qui la sépare du débit de boisson, qu'elle appartient toujours au monde de l'enfance et que des

---

<sup>1190</sup> NOËL, Francine, *La Scène se passe à Montréal de nos jours*, *Op. cit.*, p. 125.

<sup>1191</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 88.

obstacles se dressent encore entre la petite fille qu'elle est, et la jeune femme qu'elle voudrait être, à l'image de sa tante Maryse :

Myriam est debout près de Maryse de l'autre côté du cordon qui sépare symboliquement le sol maudit du débit de boisson de la terre neutre des pas perdus. Elle pose le pied en terre interdite. Un garçon de table lui fait des yeux de porc frais et elle se sent comme si déjà elle avait le foie grugé par la cirrhose galopante causée par la maudite boisson, [...]. Elle prend la main de Maryse et recule. Leurs mains forment un pont au-dessus des deux tapis rouges, le défendu et le régulier, c'est pourtant le même tapis.<sup>1194</sup>

Les mains jointes au-dessus de la cordelette, Maryse et Myriam forment sans le savoir le lien entre deux générations de femmes dont l'une est représentée par Maryse qui, plus jeune, « avait de la difficulté parfois à franchir les seuils »<sup>1195</sup>, mais qui a pourtant su outrepasser les préjugés et les obstacles en devenant auteure et metteuse en scène.

L'espace montréalais est en effet constitué de quelques lieux interdits qui jouxtent les espaces accessibles ; comme c'est le cas dans *Myriam première*, l'un des bars dans lequel se retrouvent les femmes du roman *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais, a lui aussi ses rites d'entrée et de sortie gérés par le portier Simonet, le garant des limites spatiales de l'endroit :

Simonet dénouait de son ancre la grosse corde, laquelle était la frontière entre l'escalier et la salle de danse, ainsi elle [la propriétaire] pouvait scruter son « monde », avant de le laisser entrer, et lorsque sa large main soulevait dans l'air la corde tressée, on avait l'impression que s'écartait, sous le poids de cette main libératrice, la frontière entre le monde extérieur, celui où l'homme retrouvait sa femme et ses enfants au foyer, et le domaine de l'interdit, du moins celui que cet homme et cette femme, qui devaient dormir à cette heure-là, appelaient comme tel, et que tout ce qu'il y avait de paisible et de bon, d'aimant aussi, dans ces couples de femmes qui attendaient là, sur la dernière marche du haut, allait se fondre dans ce violet foncé de nuit dont Simonet avait peint les murs troués de son paradis.<sup>1196</sup>

Lorsque l'on pénètre dans ce bar montréalais, la nuit, on franchit un interdit et on change d'identité. Le couple marié ne soupçonne même pas l'existence de ces femmes homosexuelles, qui, le soir venu, redeviennent elles-mêmes. Dans ce roman, la nuit tombée les espaces s'ouvrent et deviennent accessibles à Geneviève, Lali et leurs amies.

---

<sup>1194</sup> Ibid., p. 558.

<sup>1195</sup> NOËL, Francine, *Maryse*, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>1196</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 138.

*L'Underground*, comme son nom anglais l'indique, se trouve comme enfoui dans le sol et protégé par une épaisse couche de neige en contrebas de la rue. Il faut prendre un petit escalier, et l'on disparaît alors au fur et à mesure de sa descente comme avalé par une bouche édentée qui diffuse, à travers les cristaux de glace collés aux carreaux épais, une faible lumière. N'est-ce d'ailleurs pas « la nuit urbaine qui fait jaillir, gicler la lumière des intérieurs »<sup>1197</sup> ? « Or, l'obscurité venue, le noctambule souhaite que les volets se ferment (sauf s'il fait du tapage, mais, à ce moment, il rompt le sortilège d'une nuit dont il n'est pas amoureux). A l'abri des regards, la liberté deviendra plus grande. »<sup>1198</sup>

Pierre Sansot poursuit en écrivant que « Le tiers, l'infâme tiers qui nous pétrifiait, ce n'était pas seulement la foule des hommes mais tous ces immeubles qui surplombaient et qui épiaient chacun de nos pas. »<sup>1199</sup> Dans *Laure Clouet*, alors que la solitaire se trouve pour la première fois de sa vie seule, la nuit, dans les rues de Québec, elle se sent effectivement épiée par les maisons bourgeoises dressées fièrement, et dont les fenêtres aux jalousies éclairées sont comme des yeux de chat qui luisent dans la nuit.

La capitale aussi est un lieu pétri d'interdits et d'étapes décisives à franchir pour les personnages. Lorsque Laure, à la fin du roman d'Adrienne Choquette, décide une bonne fois pour toutes de franchir « l'entrée du parc des Champs de bataille »<sup>1200</sup>, elle met le pied dans une nouvelle vie, désormais affranchie de ses devoirs familiaux, un peu comme Myriam de *Myriam première* quitte doucement l'enfance en franchissant le seuil du bar du Diable. D'une manière générale, les personnages ne débordent que très rarement les espaces fonctionnalisés qui trament leurs parcours et leurs actions. D'ailleurs, au début du récit de *Laure Clouet*, c'est bien « Tous les jours, à quatre heures, que Marie-Laure Clouet allait faire sa "visite". »<sup>1201</sup> Traverser une rue relève pour elle d'un défi auquel elle se livre non sans quelques remords, lorsqu'il

---

<sup>1197</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1199</sup> *Ibid.*

<sup>1200</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>1201</sup> *Ibid.*, p. 23.

arrivait qu'un enfant n'osât pas profiter du feu vert de la rue Bourlamaque. Il levait vers Laure des yeux inquiets. « Suis-moi... », disait-elle, sans penser à le prendre par la main. Ils traversaient, l'un en arrière de l'autre, le petit pris de vertige, la dame hâtant imperceptiblement le pas. La rue franchie, ils avaient le même sourire de victoire étonnée pour se regarder.<sup>1202</sup>

Laure s'offre donc parfois une liberté de mouvement bien fugace dans cet espace codé qu'est la ville, ne serait-ce qu'en franchissant un parc ou en traversant une rue. C'est la peur latente de la ville, mais surtout de ce que l'on risque d'y croiser, qui donne naissance à des dispositifs déambulatoires restrictifs qui limitent les personnages dans leurs déplacements. Il existe donc *deux* villes : celle que l'on connaît à travers les parcours que l'on s'impose, et la ville dite « interdite » dans laquelle on s'aventure timidement.

Des parties de l'espace urbain sont ainsi bannies du périmètre autorisé de la jeune Arabelle des *Remparts de Québec*, à laquelle la famille intime l'ordre de restreindre ses allées et venues dans la vieille ville, à savoir, s'entend-t-elle répéter, que « Tu ne marcheras pas rue Saint-Jean, à minuit, toute seule, pour l'agrément de te parler philosophie à toi-même ! Ne t'étonnes pas qu'on t'enferme pendant huit jours à partir de ce soir. »<sup>1203</sup> Arabelle l'insoumise fait bien sûr fi de ces menaces ; néanmoins, elle sait aussi que dans l'espace urbain, elle n'est pas libre de tous ses mouvements, puisqu'elle précise : « A Québec, ne vagabonder que près des quais, des gares et du château Frontenac. »<sup>1204</sup>

Les personnages n'ont donc pas accès à l'ensemble de la ville et leurs déplacements sont réglementés parce que d'aucuns les empêchent de s'y aventurer, ou encore parce qu'ils n'en détiennent pas les codes ; et puis il y a une part de la ville que les personnages s'interdisent à eux-mêmes. C'est le cas de Flora Fontanges dans *Le Premier Jardin*.

Dès son arrivée à Québec, l'héroïne d'Anne Hébert est vite confrontée à un espace interprété comme inaccessible et hostile. Rien ni personne ne l'empêche d'aller et venir à sa guise, pourtant, dès le début, elle « Evite soigneusement de passer la porte Saint-

---

<sup>1202</sup> Ibid., p. 26.

<sup>1203</sup> MAILLET, Andrée, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>1204</sup> Ibid., p. 124.



Louis. »<sup>1205</sup> Puis, une fois dans sa chambre d'hôtel, « elle se penche sur un plan déplié, bien à plat, sur le lit. Elle cherche la côte de la Couronne et le quartier Saint-Louis. Biffe tout le quartier d'un trait de son stylo. Elle fait ses conditions. Il y a des lieux interdits où elle n'ira jamais. »<sup>1206</sup> N'oublions pas que Flora est une proie sournoisement traquée par ses souvenirs à partir du moment où elle met un pied dans la ville de son enfance ; or, Pierre Sansot souligne que « *Le circuit de l'homme traqué n'est pas quelconque*. Il existe des quartiers qu'il ne traverse pas. »<sup>1207</sup> Beaucoup de courage sera donc nécessaire à Flora lorsqu'elle décidera de franchir les barrières qui se dressent à Québec, afin de commencer la descente « vers le cœur de la ville interdite. »<sup>1208</sup>

Dans la grande ville, certains espaces se donnent, d'autres non. Certes, les marches des héroïnes sont faites d'errances, mais aussi de parcours ; on se déplace donc de deux manières différentes à Québec et Montréal : pour accéder à certains lieux, il faut en connaître les codes ou avoir reçu un droit d'entrée, comme Myriam (*Myriam première*) qui, parce qu'elle est une enfant, peut se permettre de pénétrer avec ses amis dans le bar du Diable. Enfin, il y a les endroits où l'on s'interdit d'aller : il s'agit, comme chez Flora (*Le Premier Jardin*), d'un quartier lié à une vie passée dont l'accès n'est autorisé qu'à la condition de payer le prix de souvenirs affreux.

Nous avons vu qu'à l'intérieur d'eux-mêmes, les personnages sont éclatés, morcelés dans leur identité propre, ce que révèle d'ailleurs l'ambivalence de la grande ville québécoise : il y a d'une part la ville réelle que l'on vit au quotidien, et d'autre part, parallèle et sombre, la ville interdite, souterraine, mystérieuse, dont on savoure la conquête d'une manière collective lorsque l'on s'appelle Geneviève, Lali, et René (*Les Nuits de l'Underground*).

La ville se découvre et se conquiert sur plusieurs niveaux ; c'est pourquoi les personnages ont la sensation qu'elle reste à jamais insaisissable. C'est sans compter sur la

---

<sup>1205</sup> HÉBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>1206</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1207</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>1208</sup> HÉBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 166.

stratification sociale et culturelle de Québec et Montréal, des villes où il est décidément bien difficile de reformer le puzzle d'identités éclatées.

## **2. Des identités morcelées dans des villes socialement et culturellement stratifiées**

### *2.1 : Strates et fissures sociales dans la ville*

Parce qu'un parc, un jardin, un quartier, une maison, parfois même des souterrains, sont des univers romanesques que les auteures mettent en avant, ils donnent chacun une représentation de la ville qui se trouve alors en équilibre entre de subtiles différences de niveaux et de plans, sur des plateaux différents. Tout cela relève en fin de compte de stratégies romanesques destinées à servir la fiction. Néanmoins, les auteures ne peuvent faire abstraction de la réalité sociale et topographique de la ville qui, pour le coup, affiche toute la complexité d'un espace urbain lui-même scindé et communautarisé.

C'est plus particulièrement le cas de Québec, une ville-capitale où l'imbrication de différents cercles qui se recoupent parfois mais ne se chevauchent jamais, suggère une structure sociale très figée jusqu'à la fin des années soixante-dix. Nous avons vu que la capitale québécoise était dotée d'une certaine profondeur historique, et nous l'avons alors qualifiée de « ville verticale » : verticale, elle l'est bien sûr d'un point de vue historique, mais elle l'est aussi dans sa topographie et par conséquent dans l'agencement de ses espaces sociaux. En effet, Québec présente une topographie où l'espace social correspond à une division géographique ; ainsi, « La montagne et le cap divisent une haute-ville bourgeoise et une basse-ville ouvrière. »<sup>1209</sup>

Jusqu'à une certaine époque, l'habitant qui déménageait de la basse-ville vers la haute-ville et vice versa, ne demeurait pas non plus à la même altitude sociale, et pouvait ainsi acquérir différents points de vue sur la ville en ayant pour référence l'imagerie populaire, qui voulait que c'est toujours dominé, vu depuis la haute-ville observant la basse-ville, que le quartier et l'individu se positionnent. Les parents de Flora dans *Le Premier Jardin*, les Eventurel, ont fait cette expérience fâcheuse du dénivelé social lorsqu'il

---

<sup>1209</sup> GASQUI-RESH, Yannick (dir.), *Littérature du Québec*, EDICEF/AUPELF, coll. « Universités francophones », 1994, p. 86.

fallu quitter la rue Bourlamaque et emménager rue Plessis, dans un appartement plus petit. Mme Eventurel prend un amer plaisir à se remémorer les étapes de sa décadence depuis la rue des remparts qu'elle a dû abandonner, la mort dans l'âme, deux ans après son mariage, à cause de l'incurie financière de son mari. Et voilà que, maintenant, elle craint plus que tout au monde d'être, un jour, chassée de la haute ville par un ange de feu, l'épée au poing, et de ne pouvoir jamais y revenir, pour sa perte et son désespoir.<sup>1210</sup>

Dans l'esprit de Mme Eventurel, comme d'ailleurs dans celui de la majorité de la population à la même époque, déménager vers le bas de la ville illustre tout à fait le processus de déchéance sociale dans laquelle s'est engagé le couple. Ce qui peut paraître quelque peu disproportionné de nos jours, lorsque l'on sait qu'aujourd'hui la basse-ville est ramifiée par des quartiers particulièrement prisés des étudiants, et dont les rues fleuries et marchandes séduisent les touristes autant peut-être que le charme désuet de la vieille ville.

Or, il n'y a pourtant pas si longtemps, l'espace de Québec était divisé en deux autres espaces bien distincts, faisant de la capitale une ville « ceinturée » à l'espace social très figé. D'ailleurs, avant leurs avaries financières,

Les époux Eventurel ne perdaient jamais de vue la ligne de démarcation qui séparait la bonne société du monde très ordinaire et de la catégorie franchement commune. Ainsi nettement stratifiée, la ville, dans le cœur des Eventurel, demeurait rassurante et claire, comme si l'ordre du monde y prenait racine.

Québec est effectivement divisée en « strates », dans lesquelles les Eventurel du *Premier Jardin* se trouvent confortés dans l'idée qu'il existe bien un certain ordre du monde. Jusqu'à un certain point, les couches de population se distinguent d'ailleurs très facilement une fois l'été passé, lorsque les Plaines d'Abraham sont peu à peu désertées par une foule estivale où tous se mélangent. Le roman *Laure Clouet* évoque lui aussi cette séparation des classes respectée de tous dans la ville, et nous apprend d'ailleurs qu'une fois mise à sa vie d'automne, Québec était

---

<sup>1210</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 151.

raffinée à la porte Saint-Louis, faite de bals, de dîners d'état ; âpre chez les ouvriers. Dans l'entre-deux se situait le peuple du commerce québécois, à partir du petit boutiquier de la côte du Palais et de la rue Saint-Paul, bon enfant sous des dehors abrupts, jusqu'aux grands propriétaires invisibles des magasins à rayons, des compagnies d'assurance, des courtiers en valeurs immobilières. Souvent, dans la masse des travailleurs divisés en grappes humaines aux arrêts d'autobus, on reconnaissait la tête de malchance des chômeurs. Ils formaient une seconde masse d'attente.<sup>1211</sup>

Adrienne Choquette nous fournit une liste exhaustive des tranches de population de Québec dans les années soixante. Chacune avait alors un quartier « réservé » ; plus sommairement, la haute-ville regroupait une classe composée de notables, de bourgeois et de commerçants, tandis que la basse-ville concentrait une population d'ouvriers et de chômeurs. D'ailleurs, avec l'arrivée de l'automne, « les classes reprenaient position. Cela se faisait sans heurts, comme d'un commun accord tacite : Saint-Roch en bas, Grande-Allée en haut, et jamais si nettement qu'à l'automne les portes de la ville n'assignaient aux habitants leurs limites respectives. »<sup>1212</sup> Encore une fois, le portrait d'une ville codifiée, faite de passages et de lignes de démarcation à franchir afin d'accéder au niveau supérieur, n'est pas issue de la seule imagination des auteures : Québec est « réellement » une ville éclatée qui se vit – et se lit – sur différents niveaux et points de vue, selon que l'on se trouve sur la Grande-Allée ou dans le quartier Saint-Roch, ce même quartier que la grand-mère d'Arabelle, dans *Les Remparts de Québec*, considère sans grand intérêt, puisque la jeune fille affirme qu'« Elle vous parlerait de haut si vous veniez de Saint-Roch et avec aménité si vous étiez originaire de Sillery. »<sup>1213</sup>

Ce sont les britanniques qui choisissent d'établir la bourgeoisie à la haute-ville, tandis que la basse-ville et son port deviennent la ville ségréguée où l'activité industrielle et ses ouvriers sont circonscrits dans cet espace de Saint-Roch. On parle alors du « faubourg » Saint-Roch, comme s'il fallait bannir ce territoire hors de l'espace identitaire de Québec ; cet espace a très vite mauvaise réputation car c'est en ce lieu, nous apprend Lucie K. Morisset, que l'on construit « un hôpital pour cholériques, qui vint y rejoindre l'hospice des fous de l'hôpital Général, la puanteur des tanneries et la poussière des

---

<sup>1211</sup> CHOQUETTE, Adrienne, Op. cit., p. 61-62.

<sup>1212</sup> Ibid., p. 63.

<sup>1213</sup> Ibid., p. 99.

chantiers navals. »<sup>1214</sup> Elle nous rappelle par ailleurs que Saint-Roch est « le nom du "patron des catastrophes et des fléaux", traditionnellement invoqué lors des épidémies de peste. »<sup>1215</sup> Rien d'étonnant donc, à ce que le rattachement de ce quartier au territoire municipal en 1833, n'enlève en rien l'image péjorative que l'on s'en faisait jusque-là. Au cours des décennies qui suivirent, ce quartier ne pourra pas se débarrasser totalement de cette étiquette, même s'il faut dire que

Saint-Roch, à la veille du vingtième siècle, acquit ses caractéristiques d'une ville ou, à tout le moins, du centre-ville que le quartier devint. C'est dire que le regard de la haute-ville sur la basse-ville fut d'autant plus dépréciant que l'essor de celle-ci risquait d'ébranler la distinction sociale, culturelle et économique de la haute-ville ; [...].<sup>1216</sup>

En plus d'avoir été une « verrue » industrielle et peuplée, la basse-ville dans son ensemble et son expansion menace l'intégrité culturelle, économique et sociale de la capitale, que symbolisait jusqu'alors la haute-ville embourgeoisée décrite dans *Laure Clouet*, et incarnée par des vieilles dames « aux bijoux désuets comme leurs somptueuses demeures »<sup>1217</sup>, qui, en se réunissant chez Laure deux fois l'an, prenaient « une revanche illusoire sur le siècle en feignant d'ignorer le bruit qu'il faisait. »<sup>1218</sup>

Pendant très longtemps, la basse-ville n'a donc pas eu bonne réputation et, fait curieux, malgré l'attrait qu'elle suscite de nos jours, cette stratification de la ville de Québec continue à marquer l'écriture québécoise ; en effet, ce n'est pas sans parti pris que la narratrice de *L'Hiver de pluie*, un roman écrit en 1990, voit, chez la maîtresse de son propre amant Jean-Louis, l'image d'une femme alcoolique et dépravée traînant dans les quartiers « populaires » puisque, nous dit-elle, « J'avais imaginé Marthe, le ventre ballonné, racolant dans les bars de la basse-ville. »<sup>1219</sup>

Parce qu'il s'agit d'une part indispensable de son identité, Québec sera toujours plus ou moins stratifiée et caractérisée par un certain « dénivelé » social qui, il y a quelques décennies seulement, pouvait mener de l'opulence à la misère.

---

<sup>1214</sup> MORISSET, Lucie K. Sémio-génèse de la ville basse de Québec. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Op. cit.*, p. 128.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1217</sup> CHOQUETTE, Adrienne, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>1218</sup> *Ibid.*

<sup>1219</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 34.

Montréal, quant à elle, ne fait pas exception à la règle ; elle aussi disjoint et sépare les classes sociales même si, contrairement à Québec, sa topographie ne rend pas compte d'une stratification sociale clairement établie. Néanmoins, la multiplicité ethnique qui règne dans la métropole en fait un modèle de multiculturalisme<sup>1220</sup>, puisqu'il s'agit d'un espace où cohabitent des identités et des statuts sociaux variés, qui donnent parfois à Montréal l'image d'une ville divisée voire éclatée, en manque d'unité et d'identité collective propre.

En outre, lorsque l'on étale devant soi une carte de la ville de Montréal, on se rend compte, comme Fabienne-Claire Caland, que la ville « a deux visages, tel un masque coupé en deux : un Montréal de l'Est, un Montréal de l'Ouest et une main pour les séparer. »<sup>1221</sup> Fabienne-Claire Caland éclaire son propos en précisant que

la déchirure vous apparaît fatalement par les noms français et anglais qui se partagent un même espace : le quartier latin, la rue Saint-Antoine, le boulevard René Lévesque, le faubourg Sainte-Catherine, le complexe de la Place-des-Arts ou Desjardins et le Champ de Mars côtoient le boulevard Dorchester, le parc Rutherford, l'avenue Atwater, la rue Peel ou Sherbrooke ou Mac Gill, le square Victoria...<sup>1222</sup>

Intrigante est cette « Main », portant plus exactement le nom de boulevard Saint-Laurent, et qui concentre un véritable monde à part de celui, plus vaste, qu'elle sépare de bout en bout. En fait, le boulevard Saint-Laurent est un résumé à lui seul de ce qu'est la ville de Montréal : à son pied, le quartier chinois à proximité du vieux Montréal ; au sud de la rue Roy, le boulevard est bordé par un petit Portugal plein de charme, avec des négoce animés et des maisons aux façades colorées. C'est ici que vivait Mel, l'amant de la narratrice de *La Danse juive*, du temps où

il y avait quelques familles de Canadiens français très pauvres. Le reste de la rue s'était vite peuplé de Portugais. La maison de son enfance a été

---

<sup>1220</sup> « Reconnaissant que la diversité est une caractéristique fondamentale du pays et qu'elle mérite d'être maintenue et encouragée, le gouvernement fédéral adopte en 1971 la politique du multiculturalisme et crée un ministère spécifique qui subventionne un grand nombre de groupes communautaires. Plusieurs gouvernements provinciaux emboîtent le pas et se dotent de politiques et de programmes destinés aux ethnies minoritaires. » Paul-André LINTÉAU, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>1221</sup> CALAND, Fabienne-Claire, *Op. cit.*, p. 236-237.

<sup>1222</sup> Ibid.

démolie. Chaque fois que nous remontons Saint-Laurent, il m'indique l'endroit de la main. C'est devenu le parc des Portugais.<sup>1223</sup>

Chaque ville constitue toujours un *topos* auquel on associe une communauté ; or, à l'image de la ville elle-même, la Main éclate en plusieurs modèles et plusieurs images sociaux et culturels. Le monde de Maryse enfant, dans *Maryse*, qui se déroulait exclusivement sur le boulevard Saint-Laurent, se divisait en deux espaces bien distincts : le haut de la côte et le bas : « on habitait en haut de la côte et je n'avais pas le droit de venir dans le bout. Ma mère nous disait : "Je vous pogne jamais à aller su'à Main-en-bas, parce que j'vas vous froter les oreilles pis les yeux avec du savon Lifeboy. [...]" »<sup>1224</sup>. Un peu plus loin dans le roman, le personnage de Francine Noël évoque ce monde divisé déployé le long d'un boulevard lui-même scindé, stratifié, réplique parfaite d'un espace plus vaste qui le cerne :

Le samedi, on allait sur la rue Saint-Laurent en haut de Sherbrooke pour faire la shop et chaque fois c'était une fête : la rue Saint-Laurent-en-haut représentait à mes yeux d'enfant l'exotisme et la profusion des magasins. Mais en bas de la côte, c'était l'enfer, la robine, les trimpes. On n'y descendait jamais. A l'école, la maîtresse nous avait appris que c'était la zone-du-péché... Plus tard, au couvent, j'ai oublié tout ça, comme si j'avais voulu effacer la Main et voulu l'effacer de la géographie personnelle. C'est pourtant la frontière entre l'est et l'ouest, entre la pauvreté et l'abondance des beaux quartiers.<sup>1225</sup>

Impossible pour Maryse ou n'importe quel autre montréalais, d'effacer la Main de sa « géographie personnelle », car ce serait alors nier la ville tout entière. Dans la métropole québécoise, comme à Québec, l'espace topographique représente un espace politico-socio-culturel qui rassemble une population hétéroclite, certes moins figée socialement que dans la capitale. Cependant, dans la lignée de la grande tradition du roman citadin, les écrivaines abordent la misère et surtout la *peur* de l'échec social que suscitent certains quartiers dans ces grandes villes.

Le quartier Saint-Roch dans *Laure Clouet* et *Les Remparts de Québec*, ainsi que le bas du boulevard Saint-Laurent dans *Maryse*, sont en fait des lieux mal connus des

---

<sup>1223</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>1224</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 167-168.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p. 168.

héroïnes qui n'en connaissent que les aspects négatifs aux dires de leurs proches. Ces quartiers appartiennent à un autre monde, une autre caste, auxquels les jeunes femmes n'ont pas accès : qu'elle franchisse la limite virtuelle qui sépare le Saint-Laurent-en-haut du Saint-Laurent-en-bas, et, selon la mère de Maryse, celle-ci sera définitivement perdue.

Ces endroits ont tout du quartier louche tel que le décrit Pierre Sansot, déclarant qu'il s'agit de « vieux quartiers plus pauvres, donc bâtis avec moins de régularité, moins d'espace, moins d'ensoleillement. Ainsi isolés, ils permettaient aux hommes de se soustraire à l'ordre, d'imposer de nouvelles lois qui n'avaient rien de commun avec les règlements de la cité. »<sup>1226</sup> Point de cours des miracles, pourtant, dans les romans étudiés ; néanmoins, lorsque la narratrice de *La Danse juive* croise des femmes des quartiers populaires de Montréal, elle ne peut s'empêcher de penser qu'elles viennent d'un autre monde que le sien, un monde qui se trouve dans un Montréal qu'elle soupçonne mais ne connaît pas encore, alors que « Plusieurs femmes attendaient l'autobus pour monter vers les quartiers d'immigrants au nord de la ville. Je me suis fait un chemin à travers l'odeur de parfum bon marché qu'elles dégageaient. La pauvreté et l'exclusion ont des odeurs. Elles étaient d'un autre monde. »<sup>1227</sup> « Toutes ces saletés : les ruelles, le quartier populaire, l'ignorance. »<sup>1228</sup> Tout cela interroge également la narratrice de *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, personnage pour lequel laideur et misère vont de pair à Québec.

La grande ville affiche la pauvreté autant qu'elle cherche à la camoufler le plus possible. Or, c'est au milieu de l'abondance que la misère persiste et frappe en particulier certains groupes : les immigrants, les petits ouvriers et les chômeurs, ces mêmes « groupes sociaux [qui] désignent tous les aspects de la ville et [...] leur confèrent leur véritable existence »<sup>1229</sup>. D'ailleurs, pour Maryse dans le roman du même nom, il ne fait aucun doute que la famille de Manolo le serveur espagnol, ainsi que les immigrants en général, sont « les nouveaux pauvres, habitant son quartier qu'ils coloraient tant bien que mal pour tenter d'oublier le gris sale de la misère des pays froids. »<sup>1230</sup>

Maryse vit à Montréal dans les années soixante, époque à laquelle la jeunesse tourne son regard vers ces fameux quartiers « louches » ; la pauvreté imprègne de plus en

---

<sup>1226</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 266.

<sup>1227</sup> TREMBLAY, *Op. cit.*, p. 122.

<sup>1228</sup> TREMBLAY, Lise, *L'Hiver de pluie*, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>1229</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1230</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 394.



plus l'espace urbain de ses odeurs, de ses couleurs, se faisant un peu plus visible chaque jour. Même la classe très moyenne des travailleurs soulève des interrogations chez l'intellectuelle qu'est alors Maryse, car « Comment se comporter avec le prolétariat ? De quel œil le regarder ? Quel mode d'emploi choisir ? Son malaise face aux gens ordinaires l'étonnait elle-même : issue du peuple, elle aurait dû, [...], le comprendre et sympathiser avec lui, mais ça n'allait pas de soi. »<sup>1231</sup> Au premier abord, l'héroïne de Francine Noël se sent étrangère à la vie et la condition du serveur Manolo qu'elle côtoie chaque jour. Pourtant, André Vanasse rappelle qu'« Elle sait ce que signifie être mal fagotée, malpropre et mal engueulée. [...]. Elle a vécu dans sa chair sa condition de déclassée. Maryse est une "rien du tout". Il lui faudra apprendre à être "quelqu'un" et, à cause de cela, connaître bien souvent le ridicule. »<sup>1232</sup> En effet, la jeune femme doit se heurter à la réalité de sa condition et se soumettre à l'évidence : « Elle était née pauvre et cela paraîtrait toujours. »<sup>1233</sup> Ce qui explique d'ailleurs qu'un soir, dans son bar préféré, entourée de personnalités intellectuelles et de ses amis étudiants, de façon soudaine, Maryse

se sentit beaucoup plus proche de Manolo – dont elle imaginait la fatigue et connaissait le travail – que des gens dont elle partageait la table. Le monde se divisait inégalement en deux : d'un côté, ceux qui mangeaient en parlant du prolétariat, et de l'autre, ceux qui n'avaient pas le temps de parler. Assise à cette table, elle se dit qu'elle n'était pas à sa place (il devait y avoir une erreur quelque part) et cela ne fit qu'accentuer son sentiment de culpabilité.<sup>1234</sup>

Le drame de Maryse est qu'elle se trouve à la charnière de deux mondes : elle sort d'une classe populaire et accède peu à peu à un statut d'intellectuelle reconnue en tant que professeure et dramaturge. Pourtant, elle ne peut oublier à qui elle appartient, à savoir ce petit peuple qu'elle voit se refléter dans les yeux et les gestes de Manolo. Son plus grand effroi serait sûrement de basculer de l'autre côté, dans cet autre monde dont elle a réussi à s'extirper il n'y a pas si longtemps.

Si la peur de l'échec social est présente sous forme latente chez le personnage de Francine Noël, elle est devenue obsessionnelle chez la narratrice de *L'Hiver de pluie* qui vit à Québec. Rappelons que cette jeune femme qui « marche », ne cesse d'errer dans une

---

<sup>1231</sup> Ibid., p. 88.

<sup>1232</sup> VANASSE, André, Op. cit., p. 34-35.

<sup>1233</sup> Ibid., p. 306.

<sup>1234</sup> Ibid., p. 95.

ville grisâtre où la communication avec l'Autre est rompue. Pour contrer ce processus de repli sur soi en devenant spectatrice de sa propre déchéance, la narratrice a choisi l'errance comme remède. Or, parce que ses marches n'ont pas de but, elle ressemble peu à peu à ceux qui n'ont pas de prise sur leur existence sociale : ceux-là mêmes qu'elle croise chaque jour, et qui « sont des plaies vives exposées à l'air libre. Ainsi peuvent-ils satisfaire leurs fantasmes de destruction à même leurs blessures. »<sup>1235</sup> La narratrice elle-même errante, mais pour d'autres raisons, côtoie de très près ces sans-abri au corps malade qui lui renvoient sa propre souffrance. La peur de leur ressembler, de devenir une « désœuvrée » à l'image de ces corps qui n'en sont plus, terrifie la jeune femme qui, lors d'une sortie dans la ville, a peur « d'être tentée de diriger ses yeux vers la gauche, vers l'entrée de la soupe populaire. Elle avait trop peur de s'y voir attablée avec les autres. »<sup>1236</sup>

La grande ville accouche de nombreuses peurs, et celle de l'échec social en est une. Les écrivaines québécoises ont su traduire avec subtilité les interrogations et les angoisses de ces générations de femmes qui ont compris que la ville n'est pas toujours l'espace de tous les possibles, ni celui qui leur permettra à toutes d'accéder à une vie meilleure.

La grande ville québécoise, stratifiée, n'est que le reflet d'un monde moderne tronqué, dans lequel, malgré l'évolution des mentalités, des frontières parfois physiques séparent les classes. A première vue, l'immigrant, l'ouvrier, l'intellectuel et le bourgeois se côtoient dans les romans du corpus ; au hasard d'une rencontre, les personnages ont le loisir d'observer l'Autre, celui qui vient du bas de la côte, du bas de la ville, ou du quartier sale qui jouxte un quartier plus « noble ». Ce face à face avec cet échantillon d'une autre population, méconnue, qui donne son impulsion à la grande ville, provoque des interrogations chez les héroïnes, car cette découverte de l'Autre que soi les renvoie à leur propre condition. A quelle couche sociale puis-je me targuer d'appartenir ? Qu'est-ce qui peut un jour m'empêcher de basculer et de devenir l'un des leurs ? Dois-je regarder

---

<sup>1235</sup> TREMBLAY, Lise, Op. cit., p. 56.

<sup>1236</sup> Ibid., p. 26.

d'où je viens où ce vers quoi je me destine ? Voici les questions que se pose l'ensemble des personnages.

Ce qui est sûr, c'est que la grande ville décuple les peurs et les angoisses des héroïnes. Nous l'avons vu avec *Le Premier Jardin*, la chute de quartier en quartier correspond à celle, non moins remarquable, de la descente spectaculaire dans l'échelle sociale que subissent les Eventurel, tandis qu'à Montréal, les héroïnes n'ont qu'à se tordre le cou à l'angle d'une « rue-frontière » pour observer un petit peuple de miséreux qui s'est approprié l'un des espaces de la ville.

Comme dans toute grande agglomération, la peur de l'échec social est omniprésente dans la vie des personnages. Avec elle, s'invite la peur de la solitude car être seules au milieu des autres, dans une ville qui grouille de vies multiples, est aussi une réalité contemporaine à laquelle sont confrontées chaque jour les jeunes femmes qui peuplent notre corpus.

## 2.2 : *Le paradoxe urbain : du désir de solitude à la peur de l'abandon*

L'une des premières images qui vient à l'esprit lorsque l'on pense à une « grande ville », est celle d'une diversité, d'une foule d'anonymes qui, en circulant dans ses artères, lui donne son mouvement, son dynamisme, et nous inspire des bruits et des odeurs mêlés. Or, cette foule est composée d'individus entre lesquels la masse compacte abolit certes les distances, mais pas les différences. « Etre soi au milieu des autres » est en fait le grand principe de cette diversité urbaine qui forge les individus autant que les foules.

C'est pourquoi sans doute, certains personnages en quête d'eux-mêmes, dans des villes où la masse des marcheurs les happe dès qu'ils posent un pied sur le trottoir, présentent un désir de solitude qui peut, au premier abord, surprendre. Paradoxalement, ces personnages n'ont pas à chercher bien loin leur espace de solitude car la grande ville leur offre, à l'intérieur même de la foule des passants, un anonymat bienvenu. Ainsi, la narratrice de *La Danse juive* qui, rappelons-le, a honte de son corps obèse, savoure le

plaisir d'être plongée dans cette masse de marcheurs qui l'entraîne avec elle, car alors, nous confie-t-elle, « Personne ne faisait attention moi, j'étais invisible, paisible. »<sup>1237</sup>

En effet, c'est au milieu des autres que le sentiment de solitude est le plus exacerbé chez les personnages : dans *Le Premier Jardin* cette fois-ci, Flora est seule, attablée à une terrasse de café, parmi la foule. Elle éprouve sa solitude très fort.<sup>1238</sup> L'héroïne d'Anne Hébert est comme une étrangère dans une ville étrangère, et nous avons vu que cet état lui convenait plutôt bien. Que personne ne la reconnaisse, ne vienne l'aborder en l'appelant par l'un de ses noms tant redoutés, et l'actrice n'établira alors aucun lien tangible avec la ville qui l'a vue naître.

Eloignée de sa fille, actrice sans mari ni ami, Flora mène depuis toujours une vie de solitaire comme c'est le cas de Laure Clouet dans le roman du même nom. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que dans la vieille ville de Québec, l'on connaît mieux Laure sous le nom de « solitaire de la Grande-Allée. »<sup>1239</sup> Repliée sur elle-même, loin de la foule cette fois-ci, la quadragénaire n'est fidèle qu'à elle-même et, comme le souligne le collectif *Villes imaginaires* à propos de la figure du solitaire urbain, elle est fidèle « à son intimité la plus satisfaisante, faite de souvenirs et de rêves aussi bien que du bien-être corporel, au moment donné. »<sup>1240</sup>

Ce que nous tentons de démontrer ici, c'est que les écrivaines abordent la grande ville dans ce qu'elle a de plus contemporain, à savoir qu'à travers elle se dessinent des êtres pétris de solitude qui, perdus au milieu des autres, recherchent parfois volontairement ce sentiment de vide et d'ennui comme s'ils attendaient quelque chose qui n'arrive jamais.

Certaines héroïnes comme Flora du *Premier Jardin*, ou la narratrice de *La Danse juive*, sont à la recherche de ce statut d'anonymes qui noie leur individualité dans la masse ; la métropole montréalaise est propice à ce type d'effacement physique et identitaire alors que, dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, la narratrice souligne que la vieille ville de Québec, moins étendue, est un « enfer » pour l'être qui souhaite se complaire dans la solitude. En effet, « La vieille ville, c'est une petite ville. On n'y est

---

<sup>1237</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>1238</sup> HÉBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 123.

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1240</sup> TORGUE, H.-S., PESSIN, Alain, (dir.), *Op. cit.*, p. 81.

jamais seul. »<sup>1241</sup> La narratrice rajoute par ailleurs qu'elle « pense que l'enfer est dans l'absence de solitude, dans l'impossibilité de se débarrasser de son identité et de toujours être reconnu, nommé, identifié. »<sup>1242</sup> Les personnages qui peuplent le récit de Lise Tremblay sont tous à la recherche de leur solitude ; Québec y est décrite comme une ville où chacun tente de se faire une place seul au milieu des autres ; ainsi, « Au cœur de l'après-midi »<sup>1243</sup>, dans les cafés habituels où se rend la narratrice, celle-ci remarque que « Tous les gens sont assis seuls, un par table, plusieurs tiennent un cahier ouvert devant eux et écrivent ou passent de longues minutes à regarder dans le vide à retourner un crayon dans leur main. »<sup>1244</sup> Dans la vieille ville de *L'Hiver de pluie*, rien ne semble lier les habitants les uns aux autres, si ce n'est leur incapacité à coucher des mots sur le papier, doublée d'un désir de solitude qui touche l'ensemble de la population.

Néanmoins, si se retrouver seul à tout prix est une quête de tous les instants pour certains personnages, la grande majorité constate avec désenchantement le désert de sa propre vie. Condition *sine qua non* de l'homme moderne sans doute, la grande ville reste le décor dans lequel la peur de l'abandon devient un véritable symptôme de société. Il est bien évident que chaque personnage que nous avons évoqué jusqu'ici, tend à vivre sa propre aventure personnelle dans l'espace urbain ; cependant, celle-ci trouve vite ses limites lorsqu'elle se prolonge en une véritable expérience de solitude.

C'est bien là toute l'ambiguïté de certaines héroïnes qui oscillent sans cesse entre la volonté de parcourir leur vie seules, et celle de vivre leur aventure personnelle « accompagnées ». C'est le cas de Vava dans le roman du même nom ; au début du récit, la jeune fille évite à tout pris la foule des étudiants de son âge : « j'évite systématiquement la cafétéria pour venir me réfugier au café étudiant où je me contente de croquer une pomme. C'est sombre et enfumé, mais à peu près désert à l'heure de midi. »<sup>1245</sup> En revanche, à la toute fin du récit, Vava a connu entre temps plusieurs hommes et de nombreuses histoires d'amour ; elle a découvert ce que pouvait lui apporter la complicité avec l'Autre et l'absence de solitude. C'est pourquoi, la perspective de revenir dans une

---

<sup>1241</sup> TREMBLAY, Lise, *Op. cit.*, p. 51.

<sup>1242</sup> *Ibid.*

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1244</sup> *Ibid.*

<sup>1245</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 15.

ville de Montréal où personne ne l'attend, l'angoisse au plus haut point : « En même temps, je sais bien qu'il faudra que je rentre à Montréal tôt ou tard. Et je n'ai pas du tout, mais pas du tout envie de me retrouver toute seule à Montréal. »<sup>1246</sup>

« Une femme, comme un homme, pouvait vivre à l'écart des sentiments et pour le plaisir de son art. Mais une femme pouvait-elle toujours vivre seule, lorsque tout, en elle, l'isolait des lois sociales ? », interroge Marie-Claire Blais à travers *Les Nuits de l'Underground*. La femme, déjà isolée à cause de son sexe mais aussi, dans le cadre de ce récit, à cause de ses préférences sexuelles, aurait donc à affronter une double solitude : celle que connaît tout à chacun, et celle liée à son identité sexuelle et à son statut particulier dans la société. La femme n'est pas toujours seule parce qu'elle l'a décidé, mais aussi parce qu'elle est mise à l'écart par la communauté. C'est également ce qu'aborde *Le Corps étranger* d'Hélène Ouvrard : il est inconcevable, dans la société que l'auteure décrit dans son récit, qu'une femme quelle qu'elle soit se complaise dans sa solitude, car alors, tous s'interrogent : « cette jeune femme, précocement revêtue de sa robe de solitude, a quelque chose d'inconvenant. N'a-t-elle pas d'amant ? Pas de mari ? »<sup>1247</sup> Une femme sans mari ou sans homme à ses côtés est suspecte dans la grande ville de verre d'Hélène Ouvrard.

A l'image de François Ladouceur dans *Myriam première*, l'ensemble des personnages des romans étudiés est en proie à un malaise lié à la peur de l'abandon et à la solitude. Ce personnage de Francine Noël est d'ailleurs « seul et se sent abandonné. »<sup>1248</sup> Un peu plus loin dans le texte, ce sont les enfants, Myriam et Gabriel, qui se sentent livrés à eux-mêmes lorsque Maryse décide de partir pour le Nicaragua ; plus précisément, « ils sentent peser sur eux la chienne jaune de la solitude. »<sup>1249</sup> Cette personnification de la solitude sous la forme d'un chien jaune est également mentionnée dans *Maryse*, alors que l'héroïne se rend chez son ami Michel, et qu'« Au pied de son escalier, une chienne jaune semblait l'attendre en léchant sa patte malade. »<sup>1250</sup> Cette scène fait suite à un événement politique qui a bouleversé la société québécoise à l'époque : il s'agit de l'enlèvement du ministre Laporte par la cellule Chénier ; nous savons que Maryse a été très impressionnée par cet événement, et nous savons aussi qu'à ce moment précis de l'histoire du Québec,

---

<sup>1246</sup> Ibid., p. 669.

<sup>1247</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>1248</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, p. 521.

<sup>1249</sup> Ibid., p. 574.

<sup>1250</sup> NOËL, Francine, *Op. cit.*, 154.

« la terreur n'était plus seulement dans la télévision, mais sur la ville, sur le pays. »<sup>1251</sup> La solitude de Maryse est donc liée à la peur et à un sentiment d'abandon collectif.

Mais pourquoi une chienne jaune ? Cet animal lié à l'angoisse de l'isolement est d'ailleurs présent dans deux autres récits, *Kamouraska* d'Anne Hébert et *Hier* de Nicole Brossard. Dans *Kamouraska*, on ne nous dit pas si la chienne est jaune, néanmoins, Mme Rolland, abandonnée à ses souvenirs et sa culpabilité dans sa chambre rue du Parloir, précise : « Une chienne en moi se couche. Gémit doucement. Longtemps hurle à la mort. »<sup>1252</sup> Dans *Hier*, la narratrice observe quant à elle un chien qui erre sur les Plaines d'Abraham : « Je prends des notes sur l'agonie d'un chien noir. Le chien est apparu en boitant. Il a tourné une, deux fois sur lui-même avant de s'écraser au pied d'un érable sous lequel il gémit doucement. »<sup>1253</sup>

Des chiens qui se lèchent une patte malade, qui gémissent, ou qui boitent ; ce ne sont plus que des fantômes qui s'invitent dans le décor des personnages pour leur signifier un message, mais lequel ? Nous savons que le chien jaune, d'un point de vue symbolique, est le compagnon de Méphistophélès ; c'est généralement le gardien du seuil, comme la chienne jaune que trouve Maryse dans le roman du même nom, sur le pas de la porte de Michel. Il est donc la marque d'une ultime étape à franchir : peut-être est-ce celle de la solitude.

Le chien malade de Maryse, celui de Mme Rolland et celui qui est décrit dans *Hier*, sont peut-être plus simplement les représentations de l'angoisse de mort qui habite les héroïnes ; la mort n'est-elle pas, après tout, la prochaine étape après celle de la solitude ?

Comment donc palier à ce sentiment insidieux qui s'installe comme un chien malade dans la vie des héroïnes ? Il est bien difficile d'y échapper, mais les personnages ont vite compris que s'il n'est pas simple d'exister en tant qu'individu dans la grande ville

---

<sup>1251</sup> Ibid.

<sup>1252</sup> HEBERT, Anne, *Op. cit.*, p. 212.

<sup>1253</sup> BROSSARD, Nicole, *Op. cit.*, p. 151.

sans se sentir isolé du reste de la communauté, il est à défaut possible d'exister à l'intérieur même d'un groupe.

### 2.3 : De « l'entre-soi » à « l'entre-elles »

A propos de ses personnages de *Maryse* et *Myriam première*, Francine Noël précise qu'au bout du compte, ils « se regroupent et constituent, dans l'anonymat d'une grande ville, un groupe d'entraide, une "famille". »<sup>1254</sup> Dans le premier roman, *Maryse*, la jeune femme est en effet entourée d'un cercle d'étudiants et d'amis auquel, malgré ses doutes, elle est fière d'appartenir ; Marie-Lyre et Marité sont alors ses amies proches, alors que dans *Myriam première*, elles sont devenues ses sœurs. Au cours du temps, Maryse s'est constitué une famille, et les liens entre les différents personnages se sont resserrés.

Dans les romans étudiés, les personnages sont certes à la recherche d'eux-mêmes, mais aussi à la recherche d'eux-mêmes à *l'intérieur même d'un groupe*. C'est la quête de Marie-Pierre dans *Le Sexe des étoiles*, ce transsexuel qui a bien du mal à s'intégrer à l'une ou l'autre des deux communautés : celle des hommes ou celle des femmes ? A qui appartient-elle désormais ? Rendue dans un bar lesbien, Marie-Pierre se demande si elle est « semblable aux autres, atrocement excessive comme elles, mes sœurs, mes sœurs abominables. »<sup>1255</sup> Bien vite, elle se rend compte que

C'était ça, au fond, qu'elle était venue chercher ici, un sentiment d'appartenance à quelque communauté, une espèce d'intégration chaleureuse qui romprait la marginalité au moins un instant, mais l'étincelle ne se produisait pas. Ne subsistait que le sentiment pénible d'être plus étrangère, plus exclue ici, parmi ses sœurs artificielles, que dans le monde biologiquement standard.<sup>1256</sup>

Si Marie-Pierre a enfin retrouvé son identité sexuelle en devenant femme, il est bien mal aisé pour elle de s'inscrire au sein d'un groupe, quel qu'il soit.

Dans *Encore une Partie pour Berri*, les adolescents de Montréal se sont, quant à eux, fédérés pour conquérir la ville. Ils forment eux aussi une « communauté » dans

---

<sup>1254</sup> VIAU, Robert, Op. cit., p. 18.

<sup>1255</sup> Proulx, Monique, Op. cit., p. 275.

<sup>1256</sup> Ibid., p. 273.



laquelle nous retrouvons Sha et ses amis. Ces jeunes gens se sont donnés comme but d'investir la ville et de débusquer ses moindres secrets ; il s'agit bien d'un groupe de marginaux qui s'entraident d'une rue à l'autre, avec leurs codes et leurs droits de passage, tandis que

Sous leurs pas, sous Montréal, dans les catacombes, deux gigantesques bombes tournées l'une vers l'autre ronflent et il leur faut faire semblant de ne pas entendre ce bruit. Ils ont la mémoire des trous, des caveaux de prison, des cellules capitonnées, des amis morts. Quand ils chantent, bandés dans leurs jeans, c'est pour s'encourager dans leur langue d'oiseau, d'une rue à l'autre, d'un quartier à l'autre, d'une ville à l'autre, se rappeler à tout moment que l'amour existe encore. Quand ils parlent, il y a des blancs dans leurs phrases et leurs pensées, comme de brusques ruptures de courant. Quand ils dansent sur une scène, ils ont cette pulsion continue de pousser leur corps vers l'arrière, parce que vers l'avant, on les électrocute. Dans cette rue, n'importe qui est le bienvenu.<sup>1257</sup>

Un même mouvement d'ensemble agite ces corps qui semblent désarticulés. N'importe qui voulant participer à cette frénésie générale est bienvenu dans l'espace montréalais que nous décrit Pauline Harvey. Dans ce récit, nous assistons en fait à une identification culturelle des adolescents de Montréal.

Or, la littérature féministe, et plus particulièrement la littérature lesbienne, met en évidence une autre identification culturelle : celle des femmes en tant que groupe.

« Peux-tu imaginer, me disait-elle, un homme et une femme se parlant comme nous le faisons ? » Non, je ne pouvais l'imaginer. Ni qu'un jour je vivrais avec une femme ma première relation humaine. Mais en cela, je me trompais. N'est-ce pas toujours ainsi que commence la vie ?<sup>1258</sup>

C'est ainsi que s'interroge Eléonore dans *La Noyante*. Sans cesse, dans le roman, reviennent les thèmes de l'hostilité de la cité envers les femmes, ainsi que l'incompréhension entre hommes et femmes.

C'est « entre elles » que les héroïnes vont trouver les réponses à leurs questions existentielles, ainsi que le sentiment bienvenu d'être enfin acceptées, tolérées, et surtout comprises. Un sentiment d'appartenance au niveau collectif se développe alors d'une

---

<sup>1257</sup> HARVEY, Pauline, *Op. cit.*, p. 161.

<sup>1258</sup> OUVRARD, Hélène, *Op. cit.*, p. 125.

façon très importante chez ces jeunes femmes qui prennent conscience que le groupe a plus de réalité que l'individu.

A la fin des années soixante-dix, la critique féministe va d'ailleurs plus loin en soumettant l'idée que pourrait se constituer une « société des femmes » qui permettrait au groupe de contribuer à la libération des femmes. Pourtant, cette logique soulève une question fondamentale : s'il existe une société exclusivement féminine, cela signifie que les femmes restent « entre elles », s'excluant ainsi elles-mêmes du reste de la société. Luce Irigaray affirme pourtant que cette formation serait nécessaire à la lutte des mouvements de libération ; plus précisément,

Cela voudrait dire que le fait empirique de rester toujours entre femmes serait nécessaire, voire suffisant, pour être politiquement du côté de la « libération des femmes »... Et ne serait-ce pas encore entretenir une logique idéaliste que de poser l'alternative en ces termes : soit avec les hommes, les femmes ne seront qu'objets, images, idées, d'un sensible par/pour eux approprié, soit – [...] – les femmes restent entre elles.<sup>1259</sup>

Les héroïnes de Marie-Claire Blais, dans *Les Nuits de l'Underground*, ont fait leur choix : elles restent entre elles, dans des lieux qu'elles se sont appropriés. A l'Underground principalement, elles forment à elles toutes une micro-société en cultivant un univers à leur image. Un même désir les pousse à venir célébrer leur féminité « entre elles », alors que

la faim de la nuit, c'était aussi la faim des femmes, le goût de leurs désirs, la joie de les revoir, de les connaître et, du fond de cette toile de la nuit, Geneviève savait que chacune, dès que neuf heures sonnaient, se préparait à sortir, venant souvent de loin pendant que les vents d'hiver poussaient vers une commune cérémonie célébrée dans une cave, ces cheveux, ces corps, ces âmes épars qu'un seul mot unissait et faisait vibrer : aimer...<sup>1260</sup>

Les lieux déterminés ne leur conviennent absolument pas ; il faut s'en créer d'autres, et l'Underground est l'un de ceux-là. Luce Irigaray souligne d'ailleurs la nécessité que

les femmes puissent se réunir, et se réunir « entre elles ». Pour commencer à sortir des places, des rôles, des gestes qui leur ont été assignés et enseignés par la société des hommes. Pour s'aimer entre elles, alors que les hommes ont organisé *de facto* la rivalité entre femmes. Pour découvrir une

---

<sup>1259</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 156.

<sup>1260</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 188.

autre forme de « socialité » que celle qui leur a toujours été imposée. L'enjeu premier des mouvements de libération, c'est de faire prendre « conscience » à chaque fois que ce qu'elle a ressenti dans son expérience personnelle est une condition partagée par toutes les femmes, ce qui permet de *politiser cette expérience*.<sup>1261</sup>

Au-delà des rivalités suggérées par Luce Irigaray, il semble bien qu'en se constituant un lieu de « l'entre-elles », les personnages lesbiens de l'Underground célèbrent désormais l'amour libre.

Pourtant, nous retiendrons que si Marie-Claire Blais écrit un roman lesbien dans lequel des femmes entretiennent des relations amoureuses et physiques – dans le cadre même des valeurs diffusées par les mouvements de la contre-culture –, c'est avant tout la solidarité entre femmes et la fascination d'une femme pour une autre qui fédèrent ce groupe. A ce propos, Marie Couillard écrit qu'

Autour de ces personnages s'orchestre le passage d'une réalité aliénante à un ailleurs gynocentrique, passage qui constitue la matière du roman et qui s'exprime en terme de libération. Cet ailleurs utopique est fondé sur la solidarité des femmes de l'Underground, laquelle transcende toute différence raciale, sociale, linguistique et culturelle, [...].<sup>1262</sup>

Il est vrai que l'idée de couple est vite dépassée dans *Les Nuits de l'Underground*, pour laisser place à des liens plus forts, que le mari de Geniève, Jean, ne pourrait en aucun cas percevoir, car

Comment démontrer à Jean qu'une femme pouvait en choisir et en aimer une autre que pour la délivrer du poids de son passé, que pour lui inculquer au prix de toutes les abnégations, parfois, de tous les sacrifices, une nouvelle éducation de la vie : « Mais non, ce n'est qu'une question d'attrance sexuelle », dirait Jean, [...].<sup>1263</sup>

Le véritable *leitmotiv* de toutes celles qui se côtoient à l'Underground n'est pas seulement l'amour charnel, car ce dernier est avant tout l'amorce de bien d'autres choses encore : il induit la compréhension, la solidarité, la parole libérée, etc. D'ailleurs, « Geneviève, comme beaucoup de femmes aimant les femmes, n'avait pas l'impression

---

<sup>1261</sup> Ibid., p. 159.

<sup>1262</sup> COUILLARD, Marie, *Op. cit.*, p. 134.

<sup>1263</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 53.

de chercher particulièrement en ses amies, des mères ou des sœurs, parce qu'elle recherchait en elles toutes l'amitié, la compréhension, l'amour. »<sup>1264</sup>

Marie-Claire Blais n'est pas seule à décrire ces liens particuliers qui se sont tissés entre certaines femmes. Sans même parler d'amour charnel ou d'attirance sexuelle, dans *Le Sexe des étoiles*, Gaby

se rappelait, maintenant, ce qui donnait son prix d'or aux amitiés féminines : il n'y avait qu'avec les femmes que pouvait naître, comme du tréfonds de ses viscères, ce fou rire infantile, d'une absolue et merveilleuse gratuité, sans lequel la vie ne vaut pas la peine que l'on passe au travers.<sup>1265</sup>

Quant à Vava, dans le roman de Yolande Villemaire, elle ne voit plus la ville comme avant depuis qu'elle a rencontré Rose Amsel ; cette dernière lui permet de poser un nouveau regard sur ce qui l'entoure : « Je vois Montréal sous un autre jour, cette belle jeune fille blonde à mes côtés qui sourit tout le temps, m'appelle « ma belle », me tient par le bras pour traverser les rues. Je vois la ville comme un grand terrain de jeux pour petites filles heureuses. »<sup>1266</sup>

L'amour qu'entretiennent alors les deux jeunes filles dans *Vava* est le même que celui que découvre Geneviève dans *Les Nuits de l'Underground* : un amour qui transcende la relation charnelle et qui s'inscrit dans une relation pure et sincère entre deux esprits qui se nourrissent l'un l'autre :

[Rose] prend une grande respiration, dit qu'elle se rend compte que j'aimerais ça faire l'amour avec elle, mais que c'est pas ça, nous, qu'on n'est pas des lesbiennes, qu'on est des amoureuses, pas des lesbiennes. Je la regarde, un peu triste. Elle me demande si elle me fait de la peine. Je lui dis que oui, un peu. Mais je lui dis aussitôt que je la comprends, que c'est vrai, après tout, qu'on n'est pas des lesbiennes.<sup>1267</sup>

A l'intérieur même de la ville, à l'Underground pour Geneviève, certaines femmes découvrent donc une nouvelle forme de « socialité » telle que la nomme Luce Irigaray. La solidarité des femmes entre elles n'est pas encore arrivée au bout d'elle-même, bien au contraire. Elle permettra sans doute au plus grand nombre de conquérir d'autres espaces,

---

<sup>1264</sup> Ibid., p. 54.

<sup>1265</sup> PROULX, Monique, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>1266</sup> VILLEMAIRE, Yolande, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>1267</sup> Ibid., p. 244.

d'autres lieux moins « dissimulés » que l'Underground ; avec l'espoir, bien entendu, que par trop exacerbée elle n'engendre pas la non-mixité au sein de la cité.

Pierre Sansot écrit que « Dans une ville, chacun de nous a singulièrement conscience de vivre une aventure propre – dans la souffrance ou la jouissance – et pourtant nous sentons que ce qui a été aujourd'hui continuera demain dans une conscience ou dans une autre. »<sup>1268</sup> Dans la ville modernisée, la solitude quitte l'un pour venir se coucher en gémissant chez un autre. La solitude est peut-être, elle aussi, une aventure personnelle que chacun doit mener dans sa ville. Que l'on réussisse à la surmonter ou non, cela n'a pas d'importance, car un autre que nous, suggère Pierre Sansot, prendra inévitablement le relais.

Sans doute, la peur de l'isolement a du bon puisqu'elle pousse certaines femmes à s'intégrer à un groupe. Or, comme l'ont souligné les féministes à une certaine époque, elles n'ont que peu de choix : la femme peut difficilement se construire au sein d'un groupe généré par une société qui l'a à la fois utilisée et exclue. Voici, en tout cas, ce que dénonce la critique féministe dans sa vision très manichéenne de la société. Aussi, les femmes doivent-elles se constituer « un lieu de l'entre-elles pour apprendre à formuler leurs désirs, en dehors des pressions et oppressions trop immédiates. »<sup>1269</sup>

Nous avons vu que le discours des femmes conquiert un peu plus chaque jour de nouveaux territoires de la ville, que l'idéologie féministe en particulier, leur a donné les outils pour se libérer du joug d'une société de type patriarcal ; enfin, que les femmes, et plus exactement les écrivaines, tentent de donner du sens à la ville en réécrivant l'Histoire, l'enrichissant d'une mémoire collective féminine qui réveille aussi bien le passé historique que le temps du mythe.

Pourtant, que de chemin – ou plutôt de rues et de trottoirs – restent à parcourir dans la grande ville comme à l'intérieur de soi-même ; la bataille, qu'elle soit personnelle ou collective, n'est jamais gagnée d'avance. Il y aura toujours une fissure dans un trottoir, un éclat dans la pierre d'une maison, ou une rue sale et sombre, qui rappelleront aux héroïnes que la ville n'est jamais acquise. En revanche, ce que cet espace parfois ingrat

---

<sup>1268</sup> SANSOT, Pierre, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>1269</sup> IRIGARAY, Luce, *Op. cit.*, p. 133.

suscite chez les héroïnes, c'est le rapprochement avec l'Autre, et le désir lié à la nécessité de s'inscrire dans une réalité « humaine » plutôt qu'urbaine, avec le bonheur en prime de (re)découvrir, pour quelques-unes, que « les femmes inventent entre elles des liens plus forts que les liens du sang. »<sup>1270</sup>

---

<sup>1270</sup> BLAIS, Marie-Claire, *Les Nuits de l'Underground*, *Op. cit.*, p. 73.

# Conclusion

---

Lors de son entrevue avec Jean Royer, Pauline Harvey déclare :

« Mes personnages, j'aime les esquisser par ce qu'ils pensent et vivent. Dans un espace. Dans une géographie physique et émotive. L'espace est peut-être plus important qu'eux. Un espace feutré. Qui peut aussi être tragique parfois. Un labyrinthe où l'on rencontre des monstres. [...]. C'est l'espace qui définit les personnages. Comme s'il s'imprégnait en eux. Mes personnages cherchent à jouir de l'espace. D'une façon extrêmement tactile. »<sup>1271</sup>

A travers les propos de l'auteure de *Encore une Partie pour Berri*, nous mesurons toute l'importance de la présence de la grande ville dans le roman féminin contemporain. Depuis les années soixante et *Laure Clouet*, un constat s'impose : les personnages sont de plus en plus « habités » par la ville, cet espace référentiel qui les renvoie à leur propre réalité en ce monde. Cela démontre clairement deux choses : d'une part, que Québec et Montréal sont des lieux d'écriture avec lesquels il faut compter dans le champ littéraire québécois, et plus largement francophone ; d'autre part, qu'une littérature féminine s'incarne à travers elles, produisant un discours parallèle au discours plus « officiel » relayé par les écrivains. Pourtant, *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay est-il un texte si différent de celui du *Cœur de la baleine bleue*<sup>1272</sup> de Jacques Poulin ? A priori, pas tant que cela, puisque les deux auteurs nous offrent la même vision d'un Vieux Québec à la fois enveloppant et frissonnant d'un hiver trop rude, à travers une écriture légère et simple teintée d'une émotion contenue. Pourtant, à travers cette étude, nous avons pu observer qu'il existe bien un Québec et un Montréal au féminin, en tout cas, que les villes d'Anne Hébert, Andrée Maillet, Lise Tremblay, Marie-Claire Blais et autres, convergent vers un seul et même espace imaginaire à l'intérieur duquel nous assistons à la territorialisation d'une écriture. Cependant, en introduction nous avons affirmé qu'il n'existe pas de thème exclusivement féminin, et nous insistons encore sur ce point : la ville est un thème

---

<sup>1271</sup> ROYER, Jean, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>1272</sup> POULIN, Jacques, *Le Cœur de la baleine bleue*, Montréal : Editions du Jour, 1970.

commun à l'ensemble des auteurs québécois, hommes ou femmes. En revanche, la suite de cette démonstration a montré qu'à l'intérieur de cet espace imaginaire désormais acquis aux écrivaines, des réseaux sémantiques, des thèmes, des influences idéologiques et mythologiques communs, convergent en un seul et même lien qui unit les femmes et leurs villes, malgré des décennies qui séparent certaines auteures.

Dans un premier temps, nous avons souhaité outrepasser les limites chronologiques que nous avons posées, pour évoquer l'un des premiers grands romans urbains de la littérature québécoise : *Bonheur d'occasion*. En effet, ce texte « précurseur » nous invite à observer les changements profonds mais aussi les ressemblances qui lient les auteures du corpus à ce récit montréalais. Après avoir étudié cette intertextualité parfois implicite entre ce texte de référence et les romans qui nous intéressent, il nous semble d'autant plus vraisemblable que les femmes, et plus précisément les écrivaines, ont depuis toujours considéré la ville comme un espace imaginaire à leur portée. Néanmoins, c'est réellement à partir des années soixante que la ville devient l'un des lieux d'une écriture au féminin, et en même temps que les femmes sont en train de conquérir de nouveaux territoires urbains considérés jusque-là comme « masculins », leurs textes que l'on dit parfois « hermétiques » portent l'empreinte de cette nouvelle vision d'une ville qui se féminise. La grande ville devient non seulement une forme de discours dans la littérature, mais chez les écrivaines, elle devient *une forme du discours des femmes*, qui voient en elle un lieu étouffant que traduit le texte lui-même à travers ses ruptures et ses ellipses. L'espace urbain est alors bien plus qu'un simple décor : c'est un matériau avec lequel le texte s'édifie pierre par pierre, ou plutôt, mot par mot. Le travail sur le discours et le langage n'est d'ailleurs pas nouveau dans l'écriture au féminin ; une écriture qui n'oublie justement pas son attachement à la langue elle-même, notamment la langue maternelle, parfois québécoisée, et qui constitue une part importante de l'identité québécoise.

Nous nous sommes ensuite intéressés à la ville en tant qu'espace humain, et plus particulièrement au microcosme de la maison, qui ne laisse indifférente aucune de nos auteures. Lieu où se joue la dialectique espace privé/espace public, maison fantasmée ou rêvée, ou encore espace de l'intime voire de claustration, nous avons vu que l'habitation revêt de multiples significations chez les écrivaines, parmi lesquelles celle d'un espace de soumission pour les femmes, que les féministes n'ont pas manqué de dénoncer avec véhémence. A notre sens, il paraît en effet difficile de ne pas prendre en compte le contexte idéologique féministe, lorsque l'on exécute un travail de recherche sur un corpus



d'auteures québécoises. Le féminisme est vite devenu un fait de société au Québec, et même si la majorité des écrivaines refuse la catégorisation systématique de leurs écrits, nous avons néanmoins pu constater que leurs récits abordent les thèmes chers aux féministes, tels que l'oppression religieuse, le mariage, et les malentendus hommes-femmes, même si, chez certaines, la ville devient un espace de liberté où les personnages laissent cours à leurs pulsions les plus délirantes. Ce que l'on constate par ailleurs, c'est que plusieurs figures du féminisme littéraire peuplent les romans, et parmi elles la sorcière, qui, sous le couvert de jeunes filles créatives et détentrices de secrets ancestraux, est une réminiscence de la femme opprimée depuis des siècles pour son savoir et sa propension à faire vaciller le pouvoir religieux. Quant à la figure de la prostituée, omniprésente dans les romans étudiés, elle fascine autant qu'elle effraie. En parfaite urbaine radicale, elle est un pur produit de la ville qui soulève les plus intimes interrogations chez les héroïnes, qui perçoivent à travers sa présence, l'échec d'un certain féminisme. A ces deux figures très marquantes de la littérature féminine, vient s'ajouter celle de la jeune fille insoumise et rebelle, mais néanmoins prisonnière des traditions. A l'intérieur même de la ville comme de l'écriture, ces trois figures en marge sont par conséquent des « carrefours signifiants » où convergent à la fois l'économique, le social et le sexuel. Mais au-delà de ces considérations qui en appellent au fonctionnement plus général de la cité, nous avons vu qu'un personnage se détache plus particulièrement : c'est celui de la « Mère universelle » qui apparaît sous le visage d'une Eve réhabilitée. Les écrivaines nous offrent alors une nouvelle vision féminisée de la Création, plaçant ainsi la femme à l'origine de toute chose. A travers cet hommage discret mais constant, rendu à celles qui ont participé à l'établissement de la colonie, nous assistons alors à la naissance d'une véritable *mythologie féminine* qui place la femme au centre de tout système.

Cette vision féminisée de la Création, nous ramène de nombreuses années en arrière, jusqu'aux origines de la ville québécoise elle-même. Il semble que les femmes soient dépositaires de ce que l'on pourrait appeler une « mémoire collective des origines » qui vient corriger les versions plus officielles. Dans l'ensemble des textes étudiés, nous soupçonnons donc l'existence d'une *culture féminine* transmise de génération en génération, et qui, à travers une vision néanmoins chrétienne de la Création, revisite les origines de toute une nation. Dans les œuvres étudiées, le processus de remythisation d'un espace urbain désacralisé et pervers, est lancé ; la charge qui incombe aux femmes héritières de cette mémoire transhistorique, est de redonner un sens à des villes qui ont

souillé la terre originelle. Que ce soit en adoptant le style de la Genèse, ou en faisant appel aux mythes et au sacré, les écrivaines réécrivent l'Histoire et remythisent l'espace de la ville, afin, sans doute, de mieux l'assumer. La littérature féminine traduit donc l'attachement profond des femmes aux origines et à l'image édénique d'un pays neuf. C'est pourquoi, à cette vision idyllique d'un jardin des commencements, se superpose celle d'une ville gangrenée par une architecture, une culture, et une pensée américanisante de tous les excès ; la cité devient laide et désincarnée, en fidèle reflet du malaise identitaire qui couve entre ses murs. En « réinventant » la ville, les écrivaines la débarrassent donc de ses souillures et des fards qui la travestissent ; il s'agit d'effacer les traces à l'eau claire, de noyer la ville sous un déluge qui la fera naître à nouveau. Dans les romans étudiés, les personnages partent donc à la rencontre d'un passé historique et collectif, mais pas seulement : à travers les rues de ces villes-labyrinthes, les jeunes femmes partent également à leur propre rencontre. L'expérience de cet espace urbain devenu inextricable, se meut très vite en aventure personnelle, et nous avons vu qu'à travers le mythe de Thésée et du Minotaure, est révélée la double personnalité des héroïnes en proie à un grave malaise identitaire, qui semble être généré par l'alliance de deux symptômes : tout d'abord, celui du colonisé soumis à la culture du dominant ; or, tout peuple ayant connu cette acculturation conserve pour des générations cette fêlure identitaire ; puis enfin, le symptôme de la femme soumise aux règles d'une société de type patriarcal. Le dédoublement de personnalité dont sont victimes les personnages, est révélateur d'un malaise également généré par le regard de l'Autre que soi, celui qui juge et qui condamne. De même, nous avons pu observer que cette fracture identitaire ne frappe pas seulement les habitants, mais que leurs villes mêmes sont parcellaires, éclatées ; lieux troubles et quartiers codifiés, la ville ne s'offre pas si facilement à qui veut la prendre. Les personnages vont faire l'expérience d'un espace stratifié aussi bien socialement que culturellement, avec ses codes et ses propres frontières intérieures. A mieux y regarder, les écrivaines ne renvoient pas une image positive de la ville ; mais nous dirions qu'elle n'est pas non plus négative : la ville des femmes est tout simplement à l'image d'une ville « réelle » et contemporaine, où les différences sont sans doute plus visibles qu'ailleurs, où la solitude pèse sur les habitants, mais où l'espace urbain devient aussi un fabuleux lieu de « l'entre-elles », pour des femmes qui éprouvent le désir de s'inscrire dans une réalité humaine au sein même de la grande ville.

Le titre de l'étude, « ville et écriture au féminin », nous apparaît dès lors avoir une double signification. Il y a, c'est certain, la « ville » d'une part, et « l'écriture au féminin » d'autre part ; cependant, ce travail a tenté de démontrer qu'il existait également une « ville au féminin », à savoir un espace imaginaire féminin spécifique qui revisite, à travers le discours, la pensée féministe, le mythe, le symbole, et l'Histoire, un espace urbain que chacun de nous « croit connaître, comme personne d'autre au monde. »<sup>1273</sup> Les écrivaines nous font redécouvrir les liens qui unissent chacun de nous à sa ville, à travers une littérature vivante qui place plus particulièrement la femme au centre de cette mécanique urbaine.

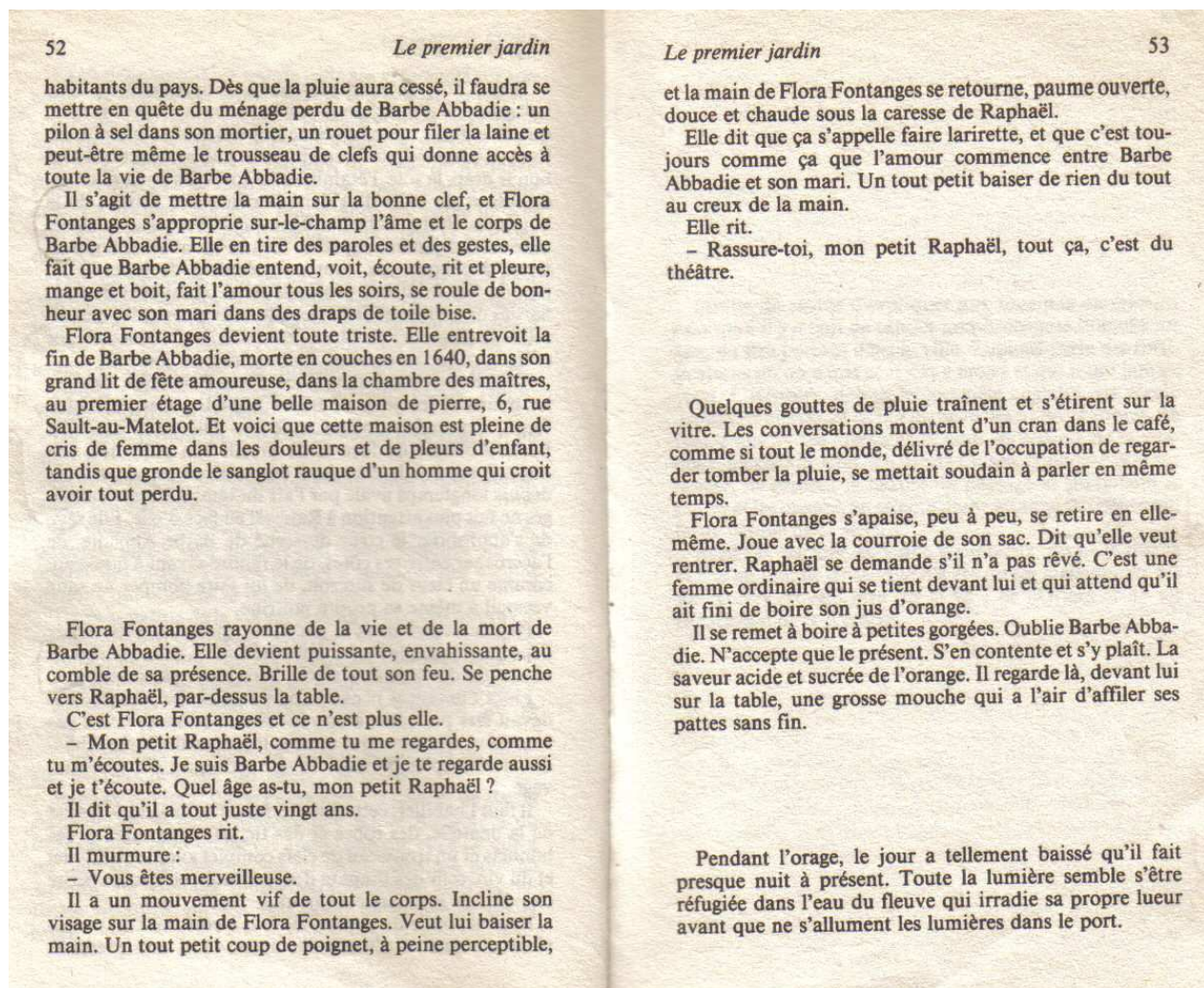
Ce travail a tenté de révéler la richesse que renferme l'espace imaginaire de la ville dans le roman féminin québécois. Or, deux approches pourraient à elles seules faire l'objet d'une recherche plus approfondie. Il s'agit notamment de l'inscription du corps féminin dans la ville, qui, avec un corpus enrichi par la poésie d'Anne Hébert, de Nicole Brossard ou encore de Marie-Claire Blais et bien d'autres, nous permettrait sans doute de mettre au jour d'autres perspectives de lecture de la ville et du corps dans la littérature féminine. La deuxième approche est celle, plus générale, de l'imaginaire de la ville à travers mythes et symboles, puisque nous avons déjà soulevé la question d'une mythologie féminine appliquée à l'espace urbain. Enfin, dans une démarche comparatiste, peut-être serait-il judicieux d'examiner la ville des auteures du corpus en regard de celle des écrivains migrants. Certainement, n'y a-t-il pas qu'un seul Québec et qu'un seul Montréal comme nous avons d'ailleurs tenté de le démontrer. Il existe autant de villes et d'espaces de la ville que d'imaginaires qui s'écrivent, c'est pourquoi la littérature et la ville n'auront jamais fini de s'enrichir l'une l'autre, comme nous-mêmes ; et c'est sans doute pour toutes ces raisons, qu'à travers l'évocation par un écrivain d'un quartier ou d'une rue, au Québec comme ailleurs, se forme une image à caractère universel qui s'imprime alors sur les murs de notre propre ville intérieure.

---

<sup>1273</sup> HEBERT, Anne, *Le Premier Jardin*, *Op. cit.*, p. 38-39.

## **ANNEXES**

---



Dans cet extrait du *Premier Jardin* d'Anne Hébert, nous observons que la mise en forme du texte d'un point de vue typographique, est particulière. L'ensemble du roman est ainsi constitué de paragraphes plus ou moins longs, séparés par des blancs typographiques assez importants.

Nous remarquons par ailleurs que chaque paragraphe correspond à un moment précis dans le temps.

Tout d'abord, Flora se trouve devant la maison d'une certaine Barbe Abbadie, morte en couches en 1640. A cet instant précis, Flora ne vit plus dans le présent, elle est transportée dans un passé qu'elle vit pleinement. Puis, vient un blanc typographique qui annonce un paragraphe, dans lequel l'actrice revient peu à peu au moment présent, alors

qu'elle se trouve dans un café avec Raphaël. A nouveau, le paragraphe est interrompu par un blanc typographique. Par la suite, les bruits du café aidant, Flora retrouve complètement la réalité du moment. Elle en oublie presque Barbe Abbadie. Blanc typographique. Le dernier paragraphe rappelle au lecteur que pendant ce « glissement » dans le passé, un orage a eu lieu et que la nuit enveloppe doucement la ville.

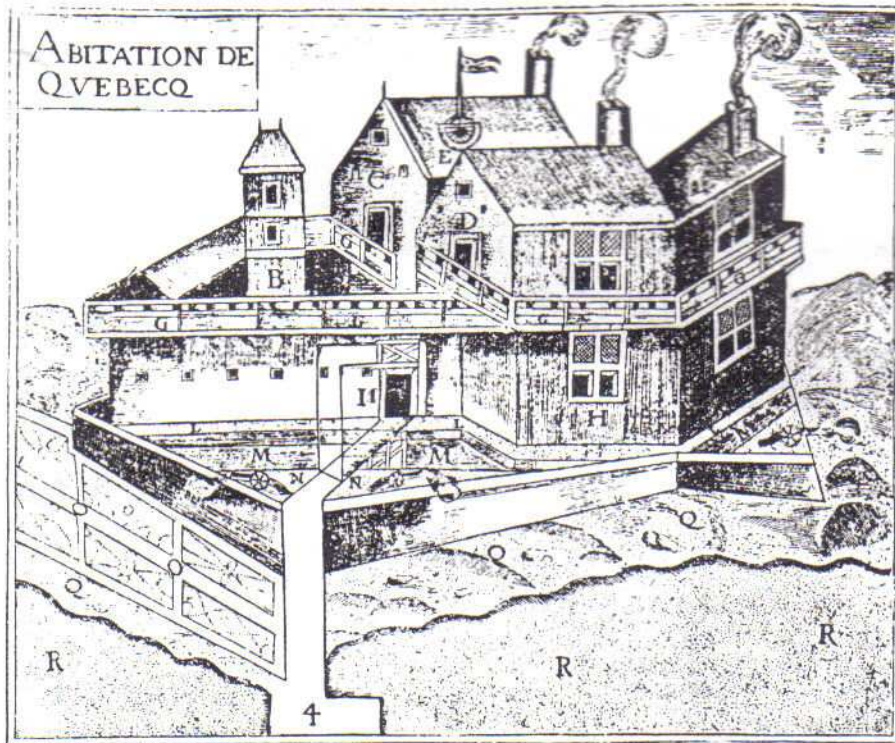
Le lecteur se balade donc lui aussi entre les paragraphes, entre le présent et le passé qui, au détour d'une rue comme d'un saut de page, revit à travers l'évocation d'une maison du dix-septième siècle, ou encore à travers l'histoire plus ancienne de la découverte même de ce Nouveau Monde, comme c'est le cas de ce paragraphe centré et encadré de deux pages blanches, complètement isolé du reste du texte comme si l'Histoire elle-même s'était mise en retrait de la mémoire collective :

Inutile de tenter d'expliquer aux touristes américains pourquoi il y a tant de canons anachroniques braqués sur eux, un peu partout dans la ville. Raphaël parle des fortifications qu'on a mis cent ans à ériger et qui n'ont jamais servi. L'Histoire, depuis la conquête anglaise, est pleine de fausses alertes, et ça fait un beau désert des Tartares, un rivage des Syrtes merveilleux pour les soldats de la citadelle, perchés là-haut. En habits rouges, bonnets à poil sur la tête, ils gardent la beauté du paysage et surveillent le fleuve et les nuages, en attente d'une attaque fabuleuse qui tarde depuis deux siècles.

Raphaël, parfois, en guide scrupuleux, rappelle que la venue au monde de la ville n'a été qu'un malentendu, les fondateurs croyant être sur la voie de l'Orient et de ses richesses d'or et d'épices.

Extrait du *Premier Jardin* d'Anne HEBERT, p. 55.

## Annexe 2



L'HABITATION DE QUEBEC (dessin de S. Champlain)

- A Le magasin
- B Colombier
- C Logement des ouvriers et armurerie
- D Autre corps de logis pour les ouvriers
- E Cadran
- F Forge et logement des artisans
- G Galerie autour des logements
- H Logis du sieur de Champlain
- I Pont-levis à la porte de l'habitation
- L Promenoir autour de l'habitation
- M Fossés autour de l'habitation
- N Plates-formes pour mettre le canon
- O Jardin du sieur de Champlain
- P La cuisine
- Q Place sur le bord du fleuve
- R Le grand fleuve Saint-Laurent

*Abitation de Québecq*, Dessin de Samuel de Champlain, extrait de l'ouvrage *Samuel Champlain, hommage au fondateur de Québec (1570-1635t)*.

# BIBLIOGRAPHIE

---

<b>1. Œuvres du corpus</b> .....	434
<b>2. Corpus étendu</b> .....	434
<b>3. Ouvrages sur les auteures et les œuvres du corpus</b> .....	435
3.1. Ouvrages imprimés .....	435
3.2. Chapitre dans un ouvrage imprimé .....	435
3.3. Articles de périodiques imprimés .....	436
<b>4. Ouvrages généraux</b> .....	438
4.1. Ouvrages imprimés .....	438
4.2. Chapitre dans un ouvrage imprimé .....	441
4.3. Articles de périodiques imprimés .....	444
4.4. Ouvrage bibliographique .....	444
4.5. Rapport imprimé .....	445
4.6. Documentation touristique .....	445
<b>5. Œuvres de fiction et anthologie</b> .....	446
<b>6. Sites internet consultés</b> .....	447



*Sont mentionnés ici toutes les œuvres, auteurs, ouvrages et articles cités et/ou consultés.*

## **1. ŒUVRES DU CORPUS**

BLAIS, Marie-Claire, *Les Nuits de l'Underground*, Montréal : Boréal, [1978] 1990.

BROSSARD, Nicole, *Hier*, Montréal : Québec/Amérique, coll. « Mains libres », 2001.

CHOQUETTE, Adrienne, *Laure Clouet*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 5<sup>ème</sup> édition, [1961] 1995.

HARVEY, Pauline, *Encore une Partie pour Berri*, Montréal : Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 2<sup>ème</sup> édition, [1985] 1995.

HEBERT, Anne, *Kamouraska*, Editions du Seuil, coll. « Points », 1970.

HEBERT, Anne, *Le Premier Jardin*, Editions du Seuil, coll. « Points », 1988.

HEBERT, Anne, *Les Enfants du Sabbat*, Montréal : Boréal, [1975] 1995.

MAILLET, Andrée, *Les Remparts de Québec*, Montréal : l'Hexagone, 1989.

NOËL, Francine, *Maryse*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 3<sup>ème</sup> édition, [1983] 1994.

NOËL, Francine, *Myriam première*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 3<sup>ème</sup> édition, [1987] 1998.

OUVRARD, Hélène, *La Noyante*, Montréal : Québec/Amérique, 1980.

OUVRARD, Hélène, *Le Corps étranger*, Montréal : Editions du Jour, 1972.

PROULX, Monique, *Le Sexe des étoiles*, Montréal : Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1987.

TREMBLAY, Lise, *La Danse juive*, Montréal : Leméac, 1999.

TREMBLAY, Lise, *L'Hiver de pluie*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 1990.

VILLEMAIRE, Yolande, *Vava*, Montréal : l'Hexagone, 1989.

## **2. CORPUS ETENDU**

ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal : Boréal, [1945] 1993.

### 3. OUVRAGES SUR LES AUTEURES DU CORPUS

#### 3.1 : Ouvrages imprimés

Anne Hébert, *parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne (Paris), Mai 1996*, Montréal, 1997.

BOUCHARD, Denis, *Une Lecture d'Anne Hébert : la recherche d'une mythologie*, Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec 34 », 1977.

ROY, Gabrielle, *Le Pays de Bonheur d'occasion*, coll. « Les cahiers Gabrielle Roy », Montréal : Boréal, 2000.

ROYER, Jean, *Romanciers québécois*, « Entretiens », coll. « Typo essais », Montréal : l'Hexagone, 1991.

#### 3.2 : Chapitre dans un ouvrage imprimé

BAYLE-PETRELLI, Françoise. Paysage extérieur/visions intérieures dans l'œuvre d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996*, Montréal, 1997, p. 105-118.

BISHOP, Neil. Guerre, errances et exils dans l'œuvre d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996*, Montréal, 1997, p.163-164.

BRULOTTE, Gaétan. La Représentation du corps chez Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996*, Montréal, 1997, p.154-159.

COUILLARD, Marie. Lieux de femmes chez Marie-Claire Blais : de la pénombre à l'illumination. In : CAUVILLE, Joëlle, ZUPANCIC, Metka, (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam-Atlanta : éditions Rodopi, 1997.

GOSSELIN, Michel. Le Ravissement de l'enfance dans les récits d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996*, Montréal, 1997, p. 122-129.

HARVEY, Pauline, In : ROYER, Jean, *Romanciers québécois*, « Entretiens », coll. « Typo essais », Montréal : l'Hexagone, 1991.

HUFFMAN, Shawn. L'Enfermement et le bref chez Gabrielle Roy, Anne Hébert et Adrienne Choquette. In : LORD, Michel, CARPENTIER, André, (dir.), *La Nouvelle québécoise au 20<sup>e</sup> siècle*, Québec : Nuit Blanche éditeur, 1997.

LINTVELT, Jaap. L'Espace identitaire de la ville de Québec dans le roman québécois depuis 1960. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.

- MARCHEIX, Daniel. Espaces urbains et cheminements identitaires dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. In : VION-DURY, Juliette, *L'Écrivain auteur de sa ville*, coll. « Espaces humains », Limoges : PULIM, 2001.
- MAUGUIERE, Bénédicte. *La Noyante* ou la subversion du mythe d'Ophélie. In : HELM, Yolande, (dir.), *L'Eau : source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, New York : Peter Lang, coll. « Francophone culture and literature », 1995.
- M. REA, Anabelle. Les Jardins d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996*, Montréal, 1997, p. 325-335.
- NEPVEU, Pierre. Préface. In : HARVEY, Pauline, *Encore une Partie pour Berri*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 1985.
- NOËL, Francine. In : ROYER, Jean, *Romanciers québécois, « Entretiens »*, coll. « Typo essais », Montréal : l'Hexagone, 1991.  
 La Scène se passe à Montréal de nos jours. In : *Lire Montréal, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal*, Département d'études françaises, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1989.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian. Le Jeu parodique et temporel sur fond de désespoir. Les problèmes du roman dans *Les Enfants du sabbat*. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, actes du colloque de la Sorbonne, mai 1996*, Montréal : L'Hexagone, 1997.
- PATERSON, Janet. Figures de l'Autre dans *Kamouraska*. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996*, Montréal, 1997, p. 245-248.
- SIROIS, Antoine. L'Initiation dans les récits d'Anne Hébert. In : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1996*, Montréal, 1997, p. 131-138.

### 3.3 : Articles de périodiques imprimés

- BARBE, Jean. Francine Noël, l'école des femmes. In : *Voir*, 17-23 décembre 1987, p. 6.
- BAYARD, Caroline, DAVID, Jack. Caroline Bayard et Jack David sont venus rencontrer Nicole Brossard. In : *Lettres québécoises*, novembre 1976, n° 4, p. 34-37.
- BEAULIEU, Ivanhoé. In : *Le Devoir*, 8 juin 1985, p. 23.
- BISHOP, Neil. Vers une vision cosmo-féministe de l'ailleurs chez Anne Hébert. *Les cahiers Anne Hébert*, 1999, n° 1, p. 78-79.
- COTE, Lucie. Un Cri d'amour pour Montréal. Pour écrire, Pauline Harvey a besoin de l'hystérie de la ville. In : *La Presse*, 106<sup>ème</sup> année, n° 301 (25 août 1990), p. 1-2.
- D. BENEDICT, Francesca. La Prise de parole dans *Maryse* de Francine Noël. In : *Voix et images*, vol. XVIII, n° 2 (53), hiver 1993, p. 266-270.

- DIONNE, René. Laure Clouet ou la fin d'un tombeau de rois. In : *Lettres québécoises*, n° 4, p. 22-25.
- LINTVELT, Jaap. L'Autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert. In : *Les Cahiers Anne Hébert*, 1999, n° 1, p. 49-50.
- LORD, Michel. L'Espace du rêve dans les romans d'Hélène Ouvrard. In : *Lettres Québécoises*, hiver 81-82, n° 24, p. 25-28.
- MILOT, Louise. Pauline Harvey, interview de Louise Milot. In : *Lettres québécoises*, hiver 85-86, n° 40, p. 46-49.  
*Encore une partie pour Berri*. In : *Lettres québécoises*, automne 85, n° 39, p. 32-34.
- NUTTING, Stéphanie. *Bonheur d'occasion* et *Maryse* : lecture croisée, lecture en ronds. In : *Voix et images*, vol. XVIII, hiver 1993, n° 2 (53), p. 253-263
- PELLETIER, Jacques, SAINT-MARTIN, Lori. « Je suis femme dans un pays », entretien avec Francine Noël. In : *Voix et images*, vol. XVIII, hiver 1993, n° 2 (53), p. 224-238.
- PELLETIER, Sylvain. Soit tout autre. Le docteur George Nelson dans *Kamouraska* d'Anne Hébert. *Les cahiers Anne Hébert*, 1999, n° 1, p. 29-44.
- POULIN, Gabrielle. Saphisme, mystique et littérature, *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais. In : *Lettres québécoises*, novembre 1978, n° 12, p. 6-8.
- SMITH, Donald. Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire, « Une entrevue de Donald Smith ». In : *Lettres québécoises*, hiver 80-81, n° 20, p. 65-73.
- VANASSE, André. Lecture de trois romans de femmes. In : *Lettres québécoises*, mai 1976, n° 2, p. 6-8.  
*Maryse* de Francine Noël. *Lettres Québécoises*, p. 34-35.
- VIAU, Robert. Montréal, Myriam, Maryse. Entrevue de Francine Noël par Robert Viau. In : *Lettres québécoises*, printemps 90, n° 57, p. 16-19.

## 4. OUVRAGES GENERAUX

### 4.1 : Ouvrages Imprimés :

ALTER, Robert, *The Art of Biblical Narrative*, New York : Basicbooks, 1981.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, « Essai sur les images de l'intimité », Paris : José Corti, 17<sup>ème</sup> édition, [1948] 1997.

*La Poétique de l'espace*, Paris : PUF « Quadrige », 8<sup>ème</sup> édition, [1957] 2001.

*L'Eau et les rêves*, « essai sur l'imagination de la matière », José Corti, 25<sup>ème</sup> réimpression, [1942] 1997.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Editions du Seuil, 1997.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

BEAUDOIN, Réjean, *Le Roman québécois*, Montréal : Boréal, 1991.

*BIBLE SEMEUR*, Editions Excelsis, 2001.

BONNEAU, L. P., *Josephte Corriveau-Dodier, La Corriveau (1733-1763)*, publication n°15 de la Société de Conservation du Patrimoine de Saint-François de la Rivière-du-Sud Inc., avril 1988.

BUTOR, Michel, *Répertoire V*, Paris : Editions de Minuit, coll. « Critique », [1960] 1982.

CAMINADE, Pierre, *Image et métaphore*, Paris : Bordas, coll. « Etudes supérieures », 1970.

CARTIER, Jacques, *La Découverte du Canada*, « D'après les récits originaux de Jacques Cartier », préface de A.-Leo LEYMARIE, Paris : Casterman éditeur, 1972.

CAUVILLE, Joëlle, ZUPANCIC, Metka, (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam-Atlanta : éditions Rodopi, 1997.

CHAMPLAIN, Samuel, *Samuel Champlain, hommage au fondateur de Québec (1570-1635)*, Société littéraire des PTT et Comité du Mémorial des Origines de la Nouvelle-France, Evry : 1990.

CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley : University of California Press, 1978.

COLLECTIF CLIO, *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal : Les Quinze, coll. « Idéelles », 1982.

DETIENNE, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, coll. « Textes du 20<sup>ème</sup> siècle », 1986.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Minuit, coll. « Revue critique », 1969.

- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. « Champs », 1999.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, PUF, coll. « Écriture », 3<sup>e</sup> édition, [1981] 1999.
- DIEL, Paul, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1966.
- DINNERSTEIN, Dorothy, *The Mermaid and the Minotaur : Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York : Harper and Row, 1977.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 10<sup>e</sup> édition, [1969] 1984.
- ELIADE, Mircea, *Cosmologie et alchimie babylonienne*, Gallimard, coll. « Les Arcades », [1937] 1991.  
*Histoire des croyances et des idées religieuses*, « De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis », Tome 1, Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1976.  
*Images et symboles*, « Essai sur le symbolisme magico-religieux », coll. « Tel », Gallimard,
- FONTANIER, *Les Figures du discours*, introduction de Gérard Genette, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FREUD, Sigmund, *Études sur l'hystérie*, PUF, 1956.  
*Malaise dans la civilisation*, Denoël et Steele, 1934.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Dédale*, « Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne », La Découverte/Poche, coll. « Sciences Humaines et Sociales », [1975] 2000.
- GASQUI-RESH, Yannick, (dir.), *Littérature du Québec*, EDICEF/AUPELF, coll. « Universités francophones », 1994.
- HAMON, Philippe, (dir.), *Littérature et architecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes II, coll. « Interférences », 1988.
- HELM, Yolande, (dir.), *L'Eau : source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, New York : Peter Lang, coll. « Francophone culture and literature », 1995.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1977.  
*Sexes et genres à travers les langues*, Grasset, 1990.  
*Spéculum de l'autre femme*, Minuit, coll. « Revue critique », 1974.
- JUNG, C.-G., (dir.), *L'Âme et le soi*, Albin Michel, 1990.  
*L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, [1964] 1990.
- K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.

- La Genèse*, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1993.
- LAMY, Suzanne, *D'Elles*, Montréal : l'Hexagone, 1979.
- LAMY, Suzanne, PAGES, Irène, (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Louiseville, 1983.
- LINTEAU, Paul-André, *Histoire du Canada*, PUF, coll. « Que sais-je », 2<sup>e</sup> édition, [1994] 1997.
- Lire Montréal, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal*, Département d'études françaises, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1989.
- LORD, Michel, CARPENTIER, André (dir.), *La Nouvelle québécoise au 20<sup>e</sup> siècle*, Québec : Nuit Blanche éditeur, 1997.
- MARCOTTE, Gilles, *Ecrire à Montréal*, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 1997.
- MAUGUIERE, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York : Peter Lang, coll. « Francophone cultures and literatures », 1997.
- Montréal, mégapole littéraire, Actes du séminaire de Bruxelles (sept.-déc. 1991)*, Centre d'études canadiennes, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1991.
- MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, PUF, coll. « Que sais-je », 1999.
- NEPVEU, Pierre, MARCOTTE, Gilles, (dir.), *Montréal imaginaire*, Québec : Fides, 1992.
- PALOU, Jean, *La Sorcellerie*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 9<sup>ème</sup> édition, [1957] 1995.
- PARADIS, Suzanne, *Femme fictive femme réelle*, « Le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français (1884-1966) », Ottawa : éditions Garneau, 1966.
- POLI, Bernard, *Le Roman américain (1865-1917)*, « Mythes de la frontière et de la ville », Armand Colin, 1972.
- ROUSSEAU, Guildo, *L'Image des Etats-Unis dans la littérature québécoise*, Sherbrooke : Naaman, coll. « Etudes 28 », 1981
- SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix*, « Essais de critique au féminin », Montréal : Nuit Blanche éditeur, coll. « Essais critique », 1997.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Méridiens Klincksieck, 5<sup>e</sup> édition, [1984] 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Gallimard, coll. « Folio essais », [1946] 1996.
- SHOWALTER, Elaine, *A Literature of their Own*, "British Women Novelists from Brontë to Lessing", Princetown : Princetown University Press, [1977] 1999.

- SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, PUF, 1993.
- SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal : Tryptique, 1992.
- TORGUE, H.-S., PESSIN, Alain, *Villes imaginaires*, Editions du Champ urbain, 1980.
- VION-DURY, Juliette, (dir.), *L'Écrivain auteur de sa ville*, Limoges : PULIM, coll. « Espaces humains », 2001.
- WESTPHAL, Bertrand (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges: PULIM, 2000.
- YAGUELLO, Marina, *Les Mots et les femmes*, Editions Payot, [1978] 1982.

## 4.2 : Chapitre dans un ouvrage imprimé

- BACHELARD, Gaston. Préface. In : DIEL, Paul, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1966.
- BAZOT, Maurice. Schizophrénie. *Encyclopaedia Universalis*, 1996, n° 20, p. 690-695.
- CALAND, Fabienne-Claire. Hochelaga, Ville-Marie, Montréal. In : WESTPHAL, Bertrand, (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges: PULIM, 2000.
- CAMBRON, Micheline. Une Ville sans trésor. In : *Montréal, mégapole littéraire, Actes du séminaire de Bruxelles (sept.-déc. 1991)*, Centre d'études canadiennes, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1991.
- CHASSAY, J.-F. L'Autre Ville américaine. In : NEPVEU, Pierre, MARCOTTE, Gilles, (dir.), *Montréal imaginaire*, Québec : Fides, 1992.
- DUGAST, Jacques. Construction et déconstruction romanesque. In : HAMON, Philippe, (dir.), *Littérature et architecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes II, coll. « Interférences », 1988.
- FENSIE, Florence. Montréal, années quatre-vingt : une globalisation impossible ? In : *Montréal, mégapole littéraire, Actes du séminaire de Bruxelles (sept.-déc. 1991)*, Centre d'études canadiennes, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1991.
- GARNEAU, Michèle. Visions de la ville dans le cinéma québécois. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- GRASSIN, Jean-Marie. Poétique de la ville et de la campagne ou « Qui est Dieu, s'il existe ? ». In : VION-DURY, Juliette, *L'Écrivain auteur de sa ville*, Limoges : PULIM, coll. « Espaces humains », 2001.
- Pour une science des espaces littéraires. In : WESTPHAL, Bertrand, (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges: PULIM, 2000.



- GRIGNON, Marc. Comment s'est faite l'image d'une ville. Québec du 17<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- HAJDUKOWSKI-AHMED, Maroussa. Le Dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage. In : LAMY, Suzanne, PAGES, Irène, (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Louiseville, 1983.
- HAMON, Philippe. Texte, architecture, récit. In : HAMON, Philippe, (dir.), *Littérature et architecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes II, coll. « Interférences », 1988.
- JAFFE, Aniéla. In : JUNG C.-G., *L'Homme et ses symboles*, Paris: Robert Laffont, [1964] 1990.
- KLEIN-LATAUD, Christine. *La Nourricriture* ou l'écriture d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf et d'Annie Leclerc. In : LAMY, Suzanne, PAGES, Irène, (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Louiseville, 1983.
- K. MORISSET, Lucie. Entre la Ville imaginaire et la ville identitaire, de la représentation à l'espace. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.  
Sémiogenèse de la ville basse de Québec. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- KWATERKO, Jozef. Urbi et orbi. La ville proche et lointaine dans le roman québécois. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- LAFON, Henri. Espace privé espace public dans le roman du XVIII<sup>e</sup> ème siècle. In : HAMON, Philippe, (dir.), *Littérature et architecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes II, coll. « Interférences », 1988.
- L. HENDERSON, Joseph. In : JUNG, C.-G., *L'Homme et ses symboles*, Paris: Robert Laffont, [1964] 1990.
- LINTVELT, Jaap. L'Espace identitaire de la ville de Québec dans le roman québécois depuis 1960. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.) *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- LOYER, François. Rhétorique et architecture. In : HAMON, Philippe, (dir.), *Littérature et architecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes II, coll. « Interférences », 1988.
- MACKWARD, Christiane. Corps écrit, corps vécu : de Chantal Chawaf et quelques autres. In : LAMY, Suzanne, PAGES, Irène, (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Louiseville, 1983.

- MARCOTTE, Gilles. Le Traître et le porte-avions. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- MERCIER, Guy, PARAZELLI, Michel, MORIN, Richard. La Ville et le choc des imaginaires. Populations marginalisées et revitalisation urbaine. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- MICHAUD, Ginette. De la « Primitive Ville » à la Place Ville-Marie : lecture de quelques récits de fondation de Montréal. In : NEPVEU, Pierre, MARCOTTE, Gilles (dir.), *Montréal imaginaire*, Québec : Fides, 1992.  
Mille plateaux : topographie et typographie d'un quartier. In : *Lire Montréal, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal*, Département d'études françaises, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1989.
- NEPVEU, Pierre. Montréal : vrai ou faux. In : *Lire Montréal, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal*, Département d'études françaises, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1989.
- P. MACKWARD, Christiane. Corps écrit, corps vécu: de Chantal Chawaf et quelques autres. In : LAMY, Suzanne, PAGES, Irène (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Louiseville, 1983.
- POPOVIC, Pierre. Le Mauvais Flâneur, la gourgandine et le dilettante. In : NEPVEU, Pierre, MARCOTTE, Gilles, (dir.), *Montréal imaginaire*, Québec : Fides, 1992.  
Un Voleur d'étincelles dans la ville des pauvres. In : *Montréal, mégapole littéraire, Actes du séminaire de Bruxelles (sept.-déc. 1991)*, Centre d'études canadiennes, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1991.
- RAJOTTE, Pierre. Rendre la Ville lisible dans les récits des voyageurs québécois. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- RICOEUR, Paul. Aliénation. In : *Encyclopaedia Universalis*, n° 1, Paris, 1995.
- ROYER, François. Rhétorique et architecture. In : HAMON, Philippe, (dir.), *Littérature et architecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes II, coll. « Interférences », 1988.
- SOUCHARD, Maryse. Les Choix urbanistiques comme éléments de la communauté politique locale. In : K. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc, SAINT-JACQUES, Denis, (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec : Nota Bene, 1999.
- VON FRANZ, Marie-Louise. In : JUNG C.-G., *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, [1964] 1990.

WESTPHAL, Bertrand. Pour une Approche géocritique des textes. In : WESTPHAL, Bertrand, (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges: PULIM, 2000.

### 4.3 : Articles de périodiques imprimés

BIRON, Michel. Laideurs de Montréal. In : *Québec Français*, été 93, n° 90, pp. 91-94.

FERLAND, Guy. La Vieille Ville qui fait peur par sa beauté. In : *Le Devoir*, samedi 27 avril 1991, p. 4.

GAULIN, André. Québec une ville « imaginée ». In : *Québec Français*, hiver 99, n° 112, p. 72-74.

GIGUERE, Richard. Les Ecritures de femmes en 1982 : intériorisation et transformation. In : *Lettres Québécoises*, 1982, n° 27, p. 35-38.

GODARD, Barbara. Feminist literature/Féminisme. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, [en ligne], [26 octobre 2000]. [www.ditl.fr](http://www.ditl.fr).

GOURDIN, Céline. Gender. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, [en ligne]. [www.ditl.fr](http://www.ditl.fr).

JACQUES, Benoît, LAMOTHE, Jacqueline. Le Langage des femmes. In : *Québec français*, n° spécial « Femmes et écriture », 1982, n° 47, p. 28-29.

MICHON, Jacques. Les Etats-Unis de notre petite bourgeoisie de 1800 à 1930. In : *Lettres québécoises*, printemps 82, n° 25, p. 72-74.

OUELLET, Réal, THERY, Chantal. L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles. In : *Lettres Québécoises*, été 83, n° 30, p. 69-73.

POTVIN, Claudine. De l'Eden à Babel : écrire l'utopie. In : *Voix et images*, vol. XVIII, n°2 (53), hiver 1993.

RINNER, Fridun, SPRENGER, Beate. Feminist literature/ Féminisme. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, [en ligne], [26 octobre 2000]. [www.ditl.fr](http://www.ditl.fr).

SMITH, Donald. Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la démystification sociale, une entrevue de Donald Smith. In : *Lettres québécoises*, automne 82, n° 27, p. 53-58.

THERY, Chantal. Vivre le futur : au-delà des stéréotypes. In : *Lettres québécoises*, été 87, n°46, p. 66-67.

WEINMANN, Heinz. Montréal : le défi de l'ouverture. *Québec Français*, été 90, n° 60, p. 95-97.

#### **4.4 : Ouvrage bibliographique**

JUBINVILLE, Yves, MENARD, Fabien, *Paragraphes 7*, « Ville et littérature : bibliographie commentée », Montréal : Université de Montréal, 1992.

#### **4.5 : Rapport imprimé**

CHASSAY, Jean-François. *Structures urbaines, structures textuelles : la ville chez Réjean Ducharme, David Fennario, Yolande Villemaire*. Presses de l'Université de Montréal, déc. 1986.

#### **4.6 : Documentation touristique**

« Plan détaillé de Québec et de Montréal », *Carte B & B Map*, 2000.

*Guides Bleus, Québec*, Hachette Tourisme, 2001.

## 5. ŒUVRES DE FICTION ET ANTHOLOGIE

- BEAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Bordas, coll. « Univers des Lettres Bordas », 1984.
- BEAUVOIR, Simone (de), *Le Deuxième Sexe*, 2 tomes, Gallimard, [1949] 1970.
- BERSIANIK, Louky, *L'Euguélienne*, Montréal : Editions de la Presse, 1976.
- BLAIS, Marie-Claire, *La Belle Bête*, Québec : Institut littéraire du Québec, 1959.  
*Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal : Editions du Jour, 1968.
- BROSSARD, Nicole, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec* « des origines à nos jours », Montréal : Editions du Remue-Ménage, 1991.  
*Le Désert mauve*, Montréal : Editions de l'Hexagone, 1987.
- CHOQUETTE, Adrienne, *La Nuit ne dort pas*, Québec : Institut littéraire du Québec, 1954.
- CONAN, Laure, *Angéline de Montbrun*, Montréal : Bibliothèque québécoise, [...] 1995.
- HEMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal : Editions Fides, [1916] 1959.
- HARVEY, Pauline, *Le Deuxième Monopole des précieux*, Montréal : Editions de la Pleine Lune, 1981.  
*Un Homme est une valse*, Montréal : Herbes rouges, 1992.  
*La Ville aux gueux*, Montréal : Editions de la Pleine Lune, 1982.
- HEBERT, Anne, *Les Fous de Bassan*, Editions du Seuil, [1982] 1998.
- POULIN, Jacques, *Le Cœur de la baleine bleue*, Montréal : Editions du Jour, 1970.
- PROULX, Monique, *Les Aurores montréalaises*, Montréal : Boréal, 1997.
- SHAKESPEARE, *Hamlet*, Gallimard, coll. « Folio Plus Classique », 2005.
- TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal : Leméac, 1978.
- VILLEMAIRE, Yolande, *La Constellation du cygne*, Montréal : Editions de la Pleine lune, 1985.  
*La Vie en prose*, Montréal : Herbes rouges, coll. « typo », [1980] 1984.
- VIRGILE, *L'Énéide*, Flammarion, coll. « Etonnants Classiques », 2000.
- WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Oxford : Oxford University Press, 1992.

## 6. SITES INTERNET CONSULTÉS

« Bibliothèque de la Délégation générale du Québec à Paris ». [www.basesext.sdm.qc.ca](http://www.basesext.sdm.qc.ca).

« L'Ile ». [www.litterature.org](http://www.litterature.org)