

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DIRE SANS DIRE :  
CENSURE ET AFFIRMATION DU DÉSIR  
DANS *DÉSESPOIR DE VIEILLE FILLE* DE THÉRÈSE TARDIF (1943)  
ET *ORAGE SUR MON CORPS* D'ANDRÉ BÉLAND (1944)

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
VÉRONIQUE OSTIGUY

NOVEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

MERCI

*À ma mère,*

d'être ce modèle de force et de persévérance,

De m'avoir appris à me relever et à regarder droit devant;

*À Kevin,*

d'être l'homme qu'il est;

parce que son amour, son écoute et sa tendresse colorent mon quotidien;

*À Jacinthe,*

d'être dans ma vie, avec son sourire et sa folie,

parce que ses pouvoirs magiques peuvent calmer une tempête les soirs de grands vents;

*À ma directrice, Lori Saint-Martin,*

pour ses judicieux conseils, ses encouragements et sa présence,

De m'avoir guidée dans ce merveilleux projet.

Vous m'avez accompagnée sur des sentiers escarpés.

La route fut périlleuse, mais votre présence m'a menée jusqu'au sommet.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
CONTEXTE SOCIO-CULTUREL DES ANNÉES 1930-1940 : TABOUS ET CENSURE... 9	
1.1 Le contexte historique.....	9
1.2 Le contexte littéraire .....	12
1.2.1 Les années 1930 : la fin du régionalisme .....	12
1.2.2 Un temps nouveau.....	13
1.2.3 La censure : un moyen de contrôle idéologique.....	16
1.3 La réception critique des œuvres du corpus.....	18
1.3.1 <i>Orage sur mon corps</i> .....	18
1.3.2 <i>Désespoir de vieille fille</i> .....	22
CHAPITRE II	
L'INTÉRIORISATION DES NORMES .....	26
2.1 Les normes et les stéréotypes du féminin .....	27
2.2 Les normes et les stéréotypes du masculin .....	30
2.3 La présence des instances normatives.....	34
2.3.1 La présence des instances normatives dans <i>Désespoir de vieille fille</i> .....	34
2.3.2 La présence des instances normatives dans <i>Orage sur mon corps</i> .....	37
2.4 La vieille fille : un personnage contestataire.....	40
2.5 L'homosexualité : un thème tabou.....	42
2.6 Isotopies négatives .....	45
2.6.1 Isotopies du mal et du jugement dans <i>Désespoir de vieille fille</i> .....	45

2.6.2 Isotopies de la honte, du mal et du jugement dans <i>Orage sur mon corps</i> .....	49
CHAPITRE III DIRE LE DÉSIR :	
LE LANGAGE FIGURÉ.....	56
3.1 L'intertextualité.....	57
3.1.1 L'intertextualité dans <i>Désespoir de vieille fille</i> .....	58
3.1.2 L'intertextualité dans <i>Orage sur mon corps</i> .....	64
3.2 L'ellipse .....	68
3.2.1 Ellipses et points de suspension dans <i>Désespoir de vieille fille</i> .....	69
3.2.2 Ellipses et points de suspension dans <i>Orage sur mon corps</i> .....	71
3.3 La métaphore .....	73
3.3.1 Métaphore du désir et du monstre dans <i>Désespoir de vieille fille</i> .....	74
3.3.2 Métaphores du désir dans <i>Orage sur mon corps</i> .....	75
3.4.1 Une ambiance et une écriture sensuelles dans <i>Désespoir de vieille fille</i> .....	76
3.4.2 Une ambiance et une écriture sensuelles dans <i>Orage sur mon corps</i> .....	80
3.5 Rejet et défi.....	84
3.5.1 Rejet et défi dans <i>Désespoir de vieille fille</i> .....	84
3.5.2 Rejet et défi dans <i>Orage sur mon corps</i> .....	86
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	96

## RÉSUMÉ

Dans le présent mémoire, l'auteure propose une réflexion sur le désir charnel censuré durant la Deuxième Guerre mondiale au Québec à travers la mise en parallèle de deux romans dont le thème central est la volonté d'outrepasser les tabous malgré l'oppression des membres du clergé. Il s'agit de *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif (1943) et *d'Orage sur mon corps* d'André Béland (1944). Puisque ces romans favorisent les désirs individuels par rapport à ceux de la collectivité, ils soulèvent des questionnements similaires : en quoi le paysage socio-historique et littéraire des années 1930 et 1940 a-t-il pu favoriser l'éclosion d'œuvres singulières? Quelle fut la réaction des critiques littéraires face à cette littérature émergente? Comment l'autocensure se manifeste-t-elle dans les romans? De quelle façon le langage figuré contourne-t-il les tabous afin de faire entendre des désirs qui ne peuvent s'exprimer autrement? Afin de répondre à ces questions, madame Ostiguy fait appel à plusieurs historiens et littéraires qui nous éclairent sur les tabous de l'époque et sur les modes de censure. Il permet ainsi d'approfondir une réflexion sur les normes sociales du genre et de mieux comprendre le déchirement intérieur que vit le sujet marginal. Les théories du langage figuré seront mises à contribution afin de saisir les procédés rhétoriques utilisés par les auteurs afin de s'exprimer malgré les tabous. L'analyse des stratégies narratives dévoile un discours subversif codé, opposé aux valeurs traditionnelles prônées par l'Église, qui cherche à faire taire les œuvres révolutionnaires puisqu'elles tendent à construire une nouvelle vision du monde qui laisse place à l'individualité.

Mots clés : censure, autocensure, tabous, écriture des femmes, homosexualité, désirs, langage figuré, littérature québécoise, *Désespoir de vieille fille*, Thérèse Tardif, *Orage sur mon corps*, André Béland.

## INTRODUCTION

Les années 1930 et 1940 furent une époque charnière pour le Québec. Bien avant la Révolution tranquille, des événements majeurs ont métamorphosé la province, donnant l'occasion aux jeunes artistes de s'ouvrir sur le monde. D'une part, la crise économique de 1929 secoue les mœurs traditionnelles prônées par l'Église. Les femmes font leur entrée sur le marché du travail; elles acquièrent de l'autonomie. Le rôle féminin est en mutation, ce qui inquiète les membres du clergé. Les femmes abandonnent peu à peu leur statut de ménagères pour prendre leur place en tant que sujets dans la société. Elles vont donc à l'encontre du stéréotype féminin, en vertu duquel elles étaient cloîtrées au foyer et confinées à la maternité, pour s'ouvrir à d'autres préoccupations. De plus, les années 1930 furent marquées par plusieurs courants philosophiques et littéraires, qui provoquent une vague de libéralisme culturel. Par la suite, la Deuxième Guerre mondiale maintient les femmes hors de leur rôle de ménagères puisqu'elles prennent de plus en plus de place dans les usines. Le conflit mondial permet également au Québec de se transformer en l'un des centres culturels les plus dynamiques de toute la francophonie. L'arrivée des cinémas et de la culture populaire met l'accent sur les désirs personnels des individus.

Une littérature plus moderne naît en marge de l'inépuisable filon du terroir dès les années 1930 pour se poursuivre dans les années 1940. Peu à peu, la littérature du terroir, axée sur la terre, la religion et les traditions, entre en déclin. L'exode rural amène les écrivains à s'intéresser à d'autres sujets. La littérature urbaine et la littérature psychologique apparaissent dans le paysage littéraire québécois. Bien que les valeurs hétérogènes de la ville effraient les bien-pensants, les écrivains sont maintenant touchés par des préoccupations singulières; un mal de vivre ressort de certains romans, conséquence notamment de l'oppression de l'Église. Pendant qu'en France le roman existentialiste et le théâtre de l'absurde prennent leur essor, au Québec, plusieurs mouvements artistiques de l'époque repoussent l'idéologie traditionaliste. L'apparition de petites maisons d'édition laïques offre aux jeunes écrivains un lieu d'expression. Les éditeurs tentent de redéfinir la littérature québécoise, mais ils offrent aussi la possibilité de découvrir des auteurs étrangers. Or, sentant qu'ils perdent le contrôle sur la culture, les censeurs deviennent particulièrement vigilants à cette époque. En effet, les

critiques traditionnels craignaient et condamnaient les récits novateurs dès leur parution. À cette époque, la diffusion d'œuvres dites dangereuses était dûment surveillée; l'*Enfer* des bibliothèques gardait précieusement les livres malsains. Toute représentation de la sexualité était inadmissible et censurée. De plus, afin d'encourager la création d'œuvres traditionalistes, plusieurs prix littéraires étaient décernés par le clergé. Une tension est alors apparue entre les traditionalistes et la nouvelle génération d'écrivains, amenant un conflit entre les pensées divergentes.<sup>1</sup> Dans notre mémoire, nous observerons de quelle façon l'expression du désir charnel fut censurée dans les années 1940 et comment il a malgré tout réussi à se dire. La question à se poser est donc la suivante : quels sont les effets du climat traditionaliste sur les jeunes écrivains québécois désireux d'exprimer leurs désirs?

Afin d'étudier cette problématique, nous analyserons deux œuvres originales des années 1940 : *Désespoir de vieille fille* (1943) de Thérèse Tardif et *Orage sur mon corps* (1944) d'André Béland. Ces deux romans ont souffert à la fois de la censure prescriptive (influence des normes sociales et littéraires) et proscriptive (réception critique défavorable, mise à l'index). Béland, originaire de la petite bourgeoisie québécoise, brise la tradition familiale en quittant son milieu pour côtoyer le monde artistique de Montréal et d'Europe. Auteur peu connu, il a publié seulement deux ouvrages : *Orage sur mon corps* et un recueil de poésie, *Escapes de la soif*, paru en France en 1948. Béland, avec son premier roman, rompt d'avec la tradition littéraire en mettant en scène des personnages qui abandonnent les valeurs sclérosées de l'Église au profit de la liberté individuelle.

Par le biais de Julien Sanche, protagoniste d'*Orage sur mon corps*, l'auteur aborde la problématique de l'homosexualité, quoiqu'à mots voilés, pour la première fois au Québec. Bien qu'il n'y ait jamais de descriptions de corps enlacés, l'auteur recourt à différentes techniques pour décrire les pulsions sexuelles de Julien Sanche. De plus, il utilise son protagoniste pour dresser un portrait de la jeunesse des années 1940 à Montréal. Son œuvre

---

<sup>1</sup> Informations tirées de Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Les Presses de l'Université Laval, 1975, 410 p.

teintée de désirs nous présente un personnage troublé par ses envies. Coincé sous le joug des bien-pensants, le protagoniste ressentira de la honte et de la culpabilité face à ses pulsions. Nous pourrions considérer l'œuvre du jeune écrivain comme un récit initiatique : Julien quitte le monde connu à la recherche de soi. Ce roman tomba dans l'oubli après avoir été durement critiqué par les censeurs. Michel Tremblay, dans son récit *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1996) y consacre un chapitre où il explique à quel point le livre était censuré à la bibliothèque.<sup>2</sup> Jugé comme un marginal, Béland ne se risqua pas à l'écriture d'un autre roman.

Quant à Thérèse Tardif, elle était une femme active dans la vie intellectuelle au Québec. Elle fut présidente de la Société des écrivains canadiens pendant une dizaine d'années, en plus de collaborer à plusieurs périodiques, dont *Vers demain*. Tardif, avec son roman *Désespoir de vieille fille*, publié en 1943, décrit une femme qui vit des désirs inassouvis. Son roman choque parce que Tardif est une figure connue du monde intellectuel québécois, qui devait servir d'exemple aux autres écrivaines. Contrairement à ce que l'on attend d'elle, Tardif bouscule les tabous en créant une protagoniste assoiffée d'autonomie, une femme désirante, charnelle. Elle veut une vie d'indépendance loin du carcan rigide imposé aux femmes de l'époque. Les stéréotypes féminins ne lui conviennent pas; elle souhaite avoir des relations sexuelles en dehors du cadre du mariage. La forme intimiste de l'œuvre va aussi à l'encontre de la tradition littéraire; de plus, le simple fait que Thérèse Tardif ose s'afficher en tant qu'écrivaine contrarie les bien-pensants, car elle s'adonne à une activité traditionnellement masculine. Elle crée alors une voix féminine qui propose une vision unique de l'époque.

Par le biais de l'étude de ces deux œuvres, nous tenterons de démontrer comment la nouvelle génération d'écrivains, au début des années 1940, se dissocie des valeurs anciennes et explore de nouveaux thèmes (homosexualité, désir au féminin, individualité). Ainsi,

---

<sup>2</sup> Michel Tremblay, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac, collection Babel, 1996, p. 231-241.

chacun à sa façon, ces auteurs contribuent au modernisme par les thèmes abordés, mais aussi par la forme de leur œuvre.

Le corpus retenu est quelque peu hétérogène, car nous avons une vision féminine sur le désir hétérosexuel et une vision masculine sur le désir homosexuel. Toutefois, les deux récits se rejoignent fortement dans la mesure où, publiés à la même époque, ils transgressent tous deux les règles établies, à la fois par leur forme moderne et intimiste et leur intérêt pour le désir et les pulsions. Il est donc justifié de les étudier ensemble.

Nous observerons comment les deux jeunes écrivains utilisent le langage pour s'exprimer tout en respectant certaines contraintes de l'époque. Nous aurons donc à étudier comment la censure se manifeste dans les récits. Ainsi, la censure prescriptive dicte la conduite des gens en leur disant ce qui est pensable et surtout dicible. De plus, les traditionalistes de l'époque ont proscrit les œuvres d'André Béland et de Thérèse Tardif au nom des normes et des valeurs à véhiculer dans la littérature. Dans un monde où règne la censure sociale, l'autocensure se manifeste avec puissance chez les artistes. Notre hypothèse est ouvertement la suivante : les jeunes écrivains suggèrent le désir sexuel dans leurs récits sans le représenter. Une vision négative de la sexualité émerge alors des textes (honte, culpabilité). Les auteurs ont intériorisé en partie les normes, ce qui transparaît dans leurs écrits. Toutefois, la volonté d'exprimer le désir demeure présente et les créateurs utilisent différents moyens textuels pour y arriver ( intertextualité, ellipse, métaphore ). Il en résulte une tension constante entre dire et taire, assumer et condamner son propre désir. C'est cette tension et ses manifestations textuelles que nous voulons analyser.

Peu d'études ont été consacrées aux œuvres choisies. Thérèse Tardif fut presque complètement oubliée du monde littéraire québécois. Barbara Godard a toutefois publié un article sur *Désespoir de vieille fille*. Elle affirme que le récit fut censuré par la critique conservatrice parce que la jeune écrivaine innovait avec une nouvelle vision de la femme. En ce qui concerne André Béland et son roman *Orange sur mon corps*, Carole-Andrée Laniel en 1991 à l'UQAM et Éric Gauthier en 2004 à l'Université de Chicoutimi lui ont consacré un mémoire. Ces travaux portent plutôt sur la singularité de l'œuvre du poète dans la littérature

québécoise. La question de la censure (réception critique défavorable, mise à l'Index) et de l'autocensure (intérieurisation des normes) n'a pas été abordée dans l'ensemble des études consultées. Élise Salaün, dans sa thèse « Oser Éros. L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours », soutenue en 2003, résume brièvement l'œuvre de Béland et évoque les thèmes qui y sont examinés. Quant à Bernard Jasmin, auteur de la préface de l'édition de 1995, il souligne la nouveauté de l'œuvre : « C'est la première fois qu'un écrivain, au Québec, non seulement exprime toute la dimension de l'interdit, mais encore assume l'homosexualité, non comme une joie, mais comme une fatalité, une malédiction appréhendée. »<sup>3</sup> De plus, il situe l'œuvre dans son époque et ajoute que Béland s'inscrit dans un mouvement littéraire qui veut rompre d'avec la tradition : « Béland n'est pas le seul de sa génération à se chercher une identité sociale. »<sup>4</sup> Cette préface montre bien la soif de liberté qu'éprouvaient les jeunes écrivains et le regard sévère des censeurs face à cette littérature émergente. L'originalité de notre étude réside ainsi dans le fait qu'elle consistera en un des rares travaux sur les effets de la censure sur les artistes québécois désireux d'exprimer leur désir charnel et qu'elle sera la première réflexion sur l'intériorisation et la transgression des normes dans *Orage sur mon corps* et dans *Désespoir de vieille fille*.

Afin de bien cerner le contexte socio-historique de l'époque, nous nous baserons sur des écrits sociologiques qui montrent comment le clergé dominait toutes les sphères de la société. Par l'entremise de plusieurs historiens et littéraires tels que Jacques Blais (*De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*), André-G. Bourassa (*Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*) et Daniel Chartier (*L'émergence des classiques, La réception critique de la littérature québécoise des années 1930*), nous pourrions dresser un portrait de l'époque pour comprendre la censure. De plus, les recherches de Pierre Hébert nous éclaireront sur l'histoire de la censure et sur les affects liés à celle-ci. Son ouvrage *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié 1625-1919*, nous informera, entre autres, sur les origines de celle-ci. De plus, certains journalistes, tel que Maurice Blain, ont traité de l'emprise du clergé sur la société. Nous nous attarderons également à certains écrits qui traitent de l'émancipation des femmes. Andrée Lévesque (*La*

<sup>3</sup> Citation tirée de Bernard Jasmin, préface d'*Orage sur mon corps*, Montréal, Guérin, 1995 [1944], p. XV.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. VIII.

*norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*), le Collectif Clio (*L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*) et Patricia Smart (*Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*) ont cerné l'image de la femme dans les années 1940 et ses premiers pas dans la littérature québécoise.

Dans ce contexte marqué par le silence, notre mémoire empruntera aux théories sur l'intériorisation des normes pour montrer en quoi l'autocensure joue. Nous nous pencherons sur les normes sociales du genre, afin de comprendre ce qui était marginalisé par l'époque. Ainsi, Ruth Amossy (*Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*), Béatrice Didier (*L'écriture-femme*), Christine Castelain-Meunier (*Les hommes aujourd'hui. Virilité et identité*) et G. Falconnet, N. Lefaucheur (*La fabrication des mâles*) nous permettront de cerner les stéréotypes de genre. Quelques études socio-historiques sur l'homosexualité et sur la vieille fille évoqueront les conséquences qu'on subit à vivre hors norme. Ainsi, Patrice Corriveau (*La répression des homosexuels au Québec et en France. Du bûcher à la mairie*), Irène Demczuk et Frank Remiggi (*Sortir de l'ombre. Histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*), Lucie Joubert et Annette Hayward (*La vieille fille. Lectures d'un personnage*) nous éclaireront sur la perception de la société face à la non-conformité. Nous analyserons les affects que suscite le poids de la norme et nous nous pencherons sur quelques isotopies textuelles qui prouvent que l'individu est troublé et dégoûté par ses désirs.

Nous utiliserons enfin les théories du langage figuré (intertextualité, ellipses, métaphores), et plus particulièrement du langage érotique, pour illustrer en quoi l'autocensure est déjouée en partie. Pierre Caminade (*Image et Métaphore. Un problème de poétique contemporaine*), Paul Ricœur (*La métaphore vive*), Julia Kristeva (*La Révolution du langage poétique*) traitent du pouvoir créateur du langage figuré. Nous verrons que le foisonnement de figures de style qu'on observe chez Tardif et Béland est le résultat d'une stratégie narrative voulant faire entendre des désirs qui ne peuvent s'exprimer sans détour. L'ouvrage *Œuvres de chair* de Gaëtan Brulotte nous sera très utile puisque l'auteur s'y exerce à montrer les manifestations textuelles du désir et à déterminer en quoi elles contestent l'ordre établi. Ainsi, plusieurs théoriciens de la littérature érotique nous éclaireront sur les stratégies utilisées dans ce genre littéraire. À leur manière chaque fois différente, Roland Barthes (*Le*

*plaisir du texte*), Georges Bataille (*L'érotisme*), Michel Foucault (*Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*) et, pour le contexte québécois, Élise Salaün (*La chair triomphante. Discours religieux, juridique et critique sur l'érotisme dans le roman au Québec, 1940-1969*) seront des appuis importants dans la présente recherche.

Notre mémoire sera divisé en trois chapitres basés sur le conflit entre les traditionalistes et la jeune génération d'écrivains des années 1940 au Québec. Ainsi, le premier chapitre dressera un portrait socio-historique des normes de l'époque et de la puissance de la censure. Le discours religieux accuse les auteurs qui traitent d'érotisme de pervertir la jeunesse et de créer des œuvres dangereuses. Les mécanismes généraux de la censure proscriptive (jugement des censeurs) et de la censure prescriptive (normes et tabous intériorisés) seront étudiés afin de comprendre le conflit qui existe entre le désir de dire et les normes morales de l'époque. En second lieu, il faudra tenir compte de la réception immédiate des œuvres choisies pour mieux voir quels tabous sociaux ils enfreignaient. En effet, les critiques (Gabriel-M Lussier, Guy Sylvestre, Henri Girard, Maurice Titué) ont proscrit les œuvres pour leur caractère érotique. Ce chapitre permettra de présenter les normes sociales et littéraires en vigueur à l'époque de parution des récits à l'étude.

Le deuxième chapitre montrera les effets de la censure prescriptive sur les écrivains et leurs textes. Nous nous attarderons particulièrement aux affects liés aux personnages et à leurs répercussions sur le traitement du sujet et le style. L'intériorisation des normes demeure un puissant atout des traditionalistes à cette époque où un malaise social, face à l'érotisme, subsiste dans la province. Les écrivains des années 1940, en quête d'individualité, s'évertuent à se libérer du poids familial et social, mais cette quête identitaire ne se fera pas sans culpabilité. Ainsi, l'étude de Serge Tisseron sur la honte sera utilisée afin de comprendre comment la culpabilité tend à induire les individus à se soumettre. Nous tenterons de répondre à la question suivante : quelles sont les manifestations de la censure prescriptive (autocensure) dans les textes? Elles sont en fait nombreuses (honte, culpabilité, angoisse, soumission, refus du désir, surprésence du religieux, sentiment de monstruosité de l'être), comme le montrera l'analyse de chaque œuvre. De plus, ce chapitre permettra de mieux

discerner la construction sociale du féminin, primordiale pour notre étude de *Désespoir de vieille fille*, et celle du masculin, qui élucidera notre lecture d'*Orage sur mon corps*.

Ayant exposé de quelle manière l'autocensure se manifestait dans les textes, nous chercherons dans notre troisième et dernier chapitre à savoir par quels moyens les écrivains ont tenté de la contourner. Nous nous inspirerons cette fois d'études sur le langage figuré et, plus généralement, sur les stratégies littéraires. Ainsi, l'intertextualité permettra de faire référence à une pluralité de textes qui suggèrent des références et des désirs différents, hors norme. Les auteurs suscitent des climats et se réclament de certains mouvements. En ce qui concerne l'ellipse, elle laisse le lecteur sur une chute abrupte et lourde de sens et laisse place à l'imagination en insinuant ce qui ne peut se dire sans détour. Enfin, la métaphore servira aux auteurs désireux de se référer à une réalité sans la nommer. Elle permet aux écrivains de se créer un univers singulier en renouvelant le langage. Nous nous attarderons aux thèmes érotiques récurrents dans le corpus (dépaysement, enfer, impersonnalité, désirs) pour en trouver les multiples sens. Les écrivains empruntent différentes techniques pour pouvoir s'exprimer sans toutefois tout décrire explicitement. Il s'agira d'observer quels moyens textuels « l'érographe » (Gaëtan Brulotte) québécois des années 1940 choisit pour suggérer le désir sexuel sans le dire. Ainsi, ce chapitre montrera que c'est par l'entremise du langage figuré, et par les pouvoirs de suggestion du langage, que les auteurs ont été capables de s'exprimer dans une société traditionaliste.

Ainsi, au terme du présent mémoire, nous comprendrons mieux la façon dont les désirs se manifestaient dans les textes littéraires québécois durant les années 1940. Notre réflexion nous poussera à nous interroger sur les effets de la littérature érotique sur l'ordre social et vice versa. Notre étude révélera que, malgré le climat traditionaliste, des voix singulières sont sorties du cadre connu pour faire naître une nouvelle vision du monde.

## CHAPITRE I

### CONTEXTE SOCIO-CULTUREL DES ANNÉES 1930-1940 :

#### TABOUS ET CENSURE

Durant la Deuxième Guerre mondiale, le Québec est secoué par des bouleversements économiques, sociaux et politiques qui engendrent une certaine ouverture sur le monde pour la nouvelle génération. Les jeunes écrivains ont commencé à se dégager des valeurs sclérosées de l'Église pour se faire entendre. Notre premier chapitre offrira un bref aperçu du contexte socio-historique de l'époque qui a vu naître les œuvres de notre corpus. Nous verrons les normes d'alors et la puissance de la censure, notamment la façon dont les tenants du discours religieux accusent les auteurs qui traitent d'érotisme de pervertir la jeunesse et de créer des œuvres dangereuses. Ainsi, ils explorent le langage et créent de nouvelles formes littéraires qui favorisent une affirmation de l'individu. Dans un premier temps, nous dresserons un portrait historique de l'époque. Nous nous pencherons alors sur deux événements importants des années 1930-1940 : la crise économique et la Deuxième Guerre mondiale. Ensuite, nous examinerons les conséquences de ces bouleversements sociaux sur la littérature. La censure prescriptive (censure intériorisée) et la censure proscriptive (jugement des censeurs) seront étudiées afin de comprendre le conflit qui existait entre le désir de dire et les normes morales de l'époque. Pour terminer, nous nous attarderons à la réception immédiate des œuvres à l'étude, qui permettra de voir quels étaient les tabous de l'époque et quels aspects de ces textes dérangeaient.

#### 1.1 Le contexte historique

De 1930 à 1945, le climat moral du Québec se métamorphose graduellement grâce à deux événements internationaux d'envergure : la crise économique et la Deuxième Guerre mondiale. En effet, ces phénomènes bouleversent les mœurs et introduisent une nouvelle vision du monde. Bien avant l'octroi du droit de vote des femmes au Québec, le 25 avril 1940, la crise des années 1930 force les femmes à délaisser leur rôle de ménagères pour

travailler dans les usines.<sup>5</sup> Or, cette nouvelle occupation de la gardienne du foyer n'est pas bien vue; le clergé y voit une menace pour les valeurs familiales et la stabilité de la société. Les salariées urbaines de l'entre-deux-guerres sont de jeunes femmes indépendantes, contrôlant leurs dépenses et leurs occupations. Leur statut ne devait être que temporaire, car il s'agissait d'une période avant le mariage.<sup>6</sup> Néanmoins, grâce à la l'industrialisation, ce fut l'occasion pour les femmes de se tailler une place sur le marché du travail et d'y rester. La crise économique a également entraîné un certain conservatisme : « La crise économique de 1929, dont les conséquences se sont prolongées jusque dans la décennie suivante, a mis un frein au libéralisme économique et donc au libéralisme culturel en ce qui concerne la culture de masse du moins. »<sup>7</sup> En revanche, les années 1930 ont été fructueuses sur le plan intellectuel; les nombreux courants philosophiques et littéraires le prouvent. Le groupe de *La Relève* (1934) et de *la Nouvelle Relève* (1941) confirme l'influence du libéralisme des années 1930 sur la nouvelle génération d'intellectuels.

La Deuxième Guerre mondiale fut la seconde contingence qui poussa graduellement le Québec vers la modernité. Dès les années 1940, des voix singulières apparaissent et mettent l'accent sur l'individu plutôt que sur la collectivité.<sup>8</sup> L'épanouissement individuel que préconisent le cinéma et la culture populaire américaines connaît un large et rapide succès au Québec, malgré la désapprobation du clergé et des mesures comme la prohibition des ciné-parcs, puisque « l'heure est à l'initiative, aux trouvailles, à la poursuite d'objectifs personnels, quête liée, en fin de compte, au bouleversement qui agite obscurément la société québécoise tout entière. »<sup>9</sup> La guerre de 1939-1945 est l'occasion pour le Québec de s'ouvrir sur le monde; il se transforme, le temps que dure le conflit, en un des centres artistiques et intellectuels les plus dynamiques de la francophonie. Avec le conflit international émergent

<sup>5</sup> Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour Éditeur, 1992, 623 p.

<sup>6</sup> Informations tirées d'Andrée Lévesque, *Résistance et transgression*, Montréal, Remue-Ménage, 1995, 157 p.

<sup>7</sup> Élise Salaün, *La chair triomphante. Discours religieux, juridique et critique sur l'érotisme dans le roman au Québec, 1940-1969*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1995, p. 22.

<sup>8</sup> Informations tirées de Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, tome II, Montréal, Boréal, 1989, 834 p.

<sup>9</sup> Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Les Presses de l'Université Laval, 1975, p. 197.

de nouvelles idées : « Après les reculs et les privations de la crise, la guerre accentue au Québec la quête de la modernité. Le climat intellectuel et les réformes socio-économiques qui sont alors entreprises constituent un prélude à la Révolution tranquille. »<sup>10</sup> Entre 1940 et 1950, un clivage se crée au sein des valeurs québécoises. D'une part, la montée constante de l'urbanisation aspire la collectivité vers la modernité. Dans ce contexte de changement, le rôle des femmes évolue. On a besoin de main-d'œuvre dans les usines et, comme les hommes sont partis à la guerre, ce sont les femmes qui sont appelées à fabriquer les armes qui servent au combat. À la fin du conflit, les femmes ne sont pas toutes retournées au foyer. Ainsi, pour elles, la crise économique et la Deuxième Guerre mondiale ont servi de tremplin vers le marché du travail. D'autre part, et malgré la tentation de la modernisation, des forces tirent le Québec vers le conservatisme. À la même époque, Maurice Duplessis, avec l'appui du clergé, prône une société monolithique, traditionnelle, cléricale et ruraliste. Son accession au pouvoir en 1936 fortifie les tendances conservatrices.

En effet, l'Église catholique a joué un rôle important dans le ralentissement de la modernité puisqu'elle prêche le retour à la terre et le conservatisme des mœurs, notamment en matière de sexualité. Plus largement, elle exerce sa mainmise partout dans la société : « Les sociologues l'ont qualifiée de totalisante : omniprésente dans tous les secteurs sociaux, de la paroisse aux syndicats, des organisations de jeunesse aux institutions de santé, elle capte un auditoire représentatif de l'ensemble du Québec. »<sup>11</sup> Ainsi, malgré la volonté d'émancipation de la nouvelle génération d'artistes, le Québec demeure encore très conservateur. L'Église contrôle, ou du moins cherche à contrôler, toutes les sphères d'activité. Le discours des traditionalistes « suscite alors divers modes de vérifications et d'imposition : confession des catholiques, surveillance par les forces de l'ordre, appareil législatif et judiciaire, sans compter les sanctions sociales, la marginalisation plus ou moins grande des non-conformistes. »<sup>12</sup> La tension entre traditionalisme et modernité se fait également sentir en littérature au cours de la période qui nous intéresse.

---

<sup>10</sup> Paul-André Linteau, René Durocher et al., *op. cit.*, p. 20.

<sup>11</sup> Andrée Lévesque, *La norme et les déviantes. Des femmes du Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Remue-Ménage, 1989, p. 13.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.18.

## 1.2 Le contexte littéraire

### 1.2.1 Les années 1930 : la fin du régionalisme

Même si le monde littéraire voit émerger dans cette période une nouvelle génération d'écrivains qui se dissocie des valeurs traditionnelles, la littérature du terroir survit et a pour effet de ralentir la montée des nouvelles valeurs axées sur l'individu. Ainsi, la poésie des années 1930 perpétue encore « l'idéologie quasi séculaire qui prétend assurer, moyennant une collusion de l'Église et de l'État, la survie d'une société agriculturiste, messianique et passéiste. »<sup>13</sup> Les romans du terroir avaient comme objectif de promouvoir la vie paysanne et l'agriculture, malgré l'industrialisation naissante. Ainsi, ils prônaient quatre valeurs essentielles : la terre, la famille, la langue française et la religion catholique. Toutefois, durant les années 1930, le genre s'essouffle et le régionalisme s'éteint peu à peu. Dans la mutation des valeurs qui survient alors, les Québécois cherchent à se reconstruire une identité. Or, les critiques littéraires auront un rôle important à jouer, à savoir redéfinir ce qu'est le roman « canadien » :

La vie littéraire des années trente accorde aux critiques un rôle de premier plan, à l'avant poste et à l'affût du chef-d'œuvre qui pourrait confirmer l'existence d'une véritable littérature nationale. Lorsque surviendra la guerre, le Québec se retrouvera avec un monde littéraire transformé, plus libre, plus complexe.<sup>14</sup>

Il y a donc une ouverture sur le monde, malgré le courant conservateur. Des changements s'effectuent au sein du clergé par l'entremise de certains membres réformistes. Ceux-ci soutiennent *La Relève* (1934) et la *Jeunesse étudiante catholique* (1934), qui mettent l'accent sur l'engagement des laïcs dans la communauté. Ce courant « revalorise l'individu face à l'autorité, il plaide en faveur d'une pratique religieuse plus authentique, moins triomphaliste et plus ouverte aux dimensions profanes, et enfin il fait confiance à la modernisation sous ses

---

<sup>13</sup> Jacques Blais, *op.cit.*, p. 89.

<sup>14</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception critique de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, p. 15.

diverses formes. »<sup>15</sup> Nous pouvons donc constater que les années 1930 sont marquées par l'assouplissement de certaines contraintes. L'éclatement du conflit mondial fera encore évoluer le monde littéraire.

### 1.2.2 Un temps nouveau

La Seconde Guerre mondiale, comme nous l'avons mentionné auparavant, a hâté l'industrialisation et l'exode rural au Québec : désormais, les auteurs puiseront leur inspiration non plus dans le monde agricole, mais plutôt dans la ville attrayante et étrangère. Contrairement à la campagne, où les mœurs sont relativement homogènes, la ville représente, aux yeux des traditionalistes, le lieu de perversion absolu. La métropole accueillait des immigrants dont bon nombre n'étaient ni francophones ni catholiques. De plus, la population montréalaise avait accès à la culture de masse, qui valorisait les désirs de l'individu. Du coup, la fiction évoluera : « Le romancier, qui étudiait autrefois le destin collectif d'une petite communauté paysanne solidaire, se tourne vers l'individu canadien-français. »<sup>16</sup> Ainsi, les récits traiteront du déracinement des paysans et des problèmes auxquels ils seront confrontés en ville. On voit donc apparaître peu à peu des romans psychologiques centrés sur le mal de vivre des nouveaux arrivants oubliés dans la ville insouciance.

Sur le plan institutionnel, l'éclosion de maisons d'édition et de revues transforme le type de parutions qu'on trouve dans les librairies. De plus, on observe une recrudescence des éditeurs laïques émancipés, comme le Cercle du livre de France, créé en 1946. De plus, plusieurs maisons laïques paraissent, telles que Valiquette (1939), Variétés (1941) et Pascal (1943). Parallèlement, quelques revues émergent pour faire entendre des voix singulières et de nouvelles pensées. Mentionnons *Regards* (1940), *La nouvelle relève* (1941), *Amérique française* (1941) et *Gants du ciel* (1943), autant de lieux de diffusion pour les jeunes auteurs. Enfin, la Seconde Guerre mondiale provoque une ouverture sur le monde et les citoyens ont accès à la littérature étrangère. En raison de l'occupation allemande de la France, Montréal devient dès la fin des années 1940 le centre français d'édition le plus important du monde.

<sup>15</sup> Paul-André, Linteau, René, Durocher et al., *op. cit.*, p. 123.

<sup>16</sup> Mireille Servais-Maquoi, *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1974, p. 18.

Grâce à ces multiples changements, les années 1940 semblent être un prélude à la Révolution tranquille. Le Québec est traversé par un courant de libération des normes traditionalistes imposées par l'Église. Ainsi, les années 1940 sont éprouvantes pour le clergé. L'Église doit se résigner à la parution de certains ouvrages :

Une licence spéciale accordée par le gouvernement du Canada autorisait les éditeurs canadiens à réimprimer le livre français qu'une France subissant le joug hitlérien ne pouvait plus exporter. C'est au Québec, cette société de langue française attachée par des liens historiques et intellectuels avec sa mère-patrie d'outre-Atlantique que se formera un réseau éditorial qui contribuera au maintien d'un rayonnement culturel de la France, malgré l'Occupation. À cette contribution se greffent des bénéfices pécuniaires très importants tirés de la vente et de l'exportation du livre français dans le monde. C'est dans une conjoncture qui s'accompagne de l'ouverture de marchés extérieurs que plusieurs jeunes gens œuvrant déjà dans le domaine de l'édition, ou dans ceux des affaires ou de la culture, prennent part au développement soudain de l'activité éditoriale canadienne-française. Dans l'enthousiasme de se voir chargé d'une mission de sauvegarde du génie français, engagé dans la mise sur pied d'un système d'édition local prometteur, placé devant des possibilités d'ouverture sur le monde, on pouvait bien aller jusqu'à espérer à long terme une certaine reconnaissance de la France et l'établissement de liens permanents de réciprocité économique après le conflit.<sup>17</sup>

En plus de publier les œuvres françaises, les maisons d'édition travaillent à redéfinir la littérature québécoise. Encouragées par cette permission spéciale, plusieurs petites maisons d'édition voient le jour, comme les Éditions Serge Brousseau (1944), où est paru *Orage sur mon corps*, et les Éditions de l'Arbre, qui publient *Désespoir de vieille fille*. Serge Brousseau s'était fixé des buts précis : « Le premier objectif [...] est de publier des textes inédits, [le] deuxième, de favoriser l'essor de la littérature canadienne-française en faisant appel notamment aux jeunes auteurs. »<sup>18</sup> Ainsi, de nombreuses œuvres originales sont parues à cette époque, en plein régime duplessiste. Quant aux éditions de L'Arbre, fondées par Robert Charbonneau et Claude Hurtubise, elles poursuivent sensiblement les mêmes buts et se rallient au mouvement de la France libre. Parmi leurs œuvres novatrices, on retrouve *Les songes en équilibre* (1942) d'Anne Hébert, *Au pied de la pente douce* (1944) de Roger Lemelin, et *Contes pour un homme seul* (1944) d'Yves Thériault.

---

<sup>17</sup> Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, *Éditeurs transatlantiques*, Sherbrooke Ex Libris- Tryptique, 1991, p. 133.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 137.

Les années 1940 voient de plus en plus apparaître les romans populaires et les Comics Books, qui font l'apologie du crime, et les romans à dix sous, qui traitent de l'amour et du désir. Ce type de littérature, accessible à tous puisqu'elle se vend à bas prix dans les kiosques, alarme les traditionalistes. L'Église instaure un tabou autour de la sexualité : c'est elle aussi qui impose plusieurs formes de censure. Toute transgression sexuelle avant le mariage était condamnable, la femme devait se réaliser par l'enfantement dans le cadre de l'union conjugale, sinon elle était considérée comme impure. Nous comprenons donc pourquoi l'homosexualité, considérée comme hors norme, était un thème tabou. Cependant, dans les textes nouveaux, les fantasmes suggérés sont multiples et la femme éprouve des désirs en dehors du devoir conjugal.<sup>19</sup>

Face à une évolution sociale et culturelle certaine, le clergé redouble d'efforts pour ramener ses fidèles dans le droit chemin. Il s'inquiète de voir se propager les romans dits dangereux, malgré les pressions de la maison d'édition catholique Fides et de sa revue *Lectures*, qui octroie des cotes aux parutions. *Orage sur mon corps* a d'ailleurs obtenu « la pire de ces cotes, « Mauvais ». L'œuvre est « décrite sèchement : à proscrire ».<sup>20</sup> Ainsi, Maurice Blain publie en 1952 un article intitulé « Sur la liberté de l'esprit ». Dans ce texte, il critique le manque de créations nouvelles et libres et accuse le clergé de brimer le monde artistique :

car c'est bien le scandale du silence que donne en spectacle notre littérature de 1952, le silence de toute la passion religieuse ou amoureuse, le silence de l'inquiétude, de l'indignation et de la révolte, le silence de ma génération. La littérature n'est pas ce que nous sommes : des apprentis-grands vivants qui s'efforcent d'annuler un coefficient de pauvreté intellectuelle et de se libérer d'un complexe de culpabilité religieuse.<sup>21</sup>

Or si Blain peut encore se plaindre du manque d'ouverture d'esprit dans les années 1950, la société des années 1930 et 1940 était-elle aussi sous l'influence de l'Église.

---

<sup>19</sup> Cette soif d'amour et de passion chez la femme est également présente dans le roman *Dans les ombres* d'Éva Sénécal et dans *La chair décevante* de Jovette Bernier, publiés tous deux en 1931.

<sup>20</sup> Pierre Hébert, *La littérature québécoise et les fruits amers de la censure*, Montréal, Fides, 2010, p. 11.

<sup>21</sup> Maurice Blain, « Sur la liberté d'esprit », *Esprit*, n°193-194, août-septembre 1952, p. 204.

### 1.2.3 La censure : un moyen de contrôle idéologique

Nous avons vu que les penseurs conservateurs cherchent à perpétuer une littérature agriculturaliste, dans un Québec en pleine modernisation. Parmi les cibles préférées de la censure se trouve toute représentation de la sexualité. Dans la vie courante, le clergé oblige ses paroissiens à confesser, dans les moindres détails, tout ce qui pourrait se rapporter au péché. Par la confession, le clergé exerce un premier mode de contrôle. La liberté sexuelle était impensable, à moins que l'individu n'accepte de se situer hors norme, ce qui pouvait mener à l'excommunication : La peur dictait alors les conduites, ou du moins poussait au conformisme apparent. C'est que l'érotisme est menaçant et exotique; il mène vers la liberté de l'individu. Georges Bataille décrit bien la représentation de la sexualité dans l'univers chrétien : « La chair est l'ennemi né de ceux qui hante l'interdit chrétien [...] [L]a chair est l'expression d'un retour à cette liberté menaçante. »<sup>22</sup> Au Québec, pour que des romans soient décrits comme érotiques et ainsi condamnés, il fallait « a) que leur thème ou leur contenu soit impur ou de nature à exciter la passion sexuelle; et b) que dans la manière de les présenter l'impureté ou la passion sexuelle y prennent un aspect séduisant. »<sup>23</sup> Or, ce n'est pas seulement devant la description de corps enlacés ou des scènes sexuelles explicites que le clergé s'affole; les sous-entendus, y compris, par exemple, une écriture ou une ambiance trop sensuelle, sont également interdits. De 1900 à 1960, la censure cléricale est à son apogée et l'état se resserre avec l'arrivée au pouvoir de Maurice Duplessis. Il ne faut pas oublier que beaucoup de prix littéraires sont attribués par le clergé. Au début du siècle, l'Église façonne l'esprit de la nouvelle génération en mettant sur pied divers groupes tels que l'Association catholique-française (1904), l'Action sociale catholique (1907) et l'École sociale populaire (1911).

Il existe deux formes de censure qui ancrent le sujet dans un cadre strict. Dans un premier temps, il y a la censure prescriptive, celle que le sujet intériorise et qui l'amène à pratiquer certains silences et à éviter les évocations trop osées, refoulant ainsi ses désirs de

---

<sup>22</sup> Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, coll.10/18, 1957, p. 102.

<sup>23</sup> Élise Salaün, *op.cit.*, p. 33.

peur d'être jugé. Insidieuse, elle peut se manifester par une banale rature dans la marge d'un texte. Difficile à saisir, cette censure confine l'écrivain dans l'angoisse et la peur de suivre ses désirs :

Cette censure intériorisée programme le sujet ou le groupe; sa doxa, ensemble des présupposés, code commun, produit un discours orthodoxe. Elle est le résultat d'un ensemble de stratégies qui cherchent à ancrer dans le sujet ou le groupe ce qui est pensable et dicible dans un temps et un espace donnés. Incitative, cette censure vise à faire croître l'orthodoxie dans un sol fertilisé par les institutions, les relais de dissémination de l'imprimé.<sup>24</sup>

La seconde forme de censure, la censure proscriptive, est beaucoup plus visible que la première :

Le postulat est que plus elle s'exerce, plus cette censure seconde démontre la faiblesse de la première. Il s'agit évidemment ici de censure répressive, qui s'attaque à l'hétérodoxe, et ses moyens sont l'exclusion, la mutilation, la condamnation.<sup>25</sup>

*L'Index librorum prohibitorum* (index des livres interdits) est un catalogue d'imprimés dits dangereux pour les croyants à cause des idées pernicieuses qui s'y trouvent et qui risquent de miner la foi des fidèles. « En fait, l'Index Tridentinus [du concile de Trente] eut force de loi dans l'Église de 1564 à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Là où la censure préalable a échoué, la censure répressive prend la relève. »<sup>26</sup> Fait étrange, la Bible fut l'un des ouvrages les plus censurés de l'histoire de l'Index. Ainsi, « l'Index défend, dans certains cas sous peine d'excommunication, de lire, de garder, de prêter ou de vendre, d'imprimer ou de publier dans n'importe quelle langue que ce soit les ouvrages prohibés [...] »<sup>27</sup> Lire un livre mis à l'Index était considéré comme un péché mortel et l'individu se devait de se confesser et de dénoncer l'endroit où il s'était procuré le livre interdit. L'Index a pour effet de freiner l'apparition d'œuvres littéraires innovatrices. Dans une atmosphère de constantes contraintes, l'autocensure déjà limite l'apparition de pensées inédites. En revanche, la censure a une faille majeure : elle montre ce qui doit être caché et rend attirant ce qu'elle veut interdire. Malgré le

---

<sup>24</sup> Pierre Hébert, *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié 1625-1919*, Montréal, Fides, 1997, p. 12.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

contrôle, certains ouvrages considérés comme dangereux paraissent et circulent. Pourtant, un mode de sélection naît, en fonction de la conformité morale, pendant la guerre avec la maison d'édition Fides (1941). Celle-ci se munit subséquemment d'un moyen de contrôle : la revue *Lectures* (1946-1966), comme nous l'avons vu précédemment. Cette revue accorde des cotes morales aux productions françaises et québécoises. Par ailleurs, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, chaque bibliothèque des institutions catholiques avait une section de livres dangereux, que l'on nommait l'« enfer ». Or, la censure dans les bibliothèques était directe et perceptible; elle guidait le choix des lectures des citoyens. Michel Tremblay raconte qu'à plusieurs reprises, il a voulu emprunter le livre *Orage sur mon corps*, mais ironiquement, le roman était toujours sorti (du moins c'est ce qu'on disait). Afin d'avoir accès à ces ouvrages, il fallait avoir une autorisation spéciale, qui étaient parfois accordée pour des fins d'étude. Or, un véritable marché clandestin du livre fit son apparition puisque les ouvrages prohibés se vendaient bien.<sup>28</sup> En fait, sans s'en rendre compte, l'Index suscitait l'intérêt envers les livres interdits. Devenant un ouvrage de référence, il influença grandement la réception des œuvres et le parcours des écrivains.

### 1.3 La réception critique des œuvres du corpus

Durant les années 1930 et 1940 les œuvres novatrices sont souvent passées sous silence, car les critiques sont méfiants face à une nouvelle littérature. Ainsi, malgré l'émergence du courant libéral, nombre de lecteurs professionnels sont encore conservateurs et peu réceptifs au changement; beaucoup appartiennent au clergé. Voyons donc la fortune critique des œuvres de notre corpus.

#### 1.3.1 *Orage sur mon corps*

*Orage sur mon corps*, premier récit homosexuel au Québec, très original pour l'époque, a subi la foudre de la plupart des critiques. Le *Dictionnaire de la censure au Québec* résume bien l'accueil qu'a reçu le roman :

---

<sup>28</sup> Voir, par exemple, dans la fiction avec le roman *Le libraire* de Gérard Bessette.

*Orage sur mon corps* obtient la cote « I » attribuée aux « livres franchement mauvais » dans *Mes Fiches* (n° 161, 5 mars 1945). Théophile Bertrand tire à boulets rouges sur cette « innommable élucubration », cet « abîme de fiente », ce « relent ordurier et même excrémental », et formule le souhait que « cette camelote littéraire se perdra vite dans les brumes de l'oubli ». Dans tous les journaux de l'époque ou presque, *Orage sur mon corps* est accueilli de façon lapidaire. Roger Duhamel le présente comme une « mascarade d'une saison en enfer » (*L'Action nationale*, janvier 1945) et Guy Sylvestre, comme une « œuvre avortée », une « longue nouvelle boursouflée » (*Le Droit*, 10 février 1945); Gilles Marcotte y verra plus tard « un roman obscur et désordonné » où Béland « s'y déchire les entrailles avec complaisance qui va jusqu'à l'obscénité. » (*Cahiers de l'Académie canadienne-française*, 1958)<sup>29</sup>

Si, la plupart des littéraires jugent le jeune auteur, certains critiques plus ouverts l'ont encouragé. Freidrich Steiner, dans le *Quartier latin*, a affirmé que « ce livre n'est pas pour les mangeurs de réponses, mais pour ceux qui aiment encore les questions. »<sup>30</sup> Claude Rousseau, dans le journal *Le Jour*, va plus loin que Steiner en parlant d'une œuvre prometteuse et en se moquant au passage de l'institution littéraire :

Et il n'est pas de bon écrivain sans sincérité, comme l'affirma Bourget... André Béland est sincère et il lui sera facile de devenir un bon écrivain. Et — après sa mort — un président de la société Saint-Jean-Baptiste fera quêter, comme cela arrive, pour élever un monument à la douce mémoire de notre premier écrivain... Vivent longuement Béland, et plus longuement la société bienfaisante!<sup>31</sup>

Cette critique reconnaît l'originalité du roman. De manière générale, toutefois, outre ces deux littéraires plus ouverts d'esprit, les critiques reprochent à Béland plusieurs éléments, dont sa jeunesse, sa perversion et son manque de style.

### 1.3.1.1 Une œuvre de jeunesse

Plusieurs journalistes ont condamné le roman du jeune auteur en le qualifiant de puéril. En effet, les critiques banalisent le roman en le rattachant à une génération qui a perdu

<sup>29</sup> Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, p. 503-504.

<sup>30</sup> Freidrich Steiner, «*Orage sur mon corps* par André Béland», *Le Quartier latin*, vol. XXVII, n° 8, 24 novembre 1944, p. 4.

<sup>31</sup> Claude Rousseau, «Notes après lectures», *Le Jour*, vol.VIII, n°.17, 30 décembre 1944, p. 4.

le sens des valeurs. Émile-Charles Hamel dans *Le Jour* affirme qu'il s'agit « d'une fenêtre ouverte sur la mentalité de la génération des moins de vingt ans, sur leur état d'âme façonné par la crise économique et la guerre. »<sup>32</sup> Romain Légaré critique non seulement le texte, mais également l'auteur :

Considéré sous l'angle psychologique ou moral, il est pénétré de cette joie naïve qui enivre les tout jeunes gens, la joie de scandaliser, en racontant de petites saletés. L'écrivain de dix-huit ans s'est précipité avec sa ferveur juvénile dans les abîmes du subconscient [sic], d'où il rapporte plus de vase que de perles.<sup>33</sup>

Guy Jasmin, dans *La Revue populaire*, fait un lien moqueur entre *Désespoir de vieille fille* et *Orange sur mon corps* : « Si Thérèse Tardif n'avait pas écrit *Désespoir de vieille fille*, André Béland aurait pu être tenté d'appeler son roman *Désespoir d'adolescent*. »<sup>34</sup> En somme, les critiques s'entendent pour dire qu'il s'agit d'une œuvre naïve. Ainsi, ils banalisent la portée de la création : selon eux, ce n'est que l'œuvre de révolte d'un adolescent qui veut choquer la bourgeoisie, le récit pervers d'une jeunesse dépravée.

### 1.3.1.2 Une œuvre perverse

Nous l'avons vu, de nombreux critiques de l'époque voient d'un mauvais œil une littérature plus libre, portée par des désirs individuels en rupture d'avec les valeurs traditionnelles. Ainsi, quelques-uns ont qualifié le récit et l'auteur de pervers. Henri Girard, dans le journal *Le Canada*, voit en Julien Sanche « un personnage immonde, l'un des plus odieux de la littérature française. »<sup>35</sup> En plus d'accuser André Béland d'ignominie, il associe le jeune écrivain à une génération dévergondée qui ne respecte aucune loi : « Julien Sanche reste un monstre. Le premier essai d'André Béland indigne encore plus fortement que le roman de Roger Lemelin, une tendance nouvelle dans l'évolution de nos lettres. C'est l'anarchie après la révolte. »<sup>36</sup> J.C.D., dans un article intitulé « Perversité? » paru dans le journal *Le Jour*, met également l'accent sur cette jeunesse nouvelle sans valeurs chrétiennes :

<sup>32</sup> Émile-Charles Hamel, «Chroniques des livres», *Le Jour*, vol. VIII, n° 15, 16 décembre 1944, p. 5.

<sup>33</sup> Romain Légaré, «Le roman canadien-français d'aujourd'hui», *Culture*, tome VI, mars 1945, p. 73.

<sup>34</sup> Guy Jasmin, «Le mois littéraire» *La Revue populaire*, avril 1945, p. 10.

<sup>35</sup> Henri Girard, «Un personnage immonde», *Le Canada*, n°. 211, 11 décembre 1944, p. 5.

<sup>36</sup> *Ibid.*

« La confession de cet enfant du siècle exprime bien le désarroi qui s'empare de ces mystiques lorsqu'ils perdent la boussole et que rien ne vient éclairer le cloaque où ils s'embourbent. »<sup>37</sup> En fait, ces critiques semblent simplement reprocher à l'auteur de ne pas suivre les valeurs chrétiennes. Il est par ailleurs surprenant, comme le fait remarquer Carole-Andrée Laniel dans son mémoire de maîtrise portant sur André Béland, qu'il n'y ait aucune critique traitant directement de l'érotisme ou de l'homosexualité. Pour cela, « il faut attendre 1950, alors que Maurice Beaulieu, dans sa "Petite introduction à la jeune poésie", accorde quelques lignes à la poésie de Béland. »<sup>38</sup> Les critiques évitent donc de parler de ce qui les choque véritablement, sinon en parlant de « vase », d'« anarchie », de « cloaque » ou de la monstruosité du personnage. En somme, en ne traitant pas du caractère érotique de l'œuvre, ils agissent comme s'il n'existait pas. Enfin, ils dénigrent la forme et le style du roman.

### 1.3.1.3 Un faux roman

La structure même de l'œuvre a valu des reproches à son auteur. En fait, plusieurs critiques affirment que l'auteur manque de style et qu'il ne s'agit que d'une simple nouvelle. « L'ILLETTRÉ » (pseudonyme d'Harry Bernard dans le Journal *L'Autorité*) critique vigoureusement la qualité littéraire du texte : « Sous l'angle purement littéraire, son livre n'est pas un roman. Il n'offre ni intrigue ni peinture continue des caractères. L'auteur ne raconte pas une histoire invitant à la crédibilité, comme dit Bourget. »<sup>39</sup> Quelques mois plus tard, Guy Sylvestre lui reproche les mêmes éléments dans le journal *Le Droit* : « *Orage sur mon corps* est une œuvre avortée, si tant est qu'on puisse parler d'œuvre à propos de ce brouillon. L'éditeur présente *Orage sur mon corps* comme un roman, il y a maldonne. »<sup>40</sup> Enfin, Romain Légaré dans la revue *Culture* affirme que « sous l'angle purement littéraire ce n'est pas un roman; l'art du style n'y trouve même pas son compte. »<sup>41</sup> Évidemment, le style du roman tranchait sur celui des œuvres parues jusque-là; les pensées disparates de Julien

<sup>37</sup> J.C.D, «Perversité...?», *Le Jour*, vol. VIII, n°23, 10 février 1945, p. 5.

<sup>38</sup> Carole-Andrée Laniel, *André Béland premier poète de l'érotisme au Québec*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991, p. 56.

<sup>39</sup> ILLETTRÉ (L') (pseudonyme de Harry Bernard), «Un jeune et son orage», *L'Autorité*, vol. XXX, n° 9, 3 février 1945, p. 1 et 3.

<sup>40</sup> Guy Sylvestre, «*Orage sur mon corps*», *Le Droit*, vol. XXXIII, n° 34, 10 février 1945, p. 2.

<sup>41</sup> Romain Légaré, «Le roman canadien-français d'aujourd'hui», *Culture*, tome VI, mars 1945, p. 73.

Sanche plongent le lecteur dans un univers tout personnel, proche à certains moments du journal intime. Ce type de structure, plus moderne et plus libre, n'était pas prisé à l'époque.

En somme, en reprochant tous ces éléments à l'œuvre, les critiques ont découragé les lecteurs potentiels et sans doute freiné la vocation littéraire de l'auteur. Étant donné l'accueil désastreux du roman au Québec, l'auteur n'a publié qu'un autre recueil de poésie, *Escales de la soif*, édité par René Debresse en 1948, en Europe, puis il s'est tu. On peut donc constater que les critiques avaient un pouvoir important dans les années 1940. Voyons maintenant comment *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif fut perçu à sa parution.

### 1.3.2 *Désespoir de vieille fille*

On trouve moins d'articles de journaux sur ce récit de femme (environ une dizaine) que sur le roman d'André Béland (au moins une quinzaine), comme si le meilleur moyen de faire oublier l'œuvre était simplement de ne pas en parler. Il y a toutefois des liens entre les deux écrivains lorsque l'on observe leur parcours littéraire. En effet, après un éreintement critique, Thérèse Tardif laisse passer huit ans avant de publier une seconde œuvre. Barbara Godard fait une analogie entre Laure Conan et Thérèse Tardif en montrant bien l'influence négative que peuvent avoir les critiques littéraires :

Après avoir publié *Angéline de Montbrun*, un roman écrit sur le mode de la confession qui explorait avec franchise les sentiments d'une femme, Laure Conan s'est laissé intimider par les critiques de l'abbé Casgrain, et a bifurqué vers le roman historique, jugé plus convenable. Comme Laure Conan, Thérèse Tardif change d'orientation pour son deuxième roman. Tout en continuant à s'intéresser, dans *La vie quotidienne* (paru en 1951), au péché de la chair, elle traite d'une conversion religieuse.<sup>42</sup>

Dès la sortie de son roman, chaque ligne fut critiquée par Simone Routier, qui publia un livre, *Réponse à Désespoir de vieille fille*, où elle dénigrait les pensées de l'écrivaine. Beaucoup plus orthodoxe, cette réponse, malgré le fait que ce soit également un récit de femme, fut nettement mieux accueillie par les critiques.

---

<sup>42</sup> Barbara Godard, «*Transgressions*», Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 87.

Avant d'observer les critiques négatives de l'œuvre, voyons tout de même quelques réponses positives. Par exemple, Guy Sylvestre y a vu une œuvre originale et affirme que « ce petit livre tranchant comme un couteau a séparé l'opinion, ce qui est un signe certain de nouveauté. »<sup>43</sup> Pierre Gélinas, dans le journal *Le Jour*, va plus loin en comparant Tardif à d'autres grands écrivains : « Pour une fois, chez nous, un prosateur écoute son démon, comme dit Gide; Thérèse Tardif est le premier et le seul ici (à part Nelligan et St-Denys Garneau, mais qui sont poètes) à écrire de l'âme. »<sup>44</sup> Néanmoins, la plupart des autres critiques reprochent deux éléments à Tardif : son état de femme pécheresse et son rejet des conventions littéraires. On retrouve, en somme, les mêmes motifs que pour *Orage sur mon corps*.<sup>45</sup>

#### 1.3.2.1 Une œuvre impure

Bien qu'il n'y ait jamais chez Tardif de description d'actes sexuels, certains critiques dénoncent la présence de la femme tentatrice du mythe chrétien. Guy Sylvestre est également choqué par les propos de l'écrivaine. Il croit que « la vieille fille de mademoiselle Tardif a une âme d'une créature dépravée de Mauriac. » Il renchérit en disant que « tout y est pourri. L'amour y a rarement accès. D'ailleurs, elle ne croit ni à l'amour, ni au bien. Le monde est péché. La chair est maudite. »<sup>46</sup> Guy Jasmin, dans *Le Canada*, semblait outré qu'une femme puisse écrire ses désirs personnels et la compare à une pécheresse :

Ève, la mère du genre humain, eut avec le Serpent un colloque choisi et délicat qu'on ne se lasse pas de lire. Le tentateur et sa victime éprouvaient beaucoup de plaisir à causer ensemble. Mais si la première femme avait été Thérèse Tardif, elle nous aurait probablement sauvés de la tache originelle. Elle eut [sic] fait fuir le Serpent en lui découvrant chez elle une trop forte délectation pour tout ce qui regarde le péché et de le faire parler sans jamais le commettre. Elle aurait abusé de Satan comme elle doit abuser

<sup>43</sup> Guy Sylvestre, «Réponse à *Désespoir de vieille fille*» *Le Droit*, 18 décembre 1943, p. 5.

<sup>44</sup> Pierre Gélinas, «*Désespoir de vieille fille* par Thérèse Tardif», *Le Jour*, 30 octobre 1943, p. 7.

<sup>45</sup> Joseph Costisella, presque vingt ans après la parution du livre, souligne dans *Le Droit* son côté novateur en affirmant que Tardif fut « la première femme écrivain à parler au Canada français de la part matérielle de l'amour dans la littérature. Non pas tant l'érotisme, que la mise en relief de tout ce qui constitue notre condition charnelle. » Joseph Costisella, «Thérèse Tardif, une femme-écrivain d'Ottawa», *Le Droit*, 12 mai 1962, p. 17.

<sup>46</sup> Guy Sylvestre, «*Désespoir de vieille fille*», *Le Droit*, 1<sup>er</sup> mai 1943, p. 9.

de son confesseur. Elle a tout décrit sur le péché sauf sur ce qui semble avoir été son principal péché de jeunesse et qu'elle pouvait facilement décrire par le terme peu chevaleresque mais si juste d'allumeuse.<sup>47</sup>

Notons que cette critique porte moins sur l'œuvre que sur la personne même de l'auteure et sur sa moralité personnelle. Thérèse Tardif, considérée par Barbara Godard comme une pionnière du féminisme au Québec, a été condamnée par la plupart des critiques précisément parce qu'elle sortait du cadre connu du rôle de la femme. Ainsi, elle conteste l'image de la femme créée par l'Église en s'en prenant au stéréotype de la femme pure. En prônant la sensualité, elle innove puisqu'elle ose explorer ses désirs, action interdite par les traditionalistes. On le voit, l'image de la femme désirante n'a pas encore sa place dans la littérature québécoise. Luise von Flotow explique en quoi l'écriture érotique des femmes choque, même de nos jours :

Lorsque les femmes s'aventurent donc dans ce domaine, elles écrivent des textes limites, elles prennent des risques, elles font des essais avec la langue, les genres, se débattent contre une longue tradition d'autocensure. Elles s'adressent aussi à des lecteurs et à des lectrices qui sont en mesure de lire un texte érotique écrit par une femme comme une tentation qu'offre la tentatrice habituelle : méprise qui comporte des risques concrets. On le voit bien aux réponses gênées, voire au silence déconcerté [...] <sup>48</sup>

### 1.3.2.2 Une forme romanesque trop moderne et choquante

De plus, l'œuvre de Thérèse Tardif dérange par sa forme inédite. Tout comme André Béland, Thérèse Tardif innove par la structure même du roman, qui ressemble à un journal intime. Il n'y a donc pas d'histoire linéaire, mais plutôt une vague d'émotions offertes aux lecteurs; nous nous rapprochons du roman psychologique moderne. Gabriel M. Lussier, dans *La Revue dominicaine*, s'attaque à l'œuvre en évoquant précisément ce point : « Je ne m'en prends pas au nombre des sujets touchés, au nombre des choses évoquées ou suggérées dans ces 124 pages, mais je ne puis admettre un pareil défaut de continuité, une telle absence

---

<sup>47</sup> Guy Jasmin, «Les lettres de *Désespoir de vieille fille*», *Le Canada*, 20 mai 1943, p. 4.

<sup>48</sup> Luise Von Flotow, «*Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine*», Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Québec, XYZ Éditeur, 1994, p. 134.

d'unité logique ou psychologique.<sup>49</sup> Il écrit plus loin que « ce démembrement systématique de la pensée est l'exacte antithèse de la beauté littéraire, de la parole nombreuse et déployée qui traduit l'émotion poétique. » Raymond Tanghe, dans *L'Action universitaire*, reproche également à Thérèse Tardif un manque de continuité dans son récit : selon lui, « les pensées se suivent mais ne s'accordent pas. »<sup>50</sup> Barbara Godard résume bien en quoi l'œuvre choque les critiques : « l'absence d'intrigue, les répétitions, les illuminations, le style dense, tout cela attire les foudres de la critique qui déplore, dans ces œuvres, la sensibilité excessive, la banalité, l'action insuffisante, la féminité. »<sup>51</sup> En effet, l'écriture au féminin est souvent banalisée et infantilisée. Parce que la femme n'était généralement pas associée au monde littéraire<sup>52</sup>, mais plutôt au foyer en tant que gardienne des valeurs familiales, les critiques sont défavorables à ce qu'une femme s'imisce dans le monde littéraire, surtout par le biais d'une œuvre qui établit une rupture d'avec les valeurs chrétiennes et qui critique le rôle de la femme dans le foyer et dans l'univers religieux.

En somme, bien que le Québec ait beaucoup évolué dans les années 1930-1940, la société est traversée par un courant conservateur et la critique littéraire condamne sévèrement tout écart à la norme. On peut donc supposer que les œuvres littéraires porteront les traces de la censure, notamment l'intériorisation au moins partielle des conventions et des normes. Nous tenterons maintenant d'examiner, dans notre deuxième chapitre, les manifestations de la censure prescriptive dans les textes.

---

<sup>49</sup> Gabriel-M. Lussier, «L'Esprit des livres, Réponse à *Désespoir de vieille fille*», *La Revue dominicaine*, mars 1944, p. 190-192.

<sup>50</sup> Raymond Tanghe, «L'éternel féminin», *L'Action universitaire*, janvier 1944, p. 22-24.

<sup>51</sup> Barbara Godard, *op.cit.*, p. 90.

<sup>52</sup> Pourtant les années 1920-1930 ont vu naître des romancières comme Jovette Bernier.

## CHAPITRE II

### L'INTÉRIORISATION DES NORMES

Dans une société où être différent est peu ou pas accepté, le sujet marginal doit composer avec des sentiments d'angoisse et de culpabilité. L'intériorisation des normes demeure un atout important de l'Église à cette époque où un malaise social face à la sexualité plane sur le Québec. Certains écrivains des années 1940 cherchent une identité propre libérée du poids familial et social, mais cet investissement du moi ne se fera pas sans culpabilité dans la mesure où ses membres ont intériorisé en partie les tabous sociaux, en particulier l'opprobre qui pèse sur la sexualité. Les normes de genre, c'est-à-dire les idées reçues par rapport aux hommes et aux femmes, font également partie des idées traditionnelles contestées par la jeune génération. En même temps, ces auteurs sont tributaires de leur époque; ils utilisent le langage religieux, très présent alors, et s'adaptent, malgré eux, aux normes en vigueur, du moins jusqu'à un certain point. Il s'agit ici de montrer les effets psychiques et les conséquences textuelles de la censure prescriptive sur les écrivains, de voir comment leur discours est contraint et non libre. Afin d'y parvenir, nous présenterons dans un premier temps les normes sociales de genre : nous pourrions ainsi cerner les stéréotypes féminins et masculins de l'époque ainsi que les prescriptions sociales. Nous observerons ensuite de quelles façons les écrivains insèrent différentes instances normatives (l'Église, la famille) dans leurs romans, témoignant ainsi de leur prégnance. Puis nous noterons que, malgré la honte qui pèse sur eux, ils défient également la norme en exploitant des thèmes choquants tels que la « vieille fille » exprimant ses désirs, chez Tardif, et l'homosexualité, chez Béland. Enfin, nous étudierons les affects qu'entraîne le poids de la norme et nous analyserons quelques isotopies qui indiquent que le sujet éprouve un malaise face à ses désirs. Ainsi, le présent chapitre nous permettra de mieux comprendre la construction sociale du féminin, pertinente pour notre étude de *Désespoir de vieille fille*, et celle du masculin, qui éclairera notre lecture de *Orage sur mon corps*, ainsi que d'analyser les manifestations de la censure prescriptive (autocensure) dans les textes.

## 2.1 Les normes et les stéréotypes du féminin

À l'époque de Thérèse Tardif, le rôle féminin socialement prescrit se résumait encore principalement au statut de gardienne du foyer et de la tradition, donc de femme à la maison et de mère. Andrée Lévesque décrit bien le rôle dévolu aux femmes : « Une société qui attachait tant de prix aux traditions réservait une importance particulière aux femmes en tant que gardiennes des valeurs religieuses, linguistiques et culturelles dont les politiciens, les intellectuels, les universitaires et les journalistes se faisaient les défenseurs. »<sup>53</sup> Une femme devait donc, dans un premier temps, se marier dans le but d'avoir des enfants et accessoirement de satisfaire les besoins de son mari. Ses désirs à elle étaient étouffés sous le poids de la tradition; elle devait s'accomplir dans le rôle qu'on lui avait donné : se marier, se consacrer à son mari, se réaliser, non pas par projet individuel mais par le biais de la maternité. Andrée Lévesque résume ainsi cette idéologie : « Pour se réaliser pleinement, la femme doit enfanter. *La mère canadienne et son enfant*, livre distribué gratuitement dans les dispensaires et les cabinets de consultation, débute, première phrase, premier chapitre, par cette affirmation : "La maternité réalise l'ultime destinée de la femme et marque le plein épanouissement de son existence." »<sup>54</sup> De nombreux documents comme celui-ci furent distribués afin de cantonner la femme dans son rôle de ménagère et de mère. Inversement, une femme célibataire choquait les défenseurs de l'ordre traditionnel puisqu'elle n'accomplissait pas son rôle féminin. Tout acte sexuel accompli en dehors du mariage était dénoncé par l'Église, soutenue par la médecine. La femme solitaire était mal perçue par la société. De 1900 à 1940, le statut des femmes célibataires, hors des instances religieuses, est vu comme insensé et absurde. Celles-ci sont alors jugées et méprisées puisque leur décision est considérée comme un pis-aller, voire comme une preuve de narcissisme. Dans ces circonstances, la sexualité féminine est condamnée en dehors du mariage et même dans ce cadre, la femme est censée être pure et désincarnée. Ainsi, si elle sort de son rôle en étant, par exemple, une prostituée, une mère célibataire ou une vieille fille, son comportement sera considéré comme déviant et hors norme.

---

<sup>53</sup> Andrée Lévesque, *La norme et les déviantes. Des femmes du Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Remue-Ménage, 1989, p. 15. Les affirmations de ce paragraphe sont tirées de son ouvrage.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 31.

De plus, il existe une sorte de consensus social quant aux caractéristiques féminines, consensus qui confine au stéréotype. Les stéréotypes jouent un rôle important puisqu'ils dictent la conduite des gens. Captif à l'intérieur de celui-ci, l'individu peut difficilement être singulier; il doit se fondre dans la masse. Voilà pourquoi ceux-ci traduisent et entérinent une vision rigide et figée :

Les stéréotypes, s'ils permettent de communiquer avec une dépense minimum d'énergie, tuent en même temps la recherche, en un mot l'information nouvelle. Ainsi, lorsqu'un élément culturel envahit tout le champ de la conscience, une société, un individu se sclérosent. Ce n'est que dans la confrontation entre des systèmes culturels radicalement différents, ou dans une dialectique entre des éléments relativement stables et cohérents et une volonté d'échapper à ceux-ci que va s'instaurer un univers dynamique, celui d'une société en évolution, d'un individu en mouvance, d'une littérature vivante qui se renouvelle, d'une création véritable.<sup>55</sup>

Dans les années 1940, les stéréotypes du féminin sont encore vivaces. Ruth Amossy dresse une liste des qualificatifs attribués aux femmes, souvent perçues comme étant « soumises, dépendantes, pleines de tact, douces, bavardes, passives, plus enclines à suivre qu'à diriger, peu sûres d'elles-mêmes, dépourvues d'ambition, sensibles aux sentiments d'autrui, trop émotives »<sup>56</sup>. Celle qui ne se conformait pas à cette image risquait le rejet ou l'opprobre de la communauté. Les femmes sont donc confinées dans leur rôle de gardiennes du foyer et peuvent difficilement devenir sujets à part entière. Par ailleurs, la sexualité féminine ne devait se réaliser que dans le cadre de la maternité : « les femmes deviendront Femmes en s'acquittant des attentes sociales, particulièrement centrées sur la maternité, effective ou en puissance, et sur la sexualité définie d'abord par l'Autre et adoptée par celles qui doivent s'y soumettre ».<sup>57</sup> Cette perception de la femme, largement tributaire de la religion catholique, perdurera jusque dans les années 1960 au Québec.

L'image d'Ève pécheresse hante alors les esprits. En effet, selon la Bible, la femme n'a pas été créée en même temps que l'homme, mais plutôt tirée de sa chair. Ève, dans le

<sup>55</sup> Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1983, p. 45.

<sup>56</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. «Le texte à l'œuvre», 1991, p. 170-171.

<sup>57</sup> Andrée Lévesque, *op.cit.*, p. 13.

récit du paradis terrestre, entraîne Adam dans le vice en lui faisant manger le fruit défendu. Elle doit donc, poursuit le récit, être soumise à son mari, qui la domine. C'est donc elle qui a précipité l'humanité dans sa chute et l'a fait chasser du jardin d'Éden. Cantonnée dans ces stéréotypes de femme frêle, par sa physionomie, et de femme tentatrice, elle est vue comme la source de bien des ennuis : « Une femme devrait expier de honte à la seule pensée d'être une femme » : ainsi parlait Clément d'Alexandrie. Cet exemple est à lui seul une anthologie de toute la fange que les premiers porte-parole de l'Église ont déversée sur la sexualité des femmes, en particulier.<sup>58</sup> Confinée à ses devoirs domestiques et à son rôle de mère, elle était coincée dans un rôle étroit et contraignant ; si l'idée d'« expier de honte » du simple fait d'être du sexe féminin n'a plus cours dans les années 1940, la sexualité demeure liée à la honte et à l'impureté, surtout dans le cas des femmes.

Là où règne une telle vision des femmes, il va de soi que leur venue à l'écriture – donc l'émergence de voix féminines fortes – ne va pas sans mal. En effet, les femmes qui écrivent ne reçoivent pas un accueil favorable de la part des littéraires et des censeurs de l'époque; le domaine littéraire appartenait très majoritairement aux hommes. L'écriture des femmes est une lutte perpétuelle entre un désir de s'exprimer et une société hostile face à ce nouveau genre. Ainsi, les femmes ont peu ou pas de place pour s'exprimer et elles se font dévaloriser, ce qui en pousse plusieurs à abandonner leur projet de création. Malgré tout, l'écriture demeure un exutoire, pour certaines, et leur permet d'exprimer leurs désirs. Certaines arrivent par exemple à « traduire les pulsions d'un désir sexuel de femmes »<sup>59</sup>, et donc à créer sur « une ouverture sur une nouvelle symbolique, des fictions neuves ».<sup>60</sup> Une femme qui écrit son désir renverse l'ordre établi en ne voulant plus être objet du désir masculin; elle veut prendre la place du sujet. Elle transgresse à la fois l'interdit de l'écriture et les règles de la société patriarcale. Elle conteste, dès lors, l'image de la femme pure créée par le catholicisme : « Le jaillissement de la parole poétique chez la femme s'accompagne d'un rejet de la patience, de la pureté et des larmes associées aux modèles bibliques

---

<sup>58</sup> John Atkins, *Le sexe dans la littérature*, traduit de l'anglais par Françoise et Tony Cartano, Paris, Buchet/ Chastel, 1975, p. 176.

<sup>59</sup> Barbara Godard, « *Transgressions* », Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 74.

<sup>60</sup> *Ibid.*

traditionnels. »<sup>61</sup> En effet, dès les années 1930 et 1940, certaines écrivaines commencent à proposer une nouvelle vision de la femme qui ne correspond plus aux idéaux de l'Église :

La femme a souffert pendant des siècles et souffre encore maintenant d'un malaise d'identité, bien compréhensible dans des sociétés où elle ne pouvait même pas conserver son nom, où on lui enseignait systématiquement à s'anéantir, où sa plasticité était essentiellement utilisée comme un moyen de la mouler parfaitement à la personnalité de son partenaire.<sup>62</sup>

Cette démarche individuelle ne se fera pas sans angoisse et sans culpabilité. Délaissant son rôle de mère pour se consacrer à l'écriture, la créatrice aura du mal à redéfinir son identité. La culpabilité potentielle face à cette soif d'expression se manifeste dans les romans par des personnages déchirés entre leurs désirs et le poids de l'Église qui juge leurs pensées. En fait, « écrivant proche du corps réel, les femmes ont souvent ce sentiment de se rendre vulnérables par les mots, comme si en inscrivant leurs traces vitales sur la page elles s'exposaient à un regard de juge, de censeur ou de séducteur. »<sup>63</sup> Pourtant, par l'entremise de l'écriture, certaines ont pu reconstituer leur identité et se dissocier des valeurs patriarcales. Au Québec, les années 1930-1940 voient l'éclosion de quelques voix féminines qui osent s'affirmer et bafouer le tabou qui pesait sur elles. Avant les années 1930, les stéréotypes masculins et féminins étaient bien campés, mais avec les changements qui s'imposent dans la société, ils sont dès lors en mouvement. Du reste, si les femmes ont dû se battre pour sortir de l'ombre et se détacher des stéréotypes dominants à leur sujet, les normes et les stéréotypes masculins sont également très rigides, comme nous allons le voir maintenant.

## 2.2 Les normes et les stéréotypes du masculin

Les rôles féminins et masculins étaient bien définis et pouvaient vite devenir contraignants. Chacun avait sa tâche et nul ne devait s'y dérober : « Il n'y a pas si longtemps encore, à l'homme revenaient la guerre, la défense, la maîtrise de la nature, de l'économie, de la politique; à la femme l'engendrement de la vie, l'entretien des besoins et de la sphère

---

<sup>61</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, p. 193.

<sup>62</sup> Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Puf, 1981, p. 34.

<sup>63</sup> Patricia Smart, *op.cit.*, p. 45.

domestique, la vie sociale. »<sup>64</sup> Les responsabilités masculines laissent peu de place à l'expression des sentiments individuels. L'homme était le pourvoyeur, le père de famille et le protecteur. Celui qui était sans travail, sans domicile et sans famille à entretenir devenait hors norme et pouvait se faire juger sévèrement. Or, nous constatons que les hommes sont également soumis à un modèle contraignant : « L'idéologie masculine s'articule autour de trois "valeurs" que l'on fait miroiter aux yeux des hommes : PUISSANCE, POUVOIR, POSSESSION. »<sup>65</sup> L'homme dominant toutes les sphères de sa vie était l'image préconisée. L'homme devait posséder une femme, sans quoi il était très mal perçu dans sa communauté. En effet, Ruth Amossy dresse une liste des qualificatifs attribués aux hommes à cette époque. Ils sont « brutaux, rudes, inconscients des sentiments d'autrui, agressifs, ambitieux, des dirigeants, confiants en eux-mêmes, aventureux, logiques, compétitifs, décidés, dominateurs. »<sup>66</sup> L'homosexuel va donc à l'opposé du stéréotype masculin. Ainsi, un homme près de ses sentiments, qui ne désire posséder ni maison, ni famille sera marginalisé, voir stigmatisé.

Il y a donc un tabou autour de l'homosexualité, renforcé par l'Église et la médecine. L'homosexualité était à l'époque synonyme de corruption de la jeunesse. L'homosexuel ne s'associe pas à l'image virile du mâle. En vivant différemment, il fait peur aux traditionalistes; il pourrait égarer d'autres fidèles avec sa philosophie axée sur ses désirs. En fait, la sexualité de celui-ci n'a pas pour but la procréation; elle est donc considérée comme un choix condamnable. Les journaux décrivent souvent l'homosexuel ou la lesbienne comme des pédophiles qui séduisent d'innocentes victimes.<sup>67</sup> À cause de leur orientation sexuelle, plusieurs artistes, comme André Béland, ont été refoulés de la scène culturelle parce qu'ils représentaient une menace pour les valeurs traditionnelles. L'homosexuel effraie puisqu'il est porteur d'une vision singulière de la société :

---

<sup>64</sup> Christine Castelain-Meunier, *Les hommes aujourd'hui, virilité et identité*, Paris, Acropole, 1988, p. 17.

<sup>65</sup> Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Seuil, 1975, p. 65.

<sup>66</sup> Ruth Amossy, *op.cit.*, p. 170-171.

<sup>67</sup> Informations tirées de Ross Higgins, *De la clandestinité à l'affirmation. Pour une histoire de la communauté gaie montréalaise*, Montréal, Comeau & Nadeau, 1999.

L'homosexuel n'est pas seulement quelqu'un qui couche avec des garçons au lieu de coucher avec des filles; c'est aussi (du moins l'homosexuel qui réfléchit sur son destin, qui contribue à la culture homosexuelle) quelqu'un qui sent et pense différemment de la masse de ses semblables, quelqu'un qui se tient en retrait, qui n'admet pas les valeurs en cours, quelqu'un qui se désolidarise de son temps, de son pays, qui cherche en dehors des chemins battus par l'opinion, quelqu'un que ne satisfait pas l'ordre en place et qui aspire sans cesse à un autre monde, à un ailleurs inconnu. Mis au ban de la société, l'homosexuel est en mesure de la critiquer, d'en dénoncer les travers, les vices, les ridicules, ou simplement d'en démontrer les rouages avec une lucidité refusée à ceux que l'ordre en place avantage.<sup>68</sup>

L'homosexuel, mis à l'écart de la société, devient spectateur d'un monde dans lequel il ne trouve aucune place. Revendiquant une nouvelle vision, il sera rejeté. Il préconise la libération des mœurs, ce qui n'est pas bien accueilli par les censeurs. L'homosexualité sera donc un sujet tabou, une pratique dangereuse et perverse : « L'Église condamne toujours les mœurs homo-érotiques et les pratiques sexuelles hors du mariage. Cette condamnation des mœurs s'inscrit dans un contexte plus général du rejet du plaisir et de l'oisiveté mettant en danger la morale collective, la spiritualité individuelle et la productivité. »<sup>69</sup> Il y a donc une censure sociale autour de la question homosexuelle qui tend à rendre cette réalité invisible. Ainsi, les médias camouflent son existence sur ordre de l'Église. La médecine et la police se joignent à celle-ci pour censurer cette réalité. Dans un premier temps, la médecine « a inventé toute une pathologie organique, fonctionnelle ou mentale, qui naîtrait des pratiques sexuelles "incomplètes"; elle a classé avec soin toutes les formes de plaisirs annexes; elle les a intégrées au "développement" et aux "perturbations" de l'instinct; elle en a entrepris la gestion. »<sup>70</sup> Quant à la police, de 1892 jusque dans les années 1950, elle arrêtait les homosexuels pour grossière indécence :

Cette nouvelle infraction constitue le « motif le plus souvent invoqué lors des arrestations d'homosexuels... » L'article stipule que l'infraction de grossière indécence ne peut être commise que par « un individu du sexe masculin qui, en public ou privé, commet avec un autre individu du même sexe » l'acte reproché. La peine encourue est

---

<sup>68</sup> Michel Larivière, *Les Amours masculines. Anthologie de l'homosexualité dans la littérature*, Paris, Lieu commun, 1984, p. 21.

<sup>69</sup> Patrice Corriveau, *La répression des homosexuels au Québec et en France – Du bûcher à la mairie*, Sillery, Septentrion, 2006, p. 112.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 56.

l'emprisonnement de cinq ans avec la possibilité d'administrer au coupable le supplice du fouet, la peine du fouet représentant une mesure exceptionnelle dans le droit canadien.<sup>71</sup>

Finalement, l'homosexualité était considérée comme un péché, un crime ou une maladie. Il faudra attendre le milieu du xx<sup>e</sup> siècle pour assister à une acceptation partielle de l'homosexualité, malgré une coercition policière et judiciaire. En mars 1971, l'organisation du Front de libération homosexuel donne le coup d'envoi au militantisme gai montréalais.<sup>72</sup> Auparavant, le monde homosexuel était clandestin. Dans la foulée du roman *Orage sur mon corps*, d'autres écrivains se sont risqués à écrire sur l'homosexualité, mais ces romans étaient toujours censurés. Robert Vallières, auteur de *Derrière le sang humain*, publié en 1956, prône la tolérance et la compassion envers les homosexuels.<sup>73</sup>

Or, que l'on soit une femme ou un homme, être enchaîné dans son stéréotype peut avoir des conséquences désastreuses sur l'individu. Les écrivains de notre corpus tenteront de passer outre les stéréotypes qui leur sont imposés et d'afficher une nouvelle vision du monde. Par ailleurs, nous constaterons que, malgré le désir de s'affirmer, les auteurs n'osent pas rompre entièrement avec les valeurs établies. La forte présence, au sein de la diégèse et dans les références textuelles, des instances normatives religieuses et familiales ainsi que du récit biblique, indique à quel point les normes sociales et religieuses ont imprégné les esprits même rebelles.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>72</sup> Informations tirées de Irène Demczuk et Frank Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre. Histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, VLB éditeur, 1998

<sup>73</sup> Informations tirée de Ross Higgins, *op.cit.*

## 2.3 La présence des instances normatives

### 2.3.1 La présence des instances normatives dans *Désespoir de vieille fille*

Il faut noter que le roman de l'écrivaine n'est pas un récit réaliste, mais plutôt une suite de descriptions des états d'âme de la protagoniste. Voilà pourquoi nous serons témoins d'un dialogue permanent avec Dieu. La protagoniste se pose des questions sur sa condition et lui demande de l'aider : « Après tout ce temps d'absence, que réclamez-vous? »<sup>74</sup> Elle aimerait posséder la vertu, mais elle en est incapable: « Mon Dieu de vos saints, je suis jalouse. »<sup>75</sup> Par le biais du dialogue, Dieu devient un personnage omniprésent dans le récit. Il lui dicte la norme à suivre, mais elle a du mal à lui obéir car ses désirs la guident. Plusieurs références bibliques ponctuent également le récit. En effet, l'analogie que la protagoniste établit entre elle et Judas fait comprendre au lecteur qu'elle se compare à un traître : « Une portion de l'humanité, avilie par le péché, ne comprend plus que par le fouet. Depuis les trente deniers de Judas, l'argent conserve des teintes d'ignominie. »<sup>76</sup> Le langage « avilie », « péché », « fouet », « ignominie », traduit la prégnance des valeurs morales et religieuses. La protagoniste semble également ressentir une comparaison avec sa génération, qui indique une coupure d'avec les traditions et donc un péché. Se considérant comme un traître, elle croit mériter une punition. Or, parfois, elle se mesure à Judas. Dans d'autres circonstances, elle se compare au bon croyant qui fut tué pour les mauvaises raisons. L'écrivaine laisse alors sous-entendre que les bien-pensants la jugent trop sévèrement et qu'au fond elle est une bonne chrétienne. Toutefois, même en argumentant ainsi, elle montre qu'être vertueuse au sens chrétien lui tient encore à cœur. En intégrant au texte une référence à saint Jean-Baptiste, par exemple, elle s'associe à sa condition :

Vous êtes un homme sans corps. Vous n'avez qu'une tête, une âme, et vous allez nous l'offrir sur un plateau d'argent, comme la tête de Jean-Baptiste, pour que tout le monde jouisse du spectacle à la fois. Eh bien, je n'ai pas le cœur de Salomé. Je ne veux pas être du festin. Cette tête détachée de Jean-Baptiste, elle me fait horreur depuis toujours, et me font plus horreur encore ceux qui n'en eurent point souci avant la scène du banquet. Moi,

---

<sup>74</sup> Thérèse Tardif, *Désespoir de vieille fille*, Montréal, L'Arbre, 1943, p. 63.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 70.

ce sont les restes que je garderai, que je défendrai des actes de vandalisme. Je montrerai la garde près du corps démembré.<sup>77</sup>

Ce corps mort de Jean-Baptiste ramène la protagoniste à sa nature. Elle ne veut pas ressembler à Salomé, païenne associée au désir, mais bien au saint sacrifié. Métaphoriquement, la protagoniste doit également mourir dans le récit, abandonner ses passions. Tout comme elle, Jean-Baptiste a souffert dans son corps. Pour elle, sa chair n'est qu'un accessoire puisqu'elle ne peut laisser libre expression à ses passions corporelles. Dans un même temps, en intégrant Jean-Baptiste dans son texte, l'écrivaine nous ramène aux textes anciens, donc aux traditions, même si elle en propose une lecture renouvelée. Dans la même perspective, elle insère discrètement une référence au sacrifice d'Abel. Ainsi, elle n'inscrit pas Caïn, le frère jaloux, dans le texte; elle choisit plutôt Abel, l'innocente victime de la colère de son frère. « Et qu'est cette flamme du sacrifice d'Abel [...] »<sup>78</sup> Une fois de plus, elle tente de montrer qu'elle est une martyre innocente. Indirectement, elle s'adresse aux censeurs de l'époque en leur montrant que les histoires bibliques regorgent de mauvais sacrifices; elle se sert donc de ses récits pour critiquer discrètement la volonté divine. L'écrivaine va même jusqu'à faire des références au Christ pour montrer à quel point elle a peur d'être jugée: « Ce n'est pas le Christ en croix qui me hante mais sa divinité et le mépris du monde. »<sup>79</sup> La représentation du Christ dans le roman symbolise également la loi. Ainsi, en revendiquant sa liberté de femme, elle s'expose aux jugements du Christ, icône de la norme.

Cette constante présence de la religion dans le texte montre bien que, malgré sa volonté de rupture, l'écrivaine tangué entre la morale traditionnelle et ce qu'elle connaît du monde et ses désirs. D'ailleurs, tout au long du récit, nous sommes témoins d'un balancement entre foi et perte de foi. La protagoniste veut obéir à la loi, mais se questionne également sur les fondements de ces règles, qui l'empêchent d'être celle qu'elle désire être. Certains moments sont teintés de foi; à plusieurs autres moments, elle n'en peut plus de vivre avec ce carcan si lourd à porter : « Et voilà qu'à nouveau je Vous parle; mais je ne sais que Vous dire,

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 55.

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

sinon : tirez-moi de là, tirez-moi à Vous, car je n'en puis plus de Vous obéir au bout du fouet. »<sup>80</sup> Esclave de sa condition, elle voudrait s'en dissocier. L'écrivaine va même jusqu'à critiquer l'idéologie chrétienne : « Le bonheur des chrétiens est un bonheur amer. »<sup>81</sup> Par ailleurs, elle finira par abdiquer, se sentant trop faible devant le poids de la religion : « Mon âme s'égaré dans les abîmes de l'Enfer. Mais Vous m'avez sauvée et que peuvent mon cœur et ma volonté infidèle contre la vôtre toute puissante. »<sup>82</sup> Si le Dieu punitif est omniprésent, nous pouvons aussi constater que le Diable prend une grande place dans le récit. Ces deux figures, symbolisant le bien et le mal, sont le reflet du questionnement intérieur de la protagoniste. En parlant du mal, elle montre aussi aux censeurs que ses désirs sont condamnables. Or, après avoir exposé ses désirs aux lecteurs, elle affirme que « le Diable n'a pas d'autre plaisir que d'habiter en moi. »<sup>83</sup> Elle se décrit donc comme la femme pécheresse qui doit se repentir. Rongée par le remords, elle veut reprendre ses paroles : « Satan danse sur mes lèvres. »<sup>84</sup> Elle réalise qu'elle ne pourra vivre en dehors des normes. Il s'agit ici d'une forme de conformisme, puisqu'elle donne raison aux traditionalistes.

Bien qu'elle soit habitée par un besoin de liberté et d'individualité, l'écrivaine accepte, en partie, la vision traditionnelle de la mère-épouse. En fait, souvent, elle insère une image conservatrice de la femme dans son texte et, tout de suite après, elle déconstruit cette représentation. Lorsqu'elle parle de sa conception de l'amour, par exemple, elle affirme que « l'amour c'est le consentement à l'enfant »<sup>85</sup>, mais tout de suite après, elle enchaîne avec une phrase qui contraste avec l'idée précédente : « Une chair fraîche en apparence, usée du désir de tous les hommes. »<sup>86</sup> Cet enchevêtrement d'idées opposées laisse présager qu'elle veut se conformer, mais qu'elle ne peut ou ne tient pas à le faire. Il en va de même lorsqu'elle décrit le rôle de la mère au foyer : « La mère s'occupe près du fourneau avec la pensée constante de son enfant qui joue derrière elle. »<sup>87</sup> Nous avons la vision de la mère protectrice

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 43.

et nourricière. Néanmoins, à la même page, la protagoniste nous montre à quel point elle serait une mauvaise mère en laissant l'enfant s'empoisonner: « [...] mais les pilules empoisonnées sont placées sur la première tablette et l'enfant les prend et les mange parce que, la surveillance, si elle est attentive, elle est aussi détournée et elle lui laisse sa liberté »<sup>88</sup>. Dès l'incipit jusqu'au milieu du roman, elle hésite entre ses envies et le rôle que la société lui impose. Vers la fin du récit, elle se tourne davantage vers la norme. Elle se soumet au rôle traditionnel qu'on lui donne puisqu'elle n'a pas d'autre choix : « Il faut bien que nous les femmes, nous y pensions à la soupe; il faut bien que nous y pensions à l'enfant qui naîtra de notre péché. »<sup>89</sup> Elle se range donc du côté de la norme, pour l'essentiel. Dans l'œuvre d'André Béland, nous retrouvons également la présence d'instances normatives montrant le dilemme intérieur que le protagoniste vit.

### 2.3.2 La présence des instances normatives dans *Orage sur mon corps*

En introduisant plusieurs éléments normatifs dans son œuvre, l'auteur montre qu'il sait que les désirs qu'il décrit sont hors norme. Son protagoniste, Julien Sanche, se sent coupable de ne pas se conformer aux lois des traditionalistes. La présence du religieux est frappante dans le récit. Dès les premières pages, le jésuite qui dirige l'école condamne Julien. Celui-ci convoque les parents pour les informer que leurs fils est différent des autres élèves et qu'il est, par le fait même, une mauvaise influence : « Cher monsieur, votre fils est un pervers, un raté. Les bons principes que nous nous sommes efforcés de lui inculquer n'ont pas trouvé écho... »<sup>90</sup> Julien Sanche ne se conforme pas aux valeurs traditionnelles; il est hors norme. Il sera même menacé d'un procès pour sa conduite (entre les lignes, on comprend qu'il aurait essayé de dévoyer d'autres garçons) : « Mon père, préoccupé au plus haut point par ce procès qui aurait pu avoir lieu, entrevit sur-le-champ une odieuse réputation pour la famille, le mépris d'une foule de personnes, la baisse rapide de ses affaires. »<sup>91</sup> L'école religieuse a pour mission de guider les jeunes dans le droit chemin. La non-

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 43. Il faut également noter ici une analogie avec Dieu, qui a laissé aux êtres la liberté de pécher; on a donc affaire à une autre réflexion d'ordre religieux.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>90</sup> André Béland, *Orage sur mon corps*, Montréal, Guérin, 1995 [1944], p. 5.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 7.

conformité de Julien choque et dérange. Par la suite, la présence d'une sœur et d'un curé à l'hôpital où est soignée Annette montre une fois de plus que le monde religieux est présent dans toutes les sphères de la société : « Celle-ci, entrée par hasard depuis deux secondes, mais qui n'a pas vu le spectacle (car j'avais la tête en direction de la porte), avance avec, derrière elle, un curé qui trace des signes de croix et récite, dans son petit livre, les prières musicales des agonisants. »<sup>92</sup> Discrètement, l'auteur montre que le religieux est omniprésent et que le clergé surveille toutes les actions. De ce point de vue, il trace un portrait réaliste de l'époque, car les écoles et les hôpitaux sont effectivement dirigés par le clergé; mais sa présence rend également visible et palpable, pour ainsi dire, le religieux qui veille et juge. Nous verrons à l'instant que l'instance parentale, elle aussi, juge et condamne Julien.

De plus, André Béland utilise un langage d'inspiration religieuse qui souligne la présence de la norme dans son texte. Par ses choix lexicaux, l'auteur montre que Julien se sent coupable de ses désirs : « Il faut qu'une fois au moins, en cette agonie automnale, je pleure et je prie... »<sup>93</sup> Ainsi, les tentations qu'éprouvent le protagoniste provoquent chez lui un déchirement intérieur. Il est tourmenté par ce que la religion lui dicte et par ce qu'il ressent. Il va jusqu'à demander pitié au Christ d'être mauvais : « Christ, vois ma face flagellé, l'image du cœur que je te présente à cette heure où il ne peut en être autrement; vois la turpitude de ma pose – genoux fléchis par terre, mains craintives, courbe humiliée de mon corps - ou aie pitié de ma grandeur. »<sup>94</sup> Le protagoniste utilise des qualificatifs s'apparentant à l'humiliation; sa soumission face à l'Église est palpable (sauf dans le dernier segment de la phrase où il affirme tout le contraire de l'humilité). Les références aux récits bibliques reviennent fréquemment dans le roman et témoignent de l'horizon de référence de Julien. Par exemple, l'auteur évoque le récit de la multiplication des pains : « Alors, il me semble que le bon Dieu pourrait bien recommencer la multiplication des petits pains et des petits poissons... »<sup>95</sup> Cependant, son souhait n'est pas de partager la nourriture, mais de se nourrir puisqu'il meurt de faim. Ainsi, il insère un récit religieux dans son texte mais le pervertit en le détournant de son sens premier. Il fait également référence à la veuve de Naïm pour

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 72.

montrer à quel point sa mère n'est pas comme cette femme qui aime son fils. Selon le récit biblique, Jésus ressuscita son garçon pour soulager la souffrance de la mère.<sup>96</sup> Or, dans le cas de Julien, ses parents le renient parce qu'il pense différemment d'eux. En établissant une comparaison entre sa mère et cette veuve, l'auteur montre que Julien, selon les idéologues traditionnels, n'est pas le fils qu'on pleure, mais celui qu'on bannit. La présence de cette histoire biblique permet à la fois une critique à l'endroit de la mère de Julien (moins aimante que celle de la Bible) et l'inscription textuelle de la réaction négative des parents.

À plusieurs reprises, Julien ridiculise l'univers religieux: « Je perdais toute sérénité quand je le voyais devant quelque vitrine agiter ses bras avec manie ou beugler de stupides *requiem* aux gens qu'il flairait. »<sup>97</sup> Tout au long du roman, l'auteur fait vaciller le protagoniste entre son besoin de défier les normes et son retour au monde religieux. En fait, le monde traditionnel le rassure par sa familiarité, tandis que s'exclure de la norme au profit de son individualité lui paraît angoissant. Voilà pourquoi, à la fin du roman, le sujet retournera à la terre, aux valeurs traditionnelles.

Dédoublant en quelque sorte l'univers religieux, la présence des parents comme instance qui juge est très significative dans le roman. En effet, en se dissociant d'eux, Julien s'éloigne des valeurs traditionnelles qu'ils prônent. À cause de la pression parentale, il éprouvera de la honte face à ses désirs. Dès le début du récit, la culpabilité est présente dans l'œuvre: « Mon père préoccupé au plus haut point par ce procès qui aurait pu avoir lieu, entrevit sur-le-champ une odieuse réputation pour la famille, le mépris d'une foule de personnes, la baisse rapide de ses affaires. Ils auraient été bannis des groupes, par ma faute. »<sup>98</sup> L'image du procès renvoie automatiquement à celle du hors-la-loi, du proscrit. Cette citation montre bien que Julien rompt non seulement avec sa famille, mais avec toute la communauté. Cette réalité est un miroir des années 1940, où les gens pouvaient avoir peur d'être associés à une personne aux mœurs douteuses. Le père de Julien accorde une grande place à la bonne réputation qu'il a acquise: « Et le bourgeois de père, qui me fustige en branlant ses chaînettes d'or: - si j'avais été aussi lâche, ton grand-père m'aurait tué... Tu

<sup>96</sup> Informations tirées de L'Évangile selon saint-Luc, VII.

<sup>97</sup> André Béland, *op. cit.*, p. 19.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 7.

nous fais honte, mon fils... »<sup>99</sup> L'insertion du grand-père dans le dialogue illustre bien le poids de la tradition qui guide les choix de l'époque. Julien brise la «chaîne» des traditions, ternit la réputation «en or» de sa famille et lui fait honte. Par ailleurs, en intégrant à son texte un véritable portrait de l'instance parentale de l'époque, l'auteur souligne autant la norme que la singularité du protagoniste : le jugement de ses parents lui tient à cœur, mais il se sait différent de la norme.

En somme, la présence des instances normatives joue un rôle primordial dans les deux œuvres. Le monde religieux est à l'avant-plan et revêt une grande importance. En intégrant le langage spirituel, les écrivains désignent à la fois la norme et leur incapacité à s'y conformer. À cette époque, la crainte de l'Enfer était omniprésente. Par conséquent, un sentiment d'angoisse planait sur les déviants. De plus, la communauté rejetait, comme des lépreux, les gens qui ne suivaient pas le droit chemin. Ainsi, dans les deux œuvres, les protagonistes font un retour aux sources à la fin de leur aventure. En effet, Julien retourne à la campagne et la protagoniste, dans *Désespoir de vieille fille*, se tourne vers Dieu. Bien que les écrivains connaissent la persistance des normes sociales, ils éprouvent tout de même une volonté de rupture d'avec celles-ci. En créant un personnage de vieille fille et d'homosexuel, ils contestent les valeurs traditionnelles que par ailleurs ils reconduisent.

#### 2.4 La vieille fille : un personnage contestataire

Dans un monde où la femme tire sa valeur du mariage et de la maternité, la vieille fille sera un personnage excentrique et hors norme. Le titre du roman de Thérèse Tardif, *Désespoir de vieille fille*, montre bien qu'elle est attristée de sa situation, vraisemblablement parce qu'il n'y a pas de place pour elle dans la communauté et qu'elle en est rejetée. Elle ne peut ni assouvir ses désirs, ni s'accomplir dans la maternité. Au Québec, avant les années 1960, la femme célibataire était très mal perçue. Pourtant, ce personnage singulier et mystérieux fut l'inspiration de plusieurs écrivains. La littérature québécoise regorge de vieilles filles énigmatiques. Nous n'avons qu'à penser à celles présentées dans les œuvres telles que *La scouine* (1918) d'Albert Laberge, *Au pied de la pente douce* (1944) de Roger

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 71.

Lemelin et *Le libraire* (1960) de Gérard Bessette pour nous rendre compte qu'elles hantent l'imaginaire : « Personnage fascinant, la vieille fille parcourt les littératures de toutes provenances et tous siècles. Renégate, paria, substitut de mère, objet de moquerie ou au contraire redoutable femme d'affaires, elle inspire les auteur(e)s qui investissent leur fiction de ses multiples visages. »<sup>100</sup> Parfois, la vieille fille choisit le célibat parce qu'elle refuse de se soumettre à la norme patriarcale. En effet, elle refuse d'anéantir sa personne, en changeant son nom par exemple, au profit d'un homme. Elle préfère se consacrer à ses ambitions plutôt que de s'oublier dans les rôles d'épouse et de mère. Ce statut est justement condamnable puisque la célibataire n'est associée à aucun homme :

[...] le personnage de la vieille fille représente, dans l'économie patriarcale, une femme qui n'est ni « fille de » (elle est trop vieille pour être encore la fille de son père, et de toute façon, celui-ci finira logiquement par décéder avant elle), ni « femme de ». Femme de personne, en quelque sorte, parce que son statut n'est déterminé par aucun homme et qu'on ne peut être « vieille fille de ».<sup>101</sup>

À la vieille fille correspond parfois un stéréotype de femme sans identité sexuelle, laide et grosse. Parce qu'elle n'a pas de mari, on la dit laide et non désirable. Considérée parfois comme une sorcière, elle est l'objet de ragots farfelus. Ce statut est méprisé « et selon le dictionnaire Robert, cette situation implique des idées étroites et une vie monotone, comme si seul le mariage pouvait garantir le contraire. »<sup>102</sup> Les féministes anéantiront le stéréotype de la vieille fille en y voyant une femme libre. Enfin, qu'elle soit célibataire par contrainte ou par choix, la vieille fille échappe aux normes et trouble par sa non-conformité.

Dans *Désespoir de vieille fille*, la protagoniste souffre de solitude, ainsi que le suggère le titre, mais elle revendique aussi sa liberté. Elle n'abdique pas totalement face à la religion; elle veut aussi assouvir ses désirs : « La tentation est un mal que la présence du péché ne peut guérir. »<sup>103</sup> L'espoir d'assouvir ses désirs est donc plus fort que sa conscience

---

<sup>100</sup> Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), «Introduction», *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 9.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>102</sup> Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 36.

<sup>103</sup> Thérèse Tardif, *op.cit.*, p. 49.

du péché. Par ailleurs, parce qu'elle est différente des autres femmes, elle est rejetée du monde: « C'est en manière de consolation que les gens nous traitent comme des fous. »<sup>104</sup> Ne suivant pas le chemin tracé par les hommes pour les femmes; elle se fera juger. Son existence semble douloureuse puisqu'elle ne peut être elle-même. Par conséquent, elle deviendra amère face à ses désirs. Ici, la vieille fille ne se conforme pas au stéréotype que l'on entretient d'elle. Elle a une sexualité, elle éprouve des désirs charnels, sur lesquels nous reviendrons au prochain chapitre, mais ils sont interdits. Par ailleurs, sa vie semble teintée de monotonie puisqu'elle est réduite au vide, comme si elle n'existait pas. On réalise alors que c'est la société qui crée la tristesse de la vieille fille, en faisant en sorte qu'elle soit isolée, sans rôle social. La vieille fille vit en dehors des normes par son refus de la vie de famille et par son indépendance. Ainsi, par le biais de ce personnage singulier, Thérèse Tardif rompt avec les normes en vigueur. Or, la vieille fille critique la société et revendique sa place, même si elle déplore aussi l'âpreté de son statut. Il en va de même pour l'homosexuel dans *Orage sur mon corps*.

## 2.5 L'homosexualité : un thème tabou

La préface de l'œuvre *Orage sur mon corps* illustre bien le milieu littéraire de l'époque et la censure qui régnait autour de l'homosexualité. De plus, l'introduction, où l'auteur s'explique et essaie de se justifier, indique qu'il est conscient de dévier des normes et qu'il redoute la réaction des censeurs. Il se dépeint moins comme un acteur de son récit (même si celui-ci est narré au « je », il tient à montrer que ce n'est pas de lui-même qu'il parle) que comme le chroniqueur d'un milieu. Il prend le rôle de l'observateur « inquiet d'en avoir tant appris »<sup>105</sup>. Le personnage de Julien Sanche est donc une synthèse de ses observations sur la jeunesse : « Tous les secrets, tous les troubles, tous les jeunes gens qui m'avaient initié à leurs mystères se fondirent dans un seul être que j'ai appelé Julien Sanche. »<sup>106</sup> Il déjoue sans doute ici ceux qui confondraient la première personne du récit

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>105</sup> André Béland, *op.cit.*, s.p.

<sup>106</sup> *Ibid.*

avec un « je » autobiographique. Il dénonce également les « barbes à poils gris »<sup>107</sup> qui ne comprendront pas le sens de l'œuvre et le jugeront en ne laissant pas la place à la jeunesse pour créer du nouveau. Ainsi, il demande grâce pour lui et pour eux, mais il sait très bien qu'on ne lui répondra pas. André Béland a dévié de la norme, il l'assume, mais il a peur aussi du jugement.

Ainsi, pour créer une œuvre sur l'homosexualité dans les années 1940, l'auteur ne se laissait pas aller à des descriptions d'actes sexuels. Il décrivait plutôt l'homosexualité à mots voilés avec une pointe de pessimisme pour montrer qu'il n'était pas possible de sortir du stéréotype masculin et de vivre son homosexualité sans contrainte. Par le biais du jésuite de l'école, l'auteur nous décrit comment l'homosexuel était perçu : « Julien invite chez lui des jeunes gens. Il les initie de sang-froid aux plus basses expériences. »<sup>108</sup> Considéré comme un pervers, presque pédophile, même s'il est lui-même jeune, Julien est un criminel aux yeux des bien-pensants. L'homosexuel fait honte à la famille et détruit la lignée. Il est un paria pour sa communauté et on doit le cacher. « Comprenez-moi bien : ce Julien en qui vous semblez mettre toutes vos espérances, cet enfant de qui vous attendez la continuation de votre travail, eh bien! Il ronge et détruit votre rang... »<sup>109</sup> De plus, cette orientation sexuelle, réputée être à la fois un crime et une maladie, pouvait selon les censeurs se propager. En effet, le seul fait de côtoyer un homosexuel était condamnable puisque l'individu s'exposait au péché et pouvait contaminer les autres : « Julien corrompt consciemment tous ceux qui l'approchent. Il jette les pires troubles dans leur cœur au point qu'ils ne peuvent plus s'en relever... »<sup>110</sup> Ainsi, dès le début du roman, l'auteur nous montre que d'aller à l'encontre des valeurs traditionnelles conduisait alors l'individu dans un chemin solitaire et périlleux.

Par l'entremise de Julien, l'auteur montre bien dans quelle angoisse se plonge quiconque ose s'opposer aux traditionalistes : « J'ai peur! J'ai peur mon âme, que tu faiblisses juste assez pour qu'on te dise morte; j'ai peur mon corps, que vous ne pleuriez tout

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>110</sup> *Ibid.*

vosre sang! »<sup>111</sup> Dès le début du roman, la détresse du jeune protagoniste est palpable. Il n'y a pas d'issue possible pour lui, aucune place ne lui est réservée dans la société. Il devra rompre avec ses parents et le monde connu pour partir seul dans la ville. La frayeur l'envahit, car il sait que ses désirs le conduisent à la mort symbolique et que, pour vivre, il devra renaître dans un autre monde : « Puis, levant les yeux vers le grand miroir appendu au mur de droite, je constate avec une frayeur de vedette l'holocauste merveilleux de mes dix-sept ans. »<sup>112</sup> Comme l'homosexualité est prohibée par la société, le seul fait que l'auteur mette en scène un personnage différent de la norme traduit une volonté de rupture d'avec celle-ci. L'angoisse et la peur le paralysent, mais il a tout de même eu l'audace d'ébranler les valeurs anciennes en écrivant sur un sujet tabou. L'idéalisation des clichés féminins et masculins cache « la peur d'abandonner les rôles auxquels les individus ont été conditionnés et en dehors desquels ils croient impossible de jouer. »<sup>113</sup> Ainsi, pour sortir de leur stéréotype, ils ne s'accordent que des allusions indirectes à leur désir; ils intériorisent assez largement les normes.

L'homosexuel et la vieille fille vivent en dehors du cadre du mariage. Leur sexualité n'est pas axée sur la procréation, mais sur le plaisir. Différents, ils agissent comme des observateurs de la société et la critiquent. Mais dans la société répressive des années 1940, bien que les auteurs cherchent à échapper aux stéréotypes dominants, nous constatons qu'il y a une intériorisation partielle des normes dans les textes. Leurs idées sont innovatrices, mais les auteurs sont dominés par la peur du jugement. En effet, la vieille fille éprouve des désirs, mais exprime une culpabilité grandissante qui ne lui permettra pas d'assouvir ses envies. Quant à Julien, il rompt avec la vision usuelle de la sexualité masculine, mais dans un même temps, il ne comble pas ses désirs, il tente plutôt de les cacher. Les deux écrivains s'autocensurent face à leurs désirs, considérés comme condamnables à l'époque. Ce refoulement aura des retombées sur la vie psychique de l'individu, lesquelles s'expriment par le biais de diverses métaphores et isotopies négatives. Julien Sanche, envahi par la honte, se décrira comme un monstre, ce qui l'amènera à lier la sexualité à un désir de mort. Quant à la protagoniste de Thérèse Tardif, rongée par les remords, elle se dépeindra comme une esclave

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>113</sup> Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, *op.cit.*, p. 70.

monstrueuse incapable de se libérer. Voyons maintenant quelques figures textuelles péjoratives qui traduisent une intériorisation au moins partielle des valeurs de l'époque.

## 2.6 Isotopies négatives

En effet, diverses métaphores et isotopies manifestent au niveau textuel une certaine acceptation des jugements moraux portés sur les désirs et sur les pratiques sexuelles. La société tend vers la pureté et les mœurs traditionnelles familiales, ce qui amène l'individu à vivre dans la honte s'il ne s'y conforme pas. Or, la honte, écrit Kinston, « est le prix à payer sur le chemin de l'individuation. »<sup>114</sup> L'individu éprouve ce sentiment car il devient singulier et autonome face à la communauté : « La honte est d'emblée et toujours, un sentiment social. »<sup>115</sup> Ce trouble provient donc du reflet que la société renvoie à la personne qui se dissocie du monde connu. Toutefois, « le sujet honteux risque à tout moment de glisser vers la résignation. Se sentant incapable de rien changer, il endosse sa nouvelle identité de "sujet honteux" et apprend à vivre avec elle. »<sup>116</sup> Thérèse Tardif et André Béland semblent hésiter entre leur désir et la résignation. Ce balancement est présent dans les deux textes à l'étude par l'entremise d'un langage omniprésent de la honte, qui transite par l'isotopie du mal et du jugement. Voyons dans un premier temps comment cette relation particulière à la sexualité se retrouve dans le désir féminin, où tout un langage du mal est élaboré pour traiter du sujet.

### 2.6.1 Isotopies du mal et du jugement dans *Désespoir de vieille fille*

Tout comme Julien, la femme qui relate ses angoisses dans *Désespoir de vieille fille* est envahie par la honte. Pour une femme de cette époque, éprouver des désirs sexuels et les verbaliser n'était pas admissible. Les traditionalistes réagissaient comme s'il s'agissait d'un affront aux bonnes mœurs et faisaient tout pour que le sujet soit humilié et bafoué par la communauté. Or, dans l'œuvre de Thérèse Tardif, tout un langage de la honte s'installe, ce qui représente bien la situation d'une femme marginale. Elle tente de se libérer de sa

<sup>114</sup> Kinston, cité par Serge Tisseron, *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, 1992, p. 17.

<sup>115</sup> Serge Tisseron, *op.cit.*, p. 3.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 112.

culpabilité, mais n'y arrive pas: « Les vieilles humiliations collent à moi comme des sangsues. »<sup>117</sup> La femme, incarnation de tous les péchés du monde, symbolise la tentation et le mal. Elle est de prime abord coupable du sort du monde. La protagoniste veut se laisser guider par ses envies, mais la société lui indique qu'elle doit avoir honte de ses pulsions : « Il n'y a pas les péchés du monde. Il y a le péché du monde. Le monde est coupable du péché du monde. Je suis du monde. Je suis donc coupable du péché du monde. »<sup>118</sup> Ici encore, le personnage balance entre deux attitudes. Bien qu'elle ait honte de ses péchés, elle assume pleinement son rôle de femme tentatrice : « Le monde est maudit et j'habite ce monde-là. »<sup>119</sup> L'isotopie du péché est donc très présente dans l'œuvre. Vers la fin du récit, celle de la culpabilité s'y ajoute puisque la protagoniste se sent honteuse de ses actes. Voilà pourquoi elle se tournera vers une vision beaucoup plus traditionnelle de la tentation à la fin du récit : « Je voudrais être libérée. Pas de la souffrance, mais du démon, parce qu'il me tourne contre Vous. »<sup>120</sup> Ne pouvant plus assumer le rôle de la femme libérée, elle cherche à se mouler à une image de la femme beaucoup plus conformiste. Elle se tourne vers Dieu et lui demande son pardon, car elle ne peut continuer à vivre sous le regard méprisant des bien-pensants. Elle ne veut pas mourir en enfer; elle veut vivre délivrée de ce poids : « Mon Dieu ne changez point la vie pour moi; changez-moi pour la Vie. »<sup>121</sup> L'usage de la majuscule fait ici référence au ciel, qu'elle préfère désormais à la terre. Tout comme pour le protagoniste dans *Orage sur mon corps*, le rapport entre désir et mort est présent. Si la femme se laisse tenter par ses désirs, elle risque la souffrance éternelle dans le domaine de Satan. Envahie par la peur, elle annihile ses désirs et se repent devant Dieu. Elle change complètement son discours dans les dernières pages, comme si elle regrettait ce qu'elle avait écrit auparavant. Elle ne veut plus se satisfaire de plaisir humain, elle espère trouver un bien-être divin: « Le bonheur, c'est marcher dans l'air pur et prier Dieu. »<sup>122</sup> Cette citation contraste avec la phrase citée plus haut : « le bonheur des chrétiens est un bonheur amer. »<sup>123</sup> Ainsi, la culpabilité et l'angoisse

---

<sup>117</sup> Thérèse Tardif, *op. cit.*, p. 21.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 73.

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

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 50.

détruisent son désir d'indépendance et elle fait un retour à la vision classique de la femme. Cependant, elle se sentira comme une esclave enfermée dans sa condition.

#### 2.6.1.1 Isotopie de l'esclave monstrueuse

Ne pouvant vivre libre, la protagoniste se sentira esclave de sa condition lorsqu'elle aura à oblitérer ses désirs. Elle ne choisit pas le rôle qu'elle veut adopter dans la société, on lui ordonne ce qu'elle doit accomplir, à en juger par cette remarque d'une ironie grinçante : « La noblesse se mesure au traitement de l'esclave asservi. J'ai pu mesurer la haute noblesse de mes amis. »<sup>124</sup> Jugée par Dieu et par les gens de son entourage, elle constate qu'elle est châtiée de tous. N'agissant pas selon le stéréotype, elle se sent constamment jugée par un Dieu punitif : « Qu'ai-je à Vous prier. N'êtes-vous pas là, sans cesse présent, dans mon sommeil, et me frappant à grands coups jusques au fond de mon cœur. »<sup>125</sup> Elle n'est pas maîtresse de sa vie, elle est résignée à agir selon le regard de l'autre. « La vertu de la femme est à la merci des tentations des hommes »,<sup>126</sup> précise-t-elle. N'ayant aucun pouvoir décisionnel et asservie aux désirs de l'autre, elle se sentira comme une esclave meurtrie. Dans la société, elle ne fait qu'obéir aux demandes extérieures, « femme de petit métier, à qui Dieu demande de polir la surface du monde. »<sup>127</sup> Dans ces circonstances, il lui est impossible de devenir sujet sans supporter le poids de la honte.

Elle devient étrangère dans son propre corps puisque tout ce qui se rapporte à la chair lui est interdit. Vivant dans le regard de l'autre, elle ne peut être sujet à part entière. Elle refoule ainsi ses désirs au profit d'une vie chrétienne. L'âme doit effacer le corps, le faire disparaître. Ainsi, dans la littérature québécoise, le corps de la femme est souvent fragmenté, métaphore de son malaise face à l'acceptation de ses désirs féminins : « Je suis postée devant les hommes comme une Vénus sans bras; et ils ne pourront se libérer de moi qu'en m'émiettant, qu'en me rendant méprisable. »<sup>128</sup> L'image de l'esclave massacrée est

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 26.

saisissante. Dans la mythologie romaine, Vénus est la représentation de l'amour et de la beauté, mais dans le roman, celle-ci est démembrée. Ainsi, il s'établit une distance entre l'image de la déesse, créée par les hommes, et ce qu'elle est en réalité : « Je suis dans un état statique de coups de matraque et d'os brisés. Tout s'écrabouille en moi. »<sup>129</sup> Ainsi, nous pouvons constater que la femme doit se fondre dans une image qui n'est pas la sienne. Ce qu'elle projette n'est pas ce qu'elle ressent; elle ne fait que répondre aux critères de la société. Les différentes parties de son être sont en guerre, d'où l'image persistante du monstre : « Mon Dieu vous m'avez libérée dans le monde, avec une tête d'homme, un corps de femme et un cœur de bête sauvage. »<sup>130</sup> La femme dans l'œuvre est à la recherche de son identité, elle ne sait plus qui elle est puisqu'elle doit constamment s'oublier afin de répondre aux critères de la société. L'isotopie du corps brisé représente bien l'état psychique dans lequel elle se trouve : « Je suis toute massacrée d'avance. Ils ne peuvent davantage me faire mal. »<sup>131</sup> Ainsi, elle acceptera de mourir symboliquement afin de se libérer du regard accusateur des autres : « À vingt ans, j'avais consenti à mourir. »<sup>132</sup> Ne supportant plus d'être perçue comme une femme indigne et perverse, elle se soumettra aux bien-pensants.

Ce choix ne se fera pas sans souffrance, car elle devra s'oublier totalement. Elle va même jusqu'à affirmer que la vie d'une femme est plus douloureuse que ce que le Christ a vécu sur la terre : « J'ai envié au Christ de n'avoir souffert que trois années sur la terre, avec la consolation de sa nature divine et l'amour asservi de bons parents; alors que les souffrances des hommes naissent avec eux et que le secours divin il leur faut encore le solliciter. »<sup>133</sup> Ainsi, une certaine nostalgie de la pureté transparaît du récit. En effet, si elle n'avait pas cherché à redéfinir son rôle de femme, elle n'aurait jamais su ce qui lui manquait. Dès le début du roman, elle est consciente de ce qu'elle a quitté en écoutant ses désirs : « J'ai perdu ce qu'il eut de beau dans mon passé. J'ai perdu le souvenir de Dieu et de mes amis. »<sup>134</sup> Ainsi, si elle veut vivre en dehors de l'angoisse de la mort, elle devra se conformer à l'image traditionnelle de la femme pure. Observons de quelle manière ce langage de la honte, utilisé

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 15.

également dans le récit d'André Béland, empêche le protagoniste de se libérer du poids des traditions.

### 2.6.2 Isotopies de la honte, du mal et du jugement dans *Orage sur mon corps*

Julien Sanche désire vivre son homosexualité, mais dans un même temps, il exprime la honte qu'il éprouve à ressentir ses désirs. En faisant référence au jugement dernier, il affirme qu'il a peur de la sentence qui l'attend. Il est angoissé de penser au jour où il aura à rendre compte à Dieu de ce qu'il a fait sur la terre : « Je sens qu'à jamais les trompettes du jugement dernier clameront ma ruine avec, en même temps, ce fluide extrait avarement de mon mystère, ce brouhaha visqueux porté jusqu'au plafond par mes mains encore tremblantes et honteuses d'une telle œuvre. »<sup>135</sup> Malgré la honte qu'il ressent, Julien tangué constamment entre la nécessité de se conformer et ses désirs homosexuels. Il semble souvent vouloir se ranger, mais sous le langage de la honte, il dévoile parfois une intention blasphématoire : « Christ, vois ma face défaite et flagellée, l'image du cœur que je te présente à cette heure où il ne peut en être autrement; vois ma turpitude de ma pose – genoux fléchis par terre, main craintive, courbe humiliée de mon corps – ou aie pitié de ma grandeur. »<sup>136</sup> Cette citation montre bien que, malgré la honte qu'il éprouve devant ses tentations et qui se traduit par l'idée de supplice et de supplication, il établit une comparaison entre la puissance du Christ et sa grandeur d'homme. Ainsi, malgré ses remords, Julien Sanche laisse sous-entendre qu'il ne veut pas totalement annihiler ses passions. Il considère parfois ses comportements comme méprisables, mais ses envies demeurent les mêmes : « Je suis lâche et je voudrais, mon Dieu, scier le bas de ta croix, pour qu'avec moi tu tombes à jamais dans le gouffre, pour que l'un par-dessus l'autre nous nous éteignons dans la mémoire des hommes. »<sup>137</sup> Par le biais de cette citation, le lecteur voit toute l'agressivité que le protagoniste ressent face à la religion qui le condamne. L'allégorie de la chute montre bien qu'il souhaite plonger dans le vice et faire basculer le Christ avec lui. Bien qu'il ait honte de son comportement, l'intention blasphématoire est frappante. En effet, il fait allusion à un désir homosexuel avec le Christ (« l'un par-dessus l'autre »). Il a honte de ses pulsions, mais il offense les croyants en

<sup>135</sup> André Béland, *op.cit.*, p. 45.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 48.

insérant des allusions sexuelles dans son texte : « Seigneur Dieu, tourne tes regards vers les autres pécheurs; ils en valent plus la peine que moi. Laisse mon empêchement tresser des malédictions pour que j'aie ensuite plus de mérites à baiser ta tunique et à me reposer sur ta poitrine... »<sup>138</sup> Encore ici, on sent un désir homosensuel qui s'exprime assez clairement. Nous pouvons constater que, dans le roman, Julien a honte de ses envies parce que la société lui dicte la conduite à adopter, non pas parce qu'il veut réellement changer. Les valeurs traditionnelles l'obligent à modifier son comportement s'il ne veut pas être en marge de la communauté, mais il répugne à le faire. C'est la pression familiale qui l'opprime et l'amène à devenir un sujet honteux: « Ce matin, comme je sortais de ma chambre, ma mère a desserré ses lèvres pour me dire : -Tu n'as pas honte? – De quoi donc? – À ta place, je mourrais de dégoût. Nous qui te pensions si bon, acheva-t-elle en se détournant. »<sup>139</sup> Il se fait rejeter de tous et il inspire un sentiment de dégoût aux membres de sa famille. Il devient alors un lépreux souffrant d'une maladie incurable, un paria dont il faut se tenir loin. Abandonné de tous, il n'aura d'autre choix que de s'exclure du monde : « Je traîne mon dégoût ombré parmi d'aussi dégoûtantes avenues. »<sup>140</sup> Bien qu'il se fasse menacer par la société, il est prisonnier de ses désirs et ne peut s'en éloigner. Il se considère alors comme un prisonnier puisque ses fantasmes le condamnent au châtement. Il se soumet au jugement des bien-pensants et revêt bien malgré lui la honte : « Et si je tourne la tête vers le bruit et l'agitation des centres, si désireux de souffrir davantage, je laisse ma chair rougeoyante pleurer sur des misères, rien ne parvient cependant à me faire quitter mes chaînes. »<sup>141</sup> L'image des chaînes peut représenter l'assujettissement du protagoniste face à ses désirs, mais elle peut aussi signifier l'enchaînement à la tradition. Le protagoniste envisage alors de mourir puisqu'il est happé par la honte; l'estime qu'il a de lui disparaît. Il se perçoit dès lors comme un déchet de la société, voir une créature monstrueuse.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>141</sup> *Ibid.*

### 2.6.2.1 Isotopie du monstre

La situation de l'homosexuel dans le roman reflète bien la perception négative qu'on en avait à l'époque. En effet, celui-ci était perçu comme atteint d'une maladie incurable et dégoûtante. Voilà pourquoi l'isotopie du monstre est très présente dans l'œuvre, puisque Julien Sanche se sent souillé par ses désirs, tel un être répugnant : « Je n'ose désormais plus me retourner devant ton pardon, tant de noirceur et d'excréments sont entrés en moi et s'exhalent peu à peu de mon passage. »<sup>142</sup> Il ne se croit plus digne d'obtenir le pardon de Dieu puisqu'il n'y a pas de retour possible vers la norme. Le regard des autres lui a enlevé toute estime de lui-même. Or, les lieux qu'il habite sont également malveillants et pourris puisqu'il croit contaminer ce qu'il touche : « Ma chambre pue énormément. Si quelqu'un entrait, il croirait s'être trompé de porte, tant une sincère odeur de latrine "abril" chaque chose. »<sup>143</sup> Si la sexualité hétérosexuelle en dehors du mariage est perçue par les traditionalistes comme un acte sordide par lequel il peut être dangereux de se laisser tenter, la sexualité homosexuelle est, quant à elle, inadmissible. Ceux qui s'y adonnent sont tachés par le péché de la chair. Julien fait donc une allusion à ses désirs et au fruit défendu du paradis terrestre dès le début de l'œuvre : « Le fruit défendu peut difficilement s'assainir. »<sup>144</sup> Il sait qu'il ne pourra redevenir pur ; il est corrompu et associé à la saleté. Or, puisqu'il est contaminé, il est lié à la corruption des âmes naïves : « Les choses qui me parviennent non empoisonnées, c'est moi qui les empoisonne. Je connais la magie du poison ; je la pratique comme les esprits agissent. »<sup>145</sup> Il est donc le mal incarné, celui qui a une mauvaise influence sur autrui. Il accepte dans une large mesure l'opprobre qui pèse sur lui. En même temps, il assume le rôle que la société lui donne et l'utilise pour affoler les traditionalistes afin qu'on le laisse en paix. Ainsi, il incarne la figure du monstre, d'un animal étrange dont il vaut mieux ne pas s'approcher.

Julien Sanche, par le biais de ses envies, devient rapidement un être scandaleux ressemblant métaphoriquement à un monstre pour les traditionalistes. Il va même jusqu'à

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 73.

déclarer que son plus grand souhait serait qu'il n'y ait plus d'êtres ignobles sur la terre : « Ensuite, il n'y aurait plus d'infirmités sur la terre. Non! Plus de manchots, de monstres, d'épileptiques ou de boiteux à la gueule molle et cynique. »<sup>146</sup> Julien souhaite sa propre disparition puisqu'il n'y a aucune place pour la différence dans la société des années 1940. Il a une phobie des infirmes puisqu'il s'agit en quelque sorte de la manifestation physique de son état d'esprit. Différents, comme lui, ils sont les parias de la société. Son esprit est troublé par la honte qui le submerge. Afin d'exprimer son mal de vivre, il se contemple et se dit infect : « Est-il dans toute la circonférence de la terre, une loque plus trempée de vomissure que la mienne? »<sup>147</sup> Il lui est impossible de revenir à l'état de pureté de jadis : « Ce n'est pas ma faute monsieur, ce n'est pas ma faute si j'ai perdu ma pureté... »<sup>148</sup> Il cherche encore à se justifier, mais il ne peut accuser quelqu'un d'autre que lui-même. En somme, Julien se perçoit tout au long de l'œuvre comme un être qui pourrit de l'intérieur et qui sera jugé pour cela. Associé à la corruption, il est contagieux pour les autres et c'est pourquoi il sera rejeté de sa communauté. L'angoisse de la punition l'obsède et il vivra dans la peur continuelle de l'enfer.

#### 2.6.2.2 Isotopie de l'enfer

Vivant dans une souffrance psychologique perpétuelle, Julien se sent descendre dans un gouffre qui le mènera à l'enfer. Il ne peut plus revenir en arrière, il est allé trop loin dans le péché pour se repentir. Ainsi, il plonge dans le désir et va plus loin dans la déviance : « Moi, je suis maintenant trop avant dans la jouissance et le vice pour enlever ta main de mon corps... »<sup>149</sup> N'ayant plus rien à perdre, il endosse la figure du marginal en se vautrant dans le vice. Il glisse donc de plus en plus bas dans la chute qui mène à l'enfer. « Je n'ai jamais cru avec une telle persuasion au maudit gouffre de Pascal... »<sup>150</sup>, affirme-t-il. Ainsi, dans un même temps, l'abîme montre qu'il souffre et qu'il ne peut s'en sortir, mais cette image a aussi un sens transgressif. Ce gouffre le conduit à la mort, symbolisée par l'enfer, lieu de

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 32.

toutes les perversions : « C'est bien l'apparat pour le chant sauvage de la mort, avec les flammes qui vous lèchent les talons et les bourreaux casqués vous écœurant de pantominies... »<sup>151</sup> Or, en plus de subir une souffrance psychologique durant sa vie, parce qu'il ne veut pas se conformer aux valeurs catholiques, Julien est destiné à l'enfer, il n'a donc aucune échappatoire. Il sait qu'il sera condamné lors du jugement dernier : « Ils ont évoqué le festin de Satan-le-Lumineux quand mourant, je n'aurai plus le courage de retourner mon visage vers Dieu-des-cieux pour lui demander un petit bout de pardon qui laverait éternellement les souillures de ma déchéance. »<sup>152</sup> Julien semble terrorisé par ce qui l'attend après la mort. Pourtant, il vit chaque jour dans les limbes puisque sa souffrance est palpable. Ce mal qui le ronge ne peut s'estomper et il finit par profiter de sa condamnation pour se donner droit à la perversion. Le gouffre est significatif puisqu'il symbolise la perte, mais aussi l'accès à ses désirs. Nous pouvons dès lors constater que, même dans ses expériences avec les femmes, vécues plus tardivement et commentées plus longuement dans le texte, Julien est considéré comme un être corrompu qui attire la mort.

#### 2.6.2.3 Isotopie de la mort

La sexualité est donc quelque chose de dangereux puisque, symboliquement, l'individu peut être contaminé par ce funeste péché. L'image de la femme malade renvoie à une représentation monstrueuse de celle-ci. La femme morcelée revient constamment dans l'œuvre : les parties du corps sont décrites séparément, mais la femme n'est jamais un tout désirant. Il est demandé à la femme de « se travestir soit en simulacre d'homme lorsqu'il s'agit du politique, soit en simulacre de femme lorsqu'il s'agit de la sexualité. »<sup>153</sup> Implicites dans nombre de récits masculins, l'aversion et l'appréhension ressenties par l'homme devant le corps féminin sont omniprésentes chez Béland. Ce phénomène est peut-être causé par le lien indissociable qui existe, dans l'imaginaire chrétien, entre le péché de la chair et la femme. L'image du corps malade et brisé revient constamment dans l'œuvre : Céline Vautour, la femme folle qui meurt de ses péchés, et Annette, la malade contagieuse.

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>153</sup> Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Eros, ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Maspéro, 1981, p. 31.

Céline Vautour est l'incarnation de la femme tentatrice du jardin d'Éden. L'analyse de son nom nous donne déjà une indication claire sur sa personnalité. Le rapport entre désir et mort, voire parasitisme et dévoration, est frappant chez ce personnage puisqu'elle se laisse aller à tous les vices jusqu'à en mourir. Elle décède quelques jours après avoir initié Julien à la sexualité. Cet évènement signifie peut-être la mort de la femme, vers laquelle le protagoniste ne veut pas aller. Cette fin exprime peut-être aussi que cette femme déséquilibrée, littéralement pourrie, est punie pour ses péchés. Ainsi, Céline, la prédatrice, meurt subitement, comme tuée par sa passion avec Julien. L'idée de la contamination de l'innocence par le mal revient avec le baiser donné à Annette, la tuberculeuse. Cette cousine, Annette, attire le protagoniste parce qu'elle est mourante; la punition du péché de la concupiscence est projetée sur l'autre-femme. À la suite de la mort de Céline, Julien tente de se venger sur Annette: « Oui, j'ai décidé de jeter sur cette fille mourante, sur ce débris presque quasi virginal, tout ce que de longues journées ont amassé en moi de méchanceté et de haine. »<sup>154</sup> La sexualité est un mal et il faut que quelqu'un paie.

La sexualité, associée au péché mortel, est dangereuse et il ne faut pas s'en approcher. En fait, ce vice entraîne toujours la mort physique et psychologique. Après sa première aventure sexuelle, Julien fera une tentative de suicide : « Je ne crèverai pas cette nuit, le bon Dieu a trop à faire! Et hop! Volontairement, je m'envoie une douzaine de pilules dans l'œsophage, l'une derrière l'autre, comme des fientes pressées de lapin. »<sup>155</sup> Il affirme clairement aller à l'encontre de la volonté de Dieu en créant sa propre mort. Il a été contaminé par Céline, la perverse, et il est maintenant atteint du mal qui la ronge. Ainsi, il ne voit pas d'autre issue que de disparaître, afin d'être enfin libéré de cette tare. Pour expliquer ses envies, il s'appuiera sur l'écrivain André Gide en reprenant une de ses phrases : « Je ne souhaite pas d'autre repos que celui du sommeil de la mort. »<sup>156</sup> Un lien saisissant est fait entre Julien et Gide<sup>157</sup>, car tous les deux aimeraient mieux mourir qu'avoir des pulsions

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>157</sup> Nous reviendrons au chapitre III sur l'intertextualité.

sexuelles. Ainsi, le rapport entre désir et mort est présent non seulement lorsque le protagoniste aborde l'homosexualité, mais également lorsqu'il s'approche des femmes.

En somme, les années 1940 ont été difficiles pour la jeune génération d'écrivains désireuse de créer des œuvres singulières. En effet, les traditionalistes, encore présents sur la scène culturelle, étouffent les voix émergentes sous l'opprobre et le mépris. Voilà pourquoi les traditionalistes de l'époque ont proscrit les œuvres d'André Béland et de Thérèse Tardif au nom des normes morales et des valeurs en cours. Coincés dans leurs stéréotypes respectifs, ces deux écrivains n'ont eu guère le choix de se conformer, en partie, à ce qu'exigeait le clergé. La censure prescriptive devenait inévitable puisque le regard des bien-pensants surveillait toute la production littéraire. Cette censure qui dicte la conduite des gens en leur disant ce qui est pensable et dicible entrave l'émergence d'œuvres originales. Les manifestations de l'autocensure sont nombreuses dans les textes puisque l'artiste ne pouvait s'exprimer librement. Ainsi, les jeunes écrivains suggèrent le désir sexuel sans oser le représenter directement. Or, une vision négative de la sexualité émerge des textes puisque la honte et la culpabilité les envahissent. Dans ces circonstances, on voit à leur lecture que ces jeunes auteurs ont intériorisé en partie les normes. Par ailleurs, animés par un urgent de renouveau, ils utiliseront différentes techniques pour s'exprimer quand même. Grâce à différentes stratégies narratives, ils passeront outre le clergé pour aborder des sujets tabous. Voyons maintenant les moyens textuels qu'ils déploient pour s'y prendre.

## CHAPITRE III

### DIRE LE DÉSIR : LE LANGAGE FIGURÉ

Ayant analysé de quelle manière l'autocensure se manifestait dans les textes, notamment par des affects négatifs liés au corps et à la sexualité et par l'omniprésence de références religieuses, nous chercherons maintenant à savoir par quels moyens les écrivains ont tenté de la contourner. Grâce au langage figuré, le désir est quand même énoncé, malgré les tabous. Nous verrons que l'abondance de figures de style dans les œuvres de Thérèse Tardif et d'André Béland révèle, du moins en partie, que les auteurs empruntent différentes techniques pour pouvoir s'exprimer sans tout décrire explicitement. Ces moyens textuels ont visé à transformer, dans une certaine mesure, les perceptions, ou ont néanmoins permis aux auteurs de rompre le silence.

Nous nous intéresserons à plusieurs procédés rhétoriques susceptibles de favoriser un discours du désir. L'intertextualité établit des rapprochements entre une diversité d'œuvres littéraires et suggère des thèmes ou des climats subversifs. Quand on parle du désir homosexuel, par exemple, évoquer Gide n'est pas innocent. Cette référence offre la possibilité aux écrivains de s'allier à certains cercles littéraires et de souscrire à leur idée. Quant à l'ellipse, elle laisse le lecteur face à un silence inattendu qui propose une multitude de sens; elle permet d'extrapoler ce qui ne peut être mentionné librement. Finalement, la métaphore fournit aux auteurs un véhicule servant à se rapporter à une réalité qui serait mal vu d'exposer. Pris ensemble, ces figures de style créent une écriture sensuelle, en rupture d'avec la tradition littéraire.

Nous verrons de quelle façon une ambiance charnelle se manifeste dans notre corpus. Thérèse Tardif, par son style fragmenté, enfreint la norme littéraire. Une atmosphère plus libre ressort de son roman, laissant place à une écriture du désir. Elle déconstruit la dichotomie chrétienne qui considère les désirs charnels souillés par le mal et l'âme pure en réconciliant le corps et l'esprit. Nous remarquerons que Béland suscite également une ambiance sensuelle en imprégnant son récit d'éléments exotiques. De plus, une note érotique

se manifeste grâce à la présence métaphorique des flammes, qui suggère le désir homosexuel sans le nommer. Ainsi, nous constaterons que nos deux auteurs rejettent et défient les normes traditionnelles.

Il suffit de s'arrêter aux titres évocateurs des deux romans pour remarquer qu'ils représentent un défi aux conventions. L'orage signifie la passion, la fièvre. L'auteur assume le corporel en disant « mon corps » et non pas « le corps ». Il fait peut-être même référence à la phrase « Ceci est mon corps »<sup>158</sup> de Jésus. Ce corps blasphématoire traverse le récit; Béland rejette la norme. Quant à l'œuvre de Thérèse Tardif, *Désespoir de vieille fille*, elle suggère par son titre que l'auteure se soumet à la norme tout en la contournant. Cette vieille fille, qui a tout de même des amours, des amants, s'affiche au lieu de rester invisible. Elle dit son statut et se l'approprie; elle affiche sa subjectivité, même dans la souffrance.

Nous montrerons ainsi que les œuvres de notre corpus sont à considérer comme érotiques, même si on n'y retrouve aucune description réaliste d'ébats sexuels. Ainsi, le présent chapitre montrera que c'est par l'entremise du langage figuré que les écrivains ont été capables de dire le désir dans une société traditionaliste.

### 3.1 L'intertextualité

L'intertextualité permet de se référer à plus grand que soi afin de se construire un univers de références. Nathalie Piéguy-Gros, dans son ouvrage *Introduction à l'intertextualité*, explique ainsi cette stratégie narrative :

L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia* (c'est le cas de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage... Cette définition englobe ainsi des relations qui peuvent donner lieu à une forme précise — la citation, la parodie, l'allusion — ou à une intersection ponctuelle et infime, ou encore à un lien lâche pressenti entre deux textes, qui demeure difficilement formalisable. L'intertextualité renvoie, dans cette perspective, à l'éternelle imitation et transformation de la tradition par

<sup>158</sup> Citation tirée de Matthieu 26, 26-28.

les auteurs et les œuvres qui la reprennent. Elle apparaît ainsi comme un élément constitutif de la littérature.<sup>159</sup>

L'intertextualité, dans notre corpus, est un outil important pour les auteurs. Elle leur permet d'extérioriser leurs pensées sans les dire directement. Nous avons relevé deux types de références dans les œuvres : les bibliques et les profanes. Voyons-les à tour de rôle dans les textes de notre corpus.

### 3.1.1 L'intertextualité dans *Désespoir de vieille fille*

#### 3.1.1.1 Les références bibliques

Nous avons vu plus haut que les références bibliques traduisent une conscience imprégnée de valeurs religieuses (péché, mal, culpabilité). En même temps, la reprise de références ou de récits bibliques réécrits ou réinterprétés peut également s'accompagner d'une critique de la morale, des institutions ou des pratiques chrétiennes. En déployant des références bibliques, Thérèse Tardif critique le monde religieux sans le faire directement. Par exemple, dès l'incipit du roman, elle raconte une courte histoire qu'elle nomme « Augustin renvoyant la femme ». Ce titre n'est pas naïf, car il convoque Saint-Augustin, qui s'est intéressé aux questions d'adultère. Cet homme d'Église idéalisait l'amour de Dieu et condamnait toute activité sexuelle. On peut alors affirmer qu'insérer la norme dès les premières pages de son œuvre soulignera le contraste entre ses désirs et l'idéologie chrétienne; ceux-là en seront plus évidents. Plus loin dans le texte, la protagoniste évoque Sodome et Gomorrhe, qui furent les deux villes anéanties par Dieu à l'époque d'Abraham, en raison des mœurs douteuses de leurs habitants<sup>160</sup> : « Ce qui reste de la chair, depuis le péché de nos premiers parents, est semblable aux marais brûlants de Sodome et de Gomorrhe. »<sup>161</sup> Thérèse Tardif se sert donc du récit biblique pour pouvoir parler de la chair et du péché. La tentation du mal, comparée aux « marais brûlants », consume son esprit. Paradoxalement, malgré son désir de transgression, elle se mesure tout de même à une sainte : « Je me suis

<sup>159</sup> Nathalie Piéguy-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan Université, 1996, p. 8.

<sup>160</sup> Informations tirées du livre de la Genèse 18, 19-21.

<sup>161</sup> Thérèse Tardif, *Désespoir de vieille fille*, Montréal, L'Arbre, 1943, p. 72.

engagée dans les voies de Thérèse d'Avila, et mon humiliation devant Dieu est égale à la sienne. »<sup>162</sup> Nous pouvons constater qu'elle est déchirée entre ses désirs et sa foi envers Dieu : on connaît bien le lien entre extase mystique et passion charnelle. La puissance de ses envies la taraude et la rend ambivalente face à ses croyances. Elle va même jusqu'à se comparer à la femme de Loth, qui fut transformée en statue de sel pour avoir désobéi à un ordre divin <sup>163</sup> : « Je tends à Vous. Mais, comme la femme de Loth, ma tête est tordue en arrière et mes pieds sont figés dans d'épaisses couches de sel. »<sup>164</sup> Cette référence nous ramène également à l'image de la femme tentatrice qui enfreint les lois dictées par Dieu. Ainsi, la protagoniste est effrayée par la punition qui pourrait lui être infligée si elle allait à l'encontre des mœurs chrétiennes, mais impuissante à bannir ce désir et décidée à le dire.<sup>165</sup> Tout au long du roman, il y a donc des références constantes aux péchés sexuels : adultère, prostitution, fantasmes. Le simple fait de les évoquer les rend présents dans le texte, même si l'auteure déplore leur insistance. Les figures bibliques et les saints servent ainsi de prétexte à une constante évocation du désir et au portrait tout intérieur de l'ambivalence d'une femme qui balance entre désir et devoir.

De plus, dans le cas d'« Augustin renvoyant la femme », Tardif transforme l'histoire en donnant le pouvoir à la femme, ce qui renverse l'ordre établi : « Il n'a pas eu le dernier mot et c'est cela qui le tourmente; un mot solennel, et qui compte, qui établisse bien la différence entre cette femme et lui qui se croit l'unique choisi. »<sup>166</sup> Elle ridiculise, d'une certaine manière, la domination mâle sur la femme. De plus, elle fait référence à l'Éden, mais ici ce n'est pas la femme qui est coupable : « La scène du jardin, elle la connaît ; elle connaît les détours de sa foi, et que souvent son ardeur s'est ravisée. Elle a fait de lui pétri d'égoïsme et de vanité un homme, un vrai. Et tout ce qu'il peut décider aujourd'hui, c'est à elle qu'il le

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>163</sup> Informations tirées du livre de la Genèse 13 et 19.

<sup>164</sup> Thérèse Tardif, *op. cit.*, p. 92.

<sup>165</sup> De surcroît, elle insère une référence, peut-être ironique, à Thomas d'Aquin, qui a chassé la tentation de la chair : « Je ne fais pas aux saints l'insulte de croire qu'ils ont exagéré. Je ne sache pas que Thomas d'Aquin ait songé à s'accuser de péché lorsqu'il a repoussé les filles de prostitution.»

*Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 13.

doit. »<sup>167</sup> Donc c'est une histoire, non pas de faiblesse et de péché, mais bien d'une prise d'autonomie face à Dieu et à l'homme. Tardif bouscule les stéréotypes en donnant le pouvoir aux femmes et en accusant les hommes d'égoïsme; elle inverse les rôles du féminin et du masculin créés par les récits bibliques et insiste sur l'influence et l'importance d'Ève. À l'inverse de la femme de Loth dans la Bible, la femme renvoyée n'a pas un seul regard en arrière : « [...] elle a couru sans se retourner, avec des pieds nus qui ont la légèreté de l'âme. »<sup>168</sup> Ici, l'auteure provoque les bien-pensants en recréant le récit. La description de cette femme, légère « comme une âme », défait le lien entre corps, femme et péché. Elle représente donc un défi à l'idée du péché et de la femme adultère. Cette femme ne porte plus le poids du péché sur sa conscience. En somme, les références aux récits bibliques donnent à Tardif l'occasion de dénoncer certaines valeurs auxquelles elle n'adhère pas. Les références profanes, quant à elles, permettent de se lier à certains auteurs ou courants d'idées.

### 3.1.1.2 Les références profanes

Plusieurs écrivains contestataires, pour leur époque, sont nommés dans le roman de Thérèse Tardif. En insérant leurs noms dans le texte, elle les fait revivre, même si elle critique leurs œuvres. Le simple fait de les mentionner suggère qu'elle s'associe à eux. Par exemple, elle critique les romans français : « avec l'avènement des Mauriac, des Gide et des Colette, le roman français est devenu dépotoir des excréments de l'âme. »<sup>169</sup> Par ce commentaire dégradant, elle semble se rallier du côté de la norme. Cependant, le fait d'inscrire leurs noms dans son texte marque une dissidence : elle les fait connaître, ils circulent dans son roman, ils ne sont pas passés sous silence ; bref, ils existent. Bien que certains soient catholiques, la plupart ont eu une vie assez libre. La protagoniste du roman de Thérèse Tardif souhaiterait adhérer à ce mode de vie, mais elle n'ose pas se libérer complètement du joug religieux. Gide et Mauriac, réputés pour avoir des mœurs sexuelles libres et sans contraintes, apportent une touche revendicatrice au roman de l'écrivaine. En inscrivant les noms de ces auteurs dans son texte, elle s'affilie d'une certaine façon à leur philosophie. De plus, à l'instar de Colette qui s'affichait comme une femme indépendante, la

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 25.

protagoniste a des amants, même si elle se cache continuellement de ses actes. De plus, elle mentionne Katherine Mansfield : « Des hommes regrettent Katherine Mansfield qui ne l'ont pas eue sous la main pour la faire souffrir. Elle était si fragile, si tendre. »<sup>170</sup> Malgré la vulnérabilité qu'évoque une telle description, cette femme était considérée, tout comme Colette, comme libérée pour son époque. L'idée de fragilité et de tendresse permet du même coup d'introduire des références à une vie émotive, voire amoureuse, intense. Notons également que tous ces romanciers ont évoqué le désir, parfois sous des formes interdites, et qu'ils pratiquaient pour la plupart une écriture moderne et novatrice. Leur évocation, même accompagné de commentaires désobligeants, suggère un climat de modernité et d'invention thématique et formelle. Tardif bouscule donc la norme; de plus, par le simple fait de nommer Colette et Mansfield, elle légitime une pratique scripturaire au féminin.

Le même stratagème est utilisé lorsqu'elle prétend mettre l'accent sur la foi, mais qu'elle invoque des écrivains qui ont renversé la vision de la religion : « Qu'importe le déluge. Ce que j'aime, ce en quoi j'ai foi, c'est la religion qui nous a donné le Christ de Rimbaud mourant, le Christ fort de Claudel, le Christ des fuites de Mauriac, le Christ baigné de blasphèmes de Renan, le Christ adoré par son petit-fils de Renan. »<sup>171</sup> Elle renverse donc l'image pure du Christ, elle le rend humain. Elle utilise également les paroles de Jean-Charles Harvey pour évoquer une image concupiscente du Christ : « Le Christ, sur lequel se penche une tête de femme, veillera sur mon sommeil. »<sup>172</sup> Son ton blasphémateur est ici frappant, car elle souhaite s'endormir sous le regard d'un Christ impur. Ainsi, grâce à l'intertextualité, elle sous-entend qu'elle se joint à la philosophie des auteurs qu'elle cite. L'ensemble des références à des écrivains tend à faire du Christ une figure littéraire autant que religieuse.

Tardif s'appuie également sur les paroles de Bernanos, auteur reconnu pour sa foi, mais l'idée d'aimer revient continuellement : « Parfois mon cœur se vide d'amour. L'enfer dit Bernanos, c'est de ne pas aimer. »<sup>173</sup> Le jeu de la citation sert toujours à appuyer ses dires, souvent par des références à la limite de l'acceptable. De plus, par le biais des aphorismes,

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 84.

elle se donne une sorte d'autorité : elle commente la vie, prend le lecteur à témoin, s'octroie une autorité narrative. Elle commente aussi l'actualité, la guerre en Allemagne, par exemple : « Les cruautés actuelles de l'Allemagne révoltent ceux pour qui la Terreur reste l'époque des cravates de soie puce et des gorges blondes délicieusement étalées; et le règne de la reine Élisabeth, celle de l'émancipation des arts. »<sup>174</sup> Elle prend position et exprime librement sa pensée sur un des sujets réservés habituellement aux hommes. Elle dira, par exemple, que « la guerre, c'est Freud fuyant l'Allemagne pour mourir presque aussitôt en Angleterre. »<sup>175</sup> En insérant, à même le texte, le nom du psychanalyste qui s'intéresse aux pulsions cachées des individus, elle introduit dans son œuvre une philosophie qui tranche avec celle des bien-pensants. En somme, la protagoniste est différente de ce à quoi les traditionalistes s'attendent d'une femme à cette époque; elle choque.<sup>176</sup>

Nous pouvons aussi constater qu'il y a de fortes ressemblances entre l'œuvre *Angéline de Montbrun* (1882) de Laure Conan et le roman de Thérèse Tardif. En effet, on pourrait croire que Tardif fut inspirée par l'œuvre de sa devancière. Nous observerons donc les points communs entre ces deux récits de femme afin d'en chercher le sens.

### 3.1.1.3 Parallèle entre *Désespoir de vieille fille* et *Angéline de Montbrun*

L'œuvre *Désespoir de vieille fille* ressemble étrangement au roman de Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, comme l'ont fait remarquer Lucie Joubert et Annette Hayward : « Le rapport d'intertextualité qui s'établit ainsi entre ses volumes et les " feuilles détachées " constituant la deuxième partie d'Angéline de Montbrun n'est peut-être pas une coïncidence. En effet, il serait possible d'envisager *Désespoir de vieille fille* comme une version moderne, voire postmoderne (dans le sens d'éclatée), du journal d'Angéline. »<sup>177</sup> Le rapport d'intertextualité entre les deux romans se voit entre autres par le style fragmenté qui se rapporte à *Angéline de Montbrun*, premier roman écrit par une femme au Québec. Laure Conan, pseudonyme de Félicité Angers, était coincée dans un monde patriarcal. En utilisant

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>176</sup> Voir l'étude de la réception critique plus haut.

<sup>177</sup> Annette Hayward, « Les religieuses ratées du roman québécois avant 1960 », Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 59.

la forme épistolaire et le journal intime, Conan abandonne le narrateur omniscient, présent dans presque toutes les œuvres du temps, et prend la parole en tant que narratrice autodiégétique. Elle exprime alors, d'une façon dissimulée, des idées subversives. Patricia Smart décrit bien le style de Laure Conan, qui annonce celui de Thérèse Tardif :

En écrivant, elle essaie de se remettre de son deuil et de s'insérer dans le rythme du temps quotidien et de la nature [...] et peu à peu son journal se transforme en une louange de la renonciation et une acceptation désespérée de l'idée que le bonheur sur terre est non seulement impossible mais opposé aux exigences d'une vie chrétienne.<sup>178</sup>

Les deux écrivaines ont dépeint, par le biais de leurs protagonistes, la condition féminine de l'époque. Ne pouvant se laisser aller à leurs désirs, elles tombent dans un désespoir sans issue. Smart commente ainsi le destin d'une amie d'Angéline : « Incapable de renoncer à ses valeurs terrestres, elle entre dans un état de haine de soi et de dépression : " Aimer, c'est sortir de soi-même. Je vous avoue que je ne puis me le supporter."<sup>179</sup> De la même façon, la narratrice de *Désespoir de vieille fille* exprime un mal de vivre puisqu'elle doit renoncer à ses envies. Les deux femmes font souvent allusion à leur amour, mais elles ne peuvent jamais concrétiser leurs désirs. Dans *Angéline de Montbrun*, par exemple, « plusieurs passages du journal s'adressent aux êtres aimés absents que son imagination suscite, mais toujours elle retombe dans le silence de son espace d'exil. »<sup>180</sup> Bien qu'elle retourne toujours vers le silence, il y a toutefois une volonté de rupture d'avec les normes. L'écriture devient, dans ces circonstances, le seul lieu où la prise de parole est possible pour ces deux femmes : « Par l'acte même d'écrire elle a perdu son innocence, s'est distanciée de lui et du Père céleste qui, Lui aussi, la confinait au silence; en s'écrivant femme et sujet elle a ébranlé toute l'ancienne hiérarchie de valeurs. »<sup>181</sup> En s'éloignant des valeurs traditionnelles, elle laisse place à ses désirs de femme.

L'écriture, à l'époque, nous l'avons vu au premier chapitre, était une activité masculine, puisque la femme devait s'occuper du foyer. Ainsi, ces deux femmes ont rompu

---

<sup>178</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, p. 47.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 73.

avec la tradition littéraire par le seul fait d'écrire. De plus, elles ont utilisé la même stratégie pour s'exprimer indirectement : le style fragmenté. En exprimant, un demi-siècle plus tard, les mêmes préoccupations que son aïeule, Thérèse Tardif montre bien que la femme était encore prisonnière de son rôle. Si Thérèse Tardif a choisi d'écrire une œuvre semblable à celle de Laure Conan, c'est peut-être parce qu'elle cherchait à se rallier à une figure féminine qui, par ses écrits, exprimait les mêmes envies et les mêmes déceptions. Dans le roman d'André Béland, nous avons relevé également plusieurs références bibliques et profanes qui donnent une couleur subversive au roman.

### 3.1.2 L'intertextualité dans *Orage sur mon corps*

#### 3.1.2.1 Les références bibliques

Dès le début du roman, il y a détournement d'un récit biblique. En effet, l'épigraphe se lit ainsi : « Comme ils continuaient de l'interroger, il se redressa et leur dit : *Celui de vous qui êtes sans péché, qu'il lui jette la pierre, le premier*. Et de nouveau s'étant baissé, ils écrivaient sur la terre. Et eux, ayant entendu, se retireraient l'un après l'autre, *en commençant par les plus âgés*. Et il resta seul... »<sup>182</sup> Nous pouvons constater qu'André Béland défie les juges et les censeurs en s'identifiant à Jésus. Il impose donc, dès l'incipit, l'image du Christ qui demande l'indulgence des hommes d'Église qui le condamnent. De plus, par le biais de la citation, il propose aux chrétiens de regarder leur péché avant de blâmer ceux des autres. Il y a donc inscription du religieux dans le texte, ce qui représente la norme, mais l'auteur tourne les paroles de l'Évangile à son avantage. Il subvertit également le récit biblique de la multiplication des pains :

Alors, il me semble que le bon Dieu pourrait bien recommencer la multiplication des petits pains et des petits poissons : cette fois, je ne lui demanderais pas qu'il en restât sept corbeilles pleines. Pourvu que je ne puisse pas passer un poing entre ma peau et ma ceinture, c'est tout ce que je demande.<sup>183</sup>

<sup>182</sup> André Béland cite ici Jean VIII.

<sup>183</sup> André Béland, *Orage sur mon corps*, Montréal, Guérin, 1995 [1944], p. 72.

La multiplication des pains<sup>184</sup>, symbole même du repas céleste que Jésus réserve à ses disciples dans son Royaume, n'est pas pour Julien : le Dieu chrétien l'a abandonné puisqu'il s'est détourné de lui. Julien lui reproche donc de ne pas se manifester en le nourrissant. De plus, contrairement à l'histoire biblique, où la multiplication des pains sert à nourrir plusieurs personnes, Julien veut tout garder pour lui. Il y a donc une banalisation de l'histoire biblique; affirme que « le bon Dieu pourrait bien recommencer. »

Béland se sert aussi des récits bibliques pour établir des contrastes entre la religion chrétienne et la réalité de son personnage. Par exemple, en faisant référence à la veuve de Naïm<sup>185</sup>, il établit, comme nous l'avons vu plus haut, un contraste entre l'amour que cette femme éprouve pour son fils et l'abandon de ses propres parents : « Assis dans mon lit comme la fille perplexe de la veuve de Naïm, je bâille généreusement, avec, entre mes bras, un long faisceau de sommeil étiré horizontalement. »<sup>186</sup> Selon le récit, touché par les larmes de la veuve, Jésus aurait ressuscité son fils. Cette histoire fait donc ressortir le peu d'amour que les parents de Julien lui donnent puisqu'ils préféreraient le voir mort. L'histoire biblique sert donc à critiquer les parents et, comme l'épigraphe, elle discrédite ceux qui tendent à juger Julien.

Julien érige un autre contraste frappant en affirmant qu'il a remplacé le Dieu chrétien par les dieux orientaux : « Lorsque ma journée terminée, j'allume des encens devant ce Bouddha impassible auquel j'ai offert un trône et des fleurs en papier jaune, mon amie, lorsque je courbe devant les dieux d'Orient tout le respect que j'ai pour eux, respect dévié du dieu chrétien, eh! »<sup>187</sup> En faisant une référence aux dieux orientaux, Julien rompt d'avec la religion chrétienne. De plus, Bouddha était un homme qui n'a jamais représenté une divinité; ses préceptes reposent sur son expérience sur terre. En effet, sans Dieu, la philosophie bouddhiste recherche la libération de la douleur. Le bouddhisme étant davantage une philosophie qu'une religion, il se rapproche plus des tourments intérieurs du protagoniste. Les références bibliques sont donc importantes dans le roman puisqu'elles permettent au

---

<sup>184</sup> Informations tirées de Marc 6, 30-66.

<sup>185</sup> Informations tirées de Luc 7, 11-17.

<sup>186</sup> André Béland, *op. cit.*, p. 18.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 94.

protagoniste de défier la norme sans le faire directement. Les références profanes suggèrent elles aussi la scission entre les valeurs traditionnelles et cette soif de liberté.

### 3.1.2.2 Les références profanes

Tout comme Thérèse Tardif l'a fait dans son roman, André Béland utilise des références profanes qui ont de fortes connotations. Or, même s'il semble parfois, comme elle, critiquer certains auteurs, le simple fait de les nommer confère une touche subversive à l'œuvre. Par exemple, lorsque Julien entre dans la maison de Céline Vautour pour la première fois, il voit une personne qui lit André Gide : « Un certain Roger, couché sur le ventre devant le foyer, ronge ses ongles avec gloutonnerie, tripote les quelques poils de sa moustache et lit André Gide. »<sup>188</sup> Plusieurs figures du désir sont donc énumérées par le biais de cette citation : la « gloutonnerie », l'homme couché sur le « ventre » et le « foyer ». L'image est empreinte de dérision, mais elle suggère également l'appétit et la chaleur. De plus, le jeune auteur québécois s'associe indirectement au roman d'André Gide, *Les nourritures terrestres* (1897), en abordant les mêmes thèmes. En effet, cette œuvre empreinte de sensualité voilée évoque l'éveil des désirs d'un jeune homme de dix-huit ans, mais elle renverse aussi l'idéal chrétien en subvertissant les valeurs traditionnelles. Les *Nourritures* peuvent rappeler certains textes bibliques, tout comme le fait André Béland avec certaines références. Le seul fait de nommer cet auteur homosexuel donne une certaine portée contestataire à *Orage sur mon corps*.

André Béland fait également référence à un autre auteur de la même époque, Paul Verlaine : « J'ai bu absinthe sur absinthe! Ma folie a dépassé celle du poète Verlaine. »<sup>189</sup>. L'œuvre littéraire de Verlaine est une écriture de l'intériorité où le langage devient une véritable expérimentation. Ce poète a également eu une histoire passionnée avec Rimbaud<sup>190</sup>. Ainsi, Béland insère dans son texte des références à l'homosexualité, à une vie décadente, à l'alcool, bref aux transgressions en tous genres. Or, par sa vie personnelle et ses écrits, Verlaine rompait d'avec les normes en vigueur. La référence à ce poète est lourde de sens dans l'œuvre du jeune écrivain puisqu'elle montre qu'André Béland s'associe, d'une certaine

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>190</sup> André Dhôtel, *La vie de Rimbaud*, Paris, Sud, 1965, 256 p.

façon, à l'image des poètes maudits de cette époque; il dit même les dépasser dans la « folie ». En affirmant qu'il est plus séditieux que Verlaine, le protagoniste *d'Orage sur mon corps* montre qu'il se lie à ce mouvement, associé « au refus de l'esprit chrétien, pour l'avènement d'un esprit païen, absolument pur, justement dégagé de toute soumission et de tout contrôle et livré à une entière et innocente liberté »<sup>191</sup>. Cette philosophie trouble les bien-pensants.

L'auteur fait également un renvoi à Jean-Jacques Rousseau, en évoquant le *Contrat social* (1762) dans son texte. Remontant au siècle des Lumières, André Béland choisit d'insérer dans son roman une référence à l'un des écrivains marquants de son siècle pour ses idées contestataires. À la suite de sa relation sexuelle avec Céline Vautour, Julien Sanche tente de s'enlever la vie et, dans un moment de désespoir, il semble rejeter les idées révolutionnaires de Jean-Jacques Rousseau, car sa vie serait plus facile, se dit-il, s'il suivait la norme : « Je lance mon *Contrat social* contre la porte. »<sup>192</sup> Le protagoniste réalise que les idées véhiculées dans l'œuvre de son prédécesseur ne sont pas facilement applicables; alors que Rousseau croit en la liberté et l'égalité entre les citoyens, Julien est coincé sous l'emprise de la société, prisonnier de ses désirs. La référence à Rousseau permet cependant l'inscription textuelle d'une aspiration à la liberté.

Par ailleurs, les deux écrivains se rejoignent en rompant avec les normes de la société. Or, en invoquant le nom de Rousseau, même s'il semble le critiquer, Béland s'allie à sa philosophie. L'auteur choisit même de remonter avant le Christ en insérant dans son texte une référence à Platon et à son *Banquet*. « J'ai brûlé Socrate et les extraits de son *Banquet* au feu doublement consummateur de ma rage... »<sup>193</sup> D'une part, Julien semble se révolter contre un ouvrage hors norme, mais d'autre part, il se rallie à ce philosophe en le mentionnant, car il montre le type de lecture qui l'intéresse. Cet ouvrage de Platon traite, entre autres, de la sexualité homosexuelle, ce qui évoque de nouveau le désir interdit et pourtant évoqué par allusions tout au long du roman. De plus, la figure du feu revient dans cette citation. Or, sans

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>193</sup> André Béland, *op. cit.*, p. 45.

la formuler clairement, l'auteur semble établir une analogie entre les flammes et le désir du protagoniste qui le consume.

Nous pouvons donc constater que l'intertextualité permet aux auteurs de s'exprimer sans tout dire ouvertement. En somme, grâce à l'intertextualité, Béland et Tardif sont capables de renouveler le discours. Ils créent un réseau de figures subversives qui, pour les initiés, servent presque de mots codés. Ils établissent alors une forme de connivence avec le lecteur. Plusieurs théoriciens se sont attardés sur ces effets subversifs de l'intertextualité : « Les travaux de Patrick Imbert, Wladimir Kryszynski, Laurent Mailhot, Janet Paterson et Régine Robin, pour ne citer que ceux-là, ont montré, en tout ou en partie, comment l'intertextualité avait partie liée avec la subversion des discours dominants — et, au premier plan, l'imaginaire patriarcal — et des métarécits... »<sup>194</sup> Agissant tel un dialogue, l'intertextualité permet de s'approprier les pensées d'un prédécesseur afin d'extérioriser sa propre pensée sans l'assumer directement. Dans le cas de Thérèse Tardif et d'André Béland, chaque texte fait référence à une pluralité d'écrits appuyant leur philosophie; ils se situent du côté de ceux qui rompent d'avec la norme.

### 3.2 L'ellipse

L'ellipse peut également jouer un rôle subversif dans les romans puisqu'elle laisse une grande place à l'imagination du lecteur : ce qui n'est pas dit peut être suggéré. Gaëtan Brulotte, dans son ouvrage *Œuvres de chair*, explique les effets de l'ellipse dans le texte : « l'auteur cherche tellement à s'effacer du texte qu'il en vient à laisser une bonne part du jeu au lecteur. En remettant une partition libre entre les mains du lectorat, celui-ci peut la modeler selon ses désirs ou abandonner le récit à son tour [...] »<sup>195</sup> En omettant certains passages, l'auteur protège sa réputation et c'est le lecteur qui choisit la forme que prendra le texte. Suggestive, l'ellipse peut être controversée puisque l'écrivain dialogue avec son

<sup>194</sup> André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Montréal, Fides, 2004, p. 13.

<sup>195</sup> Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris Québec, L'Harmattan Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 259.

lecteur. Cette figure de style « ménage la susceptibilité du public : il arrive qu'on taise des mots, voire un passage entier, qu'il pourrait juger inconvenant. »<sup>196</sup> Afin de ne pas risquer de choquer les bien-pensants, qui pourraient bannir leurs textes, certains auteurs s'autocensurent en utilisant l'ellipse : « Le narrateur choisit ainsi la voie de ce que Gerald Prince appelle "dénarré" pour désigner ces segments narratifs que le texte laisse de côté tout en indiquant qu'il le fait. »<sup>197</sup> Voilà le paradoxe, fécond, de l'ellipse : l'écrivain omet certains passages, ce qui semble correspondre à une forme d'autocensure, mais il montre aussi clairement aux lecteurs qu'il le fait; il bouleverse donc l'ordre, malgré son silence, en signalant un blanc que le lecteur est invité à remplir. Auteur et lecteur se liguent pour ainsi dire et déjouent le silence. Voyons maintenant les effets de l'ellipse dans notre corpus, en commençant de nouveau par le roman de Thérèse Tardif.

### 3.2.1 Ellipses et points de suspension dans *Désespoir de vieille fille*

La principale ellipse dans cette œuvre, c'est la forme fragmentaire. En passant rapidement d'un sujet à l'autre, l'auteure interrompt sa pensée en laissant la liberté aux lecteurs d'interpréter la suite, de faire les liens qui s'imposent, etc. Ginette Michaud, dans son ouvrage intitulé *Lire le fragment*, résume bien l'impact de la forme fragmentaire :

Parce que le fragment est essentiellement équivoque, il exige du lecteur qu'il le suive toujours sur deux fils, l'un pratique, l'autre théorique; il faut que le lecteur de fragment saute, fasse un pas au-delà, d'une économie où la différence est encore visible, à une autre, où la différence se fait plus fine.<sup>198</sup>

En utilisant la forme fragmentaire, Thérèse Tardif hachure sa pensée, ce qui crée des contrastes et des paradoxes. Voici un exemple de fragments se trouvant sur une même page :

Dieu nous a fait un cœur sensible; et c'est à croire qu'il n'est pas nécessaire de s'en servir.

J'aime également tous les hommes parce qu'aucun ne m'est destiné.

<sup>196</sup> Richard Arcand, *Les figures de style*, Montréal, L'Homme, 2004, p. 69.

<sup>197</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 257.

<sup>198</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Québec, Hurtubise, 1989, p. 19.

La grandeur de la vie ne fait que plus évident contraste de sa misère.<sup>199</sup>

Les deux premiers fragments suggèrent une critique sociale (on nous interdit d'éprouver des sentiments pourtant créés par Dieu) et un comportement hors normes (« J'aime tous les hommes ») qui va à l'encontre de l'idée du mariage (« aucun ne m'est destiné »). Tardif n'exploite jamais sa pensée en profondeur; elle préfère laisser les sous-entendus planer dans l'imaginaire du lecteur. Ainsi, elle exprime indirectement sa pensée. Elle fait allusion à plusieurs événements, mais laisse le loisir de supposer de quoi il est question. Par exemple, dans l'un des fragments, elle dit : « Brève période d'excès ».<sup>200</sup> Elle ne dit pas de quels excès il s'agit, on le devine grâce au contexte. Nous pouvons donc constater que « le fragment questionne la notion de totalité en matière de savoir, du savoir en tant qu'il se pense comme un tout [...] ».<sup>201</sup> Le lecteur doit chercher à comprendre; il s'établit ainsi une forme de complicité entre celui-ci et l'écrivain. Le roman de Thérèse Tardif est ponctué de suggestions, puis elle passe à autre chose; elle suscite de ce fait la réflexion de son lecteur. Avec ces véritables mouvements de l'âme, la protagoniste oscille entre le désir et la renonciation. Or, tel un journal intime, ses pensées disparates laissent transparaître une vérité intérieure. Le fragment et l'ellipse servent à déjouer une logique narrative traditionnelle au profit de sensations et de réflexions passionnées peu prisées à l'époque. À cette modernité de la forme correspondent des sentiments forts (désir, révolte, passion) et une critique des mœurs de l'époque.

En plus de la forme fragmentaire, l'œuvre est parsemée de points de suspension qui servent à camoufler les noms des hommes que la protagoniste aime : « Mes amis vont à la sainteté et me la prêchent d'exemple. J..., par un idéal mystique obstiné; R..., par le péché, et la tentation du péché, et la foi, et la sincérité; J..., par une lutte forcenée contre ses démons vivants. »<sup>202</sup> Elle dissimule le nom de ses amis, afin de ne pas mettre leur réputation en jeu. En même temps, par ce procédé, elle affirme qu'elle s'entoure de gens analogues à elle, qui

---

<sup>199</sup> Thérèse Tardif, *op.cit.*, p. 36.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>201</sup> Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 17.

<sup>202</sup> Thérèse Tardif, *op. cit.*, p. 90.

luttent contre leurs désirs; elle n'est donc pas seule. Elle semble déclarer un peu plus loin qu'elle renonce à ses désirs charnels, avec un homme dont elle n'ose pas dire le nom, pour se tourner vers une vie spirituelle, mais elle se contredit immédiatement après : « Si d'avoir connu R... vaut toute ma vie déjà vécue, d'avoir connu le Christ ne doit-il pas valoir toute ma vie à venir? Même si l'une est comme l'autre atroce de vains soucis moraux. »<sup>203</sup> Elle est donc totalement déchirée entre ses désirs et les valeurs normatives qui régissent la société. Les points de suspension servent ici à s'autocensurer, mais aussi à suggérer ses états d'âme. Voyons maintenant comment cette stratégie narrative est utilisée dans *Orage sur mon corps*.

### 3.2.2 Ellipses et points de suspension dans *Orage sur mon corps*

Les ellipses, dans *Orage sur mon corps*, sont surtout utilisées afin de sous-entendre une scène sexuelle. En effet, le roman d'André Béland ne contient aucune description de gestes sexuels, mais les allusions érotiques sont nombreuses. Lorsque Julien rencontre Céline Vautour, elle insinue qu'elle veut une relation sexuelle, mais elle ne le dit pas directement : « Mais tu n'as pas besoin de réfléchir, mon toutou. Tu n'as pas besoin... Ce soir, je veux goûter une main sur mon corps... »<sup>204</sup> Elle interrompt sa pensée pour laisser sous-entendre ses intentions. Par la suite, lorsque Julien monte dans la chambre de Céline Vautour, les points de suspension évoquent beaucoup plus que ce que l'auteur laisse paraître : « J'ouvre la porte avec une charge énorme de crainte. Madame Vautour, nue comme une frivole en amour, se retourne vers moi et dans un grand sourire me tend les bras... »<sup>205</sup>. L'auteur n'a nullement besoin d'entrer dans les détails pour que le lecteur comprenne la suite de la scène. Ainsi, grâce à cette figure de style, l'écrivain peut donner une charge érotique au récit tout en s'autocensurant. Cette méthode est aussi employée pour suggérer les désirs de Julien :

Les draps entre les jambes, j'étire le plus possible ce bonheur de languir au lit. Je voudrais terminer mon rêve. Ça devenait si amusant... Elle était là près de moi, la première femme que je toucherai; elle avançait ses lèvres pleines d'attraits et reluisantes

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>204</sup> André Béland, *op. cit.*, p. 29.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 31.

comme des fruits sans pulpes... Je voudrais tant retomber dans la suite de ce rêve lourd de passion...<sup>206</sup>

Cette citation évocatrice nous permet d'accéder, par le biais du rêve (qui déjoue, à sa manière, la censure), aux désirs cachés du protagoniste. Le contexte permet au lecteur de déchiffrer qu'il s'agit d'un rêve érotique. Le simple fait d'introduire un rêve dans le récit est subversif, car les songes sont généralement associés à l'inconscient et aux désirs camouflés; ils donnent ainsi une touche contestataire au roman. De surcroît, les points de suspension sont nombreux et laissent une charge érotique au récit. Par le biais de cette figure de style, nous pouvons constater que le protagoniste interrompt sa pensée pour ne pas se faire juger. Il avoue une partie de ses fautes, mais il ne dit rien explicitement : « L'égoïste a triomphé lorsque j'ai limité mes désirs dans un filet tressé de bassesses... »<sup>207</sup> Tout au long de l'œuvre, l'auteur semble faire des compromis en ne dévoilant qu'à demi ses désirs. Il est intéressant de constater qu'il y a un silence total sur les scènes homosexuelles. L'évocation de l'homosexualité est effleurée dans une lettre que le protagoniste écrit à un certain monsieur Octave Anboize. Celui-ci, décrit comme un homme beaucoup plus âgé que Julien et de surcroît écrivain, semble être un modèle pour l'adolescent. L'homosexualité est camouflée par les points de suspension : « Peut-être tout cela dépend-il de la confiance que vous m'inspirez, car j'ai lu, monsieur, quelques-uns de vos poèmes où perçait une grande agitation... »<sup>208</sup> De plus, Julien semble inviter monsieur Anboize à venir le rejoindre dans sa chambre : « Maintenant, j'habite une petite chambre que vous aimeriez beaucoup, il me semble... »<sup>209</sup> Toutefois, outre ces petits indices, aucune scène homosexuelle n'est décrite. Parfois, le lecteur est témoin de brèves suggestions du désir, comme les sous-entendus présents dans la scène finale avec les adolescents, à laquelle nous reviendrons plus loin, mais rien n'est dit explicitement. Nous pouvons donc conclure que cette omission volontaire montre la force de la censure sur les individus et prouve que les écrivains n'avaient pas d'autre choix que de s'autocensurer. Il existe toutefois un autre moyen de déjouer la censure : les auteurs utilisaient également la métaphore afin de pouvoir s'exprimer de façon détournée. Ainsi, ils « recréent la réalité pour en offrir une représentation nouvelle, parfois jusqu'à

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 52.

suggérer un univers mystérieux. »<sup>210</sup> Observons de plus près comment la métaphore sera un outil essentiel pour ces écrivains.

### 3.3 La métaphore

La métaphore transforme l'ordre social en créant de nouvelles associations langagières : « Ici et là, elle est un des modes fondamentaux du renouvellement du langage, de la nomination sémantique, de la constitution du langage sémantique. »<sup>211</sup> Elle « est également un outil qui dit en taisant, qui dévoile en camouflant, qui explique en codant; elle est une arme discursive qui permet de dire ce qui est interdit, de montrer ce qui est inacceptable; elle laisse entendre, sous un discours imagé, la parole du désir, la volonté d'être et d'aimer; elle révèle un corps habité par des désirs inavouables [...] ».<sup>212</sup> Par son pouvoir de suggestion, la métaphore laisse paraître une nouvelle vision du désir en dehors des stéréotypes dominants. Grâce à cette stratégie narrative, les écrivains ont pu contester la norme en exprimant des aspirations contraires à ce que prônaient les traditionalistes. Or, « la métaphore n'est pas simple changement de sens, elle en est la métamorphose. La parole poétique est tout à la fois mort et résurrection du langage ».<sup>213</sup> Elle signifie également que l'auteur qui choisit de l'utiliser cherche à sortir du connu pour exprimer sa vision personnelle. En agissant sous forme de substitution, la métaphore agence différents champs lexicaux, ce qui crée une pensée plus riche et plus complexe. Nous pourrions alors dire que « la métaphore s'impose comme un acte d'individualité ».<sup>214</sup> Elle produit un nouvel univers puisque se forme un dialogue entre l'auteur et le lecteur appelé à décoder la métaphore qui dit sans dire. Elle est donc « un moyen de faire émerger une nouvelle parole, parole distincte et personnelle, parole subversive et individuelle. [...] Elle est le refus de la norme. »<sup>215</sup> L'émergence de nouvelles images poétiques, créées par des voix singulières, ébranle la

<sup>210</sup> Richard Arcand, *op.cit.*, p. 106.

<sup>211</sup> Pierre Caminade, *Image et Métaphore. Un problème de poétique contemporaine*, Nancy, Bordas, 1970, p. 72.

<sup>212</sup> Sandrina Joseph, *Figures d'un discours interdit. Les métaphores du désir féminin dans Vilette de Charlotte Brontë*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 31.

<sup>213</sup> Pierre Caminade, *op.cit.*, p. 106.

<sup>214</sup> Sandrina Joseph, *op.cit.*, p. 16.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 24.

norme sociale et fait naître une nouvelle vision du monde. Voyons maintenant comment la métaphore se manifeste dans *Désespoir de vieille fille*.

### 3.3.1 Métaphore du désir et du monstre dans *Désespoir de vieille fille*

Comme nous l'avons vu précédemment, la métaphore revêt une teneur subversive. Peu nombreuses dans le roman, elles sont tout de même significatives. Afin de parler de la renaissance du désir, la protagoniste compare ses envies au monde naturel, en faisant une analogie avec la venue du printemps : « La givre a courbé jusqu'à terre les petits arbres du parc. La sève du printemps va les redresser ».<sup>216</sup> La métaphore sert ici à qualifier une émotion par le biais d'un élément naturel, créant ainsi une image poétique inédite. Une signification inattendue en résulte, ce qui amène le lecteur dans un univers singulier. À demi-mot, la protagoniste exprime alors ses désirs camouflés en opposant l'énergie et l'élan vital (sève, redressement) à la soumission (arbres courbés). Elle poursuit ses liens avec le monde naturel en rajoutant : « Que les arbres au dehors toujours soient fleuris à cause des vitraux transparents ».<sup>217</sup> Par cette citation, elle laisse paraître une vision émancipée de la tradition : si les vitraux font penser aux églises, leur transparence suggère une volonté de lucidité à l'opposé du religieux. En effet, la protagoniste semble vouloir sortir du cadre pour échapper à l'enfermement que lui impose l'Église. Cette métaphore semble suggérer la volonté d'impunité qui lui traverse l'esprit. En somme, les deux citations que nous avons observées sont discrètes, allusives. Néanmoins, certaines autres, comme celles que nous analyserons maintenant, sont plus saisissantes.

En effet, certaines métaphores plutôt blasphématoires vont plus directement à l'encontre de la norme. Le simple fait, par exemple, d'insérer le nom de Satan dans le texte transgresse l'ordre établi : « Satan danse sur mes lèvres ».<sup>218</sup> La protagoniste donne un visage positif au Diable en lui attribuant un aspect séducteur et féminin. Renversant l'image habituelle de Satan, elle donne un nouveau sens au vocable en supprimant la représentation

<sup>216</sup> Thérèse Tardif, *op. cit.*, p. 86.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 67.

malveillante associée à celui-ci. Elle ajoute : « Je suis une esclave infidèle et la route m'apparaît plus belle que le jardin céleste ».<sup>219</sup> Elle affirme ainsi, de façon détournée, que l'assujettissement à l'Église rend les individus esclaves de celle-ci et qu'elle annihile leur désir. Or, la protagoniste de *Désespoir de vieille fille* veut se détacher de cet esclavage; elle préfère la vie terrestre à la vie éternelle et le mouvement (la route) à la sage immobilité (le jardin céleste). Cette citation est très significative, car elle montre que la protagoniste veut reprendre possession de son corps. Ainsi, les métaphores bouleversent les normes en suggérant une vision singulière. Le protagoniste de *Orage sur mon corps* utilise la même stratégie narrative pour se faire entendre.

### 3.3.2 Métaphores du désir dans *Orage sur mon corps*

L'« orage » présent dans le titre à une grande portée tout au long du roman, car il signifie la fougue reliée aux pulsions. D'ailleurs, lorsque le protagoniste décide de se cloîtrer à la campagne, il utilise de nouveau cette métaphore : « L'orage de mon corps a peu à peu perdu de son intense querelle ».<sup>220</sup> Or, l'orage, métaphore de son désir, s'estompe, il ne disparaît pas totalement et suscite les remords chez le protagoniste. Julien Sanche, envahi par la honte, finira par se détester lui-même et se considérera comme un être ignoble : « Je cracherai sur la femme et sur l'homme, je croquerai le serpent à l'endroit de sa tête où c'est le plus venimeux ».<sup>221</sup> Le protagoniste assume totalement la métaphore du mal en évoquant le serpent plutôt que la pomme; il se dit dégoûté par le désir et la révolte, mais les assume quand même. Il ne se compare pas à une victime, mais à celui qui corrompt les autres (le serpent); il possède la connaissance et la liberté puisqu'il a transgressé les normes. Or, tout au long du roman, l'image du monstre est omniprésente, même lorsque Julien semble se tourner du côté de la norme à la fin de l'œuvre. En effet, dans les dernières pages du roman, le protagoniste fait un retour à la campagne, loin de la ville perverse et des tentations. Or, même s'il s'exile, loin des attraites homosexuels, ceux-ci semblent le rattraper jusque dans les bois. En effet, deux adolescents sonnent à la porte du protagoniste pour lui apporter du lait et cette venue

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>220</sup> André Béland, *op. cit.*, p. 109.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 61.

ravive les pulsions de Julien : « La sœur avec son frère, tous deux ruisselants de santé et de ferveur! Je me précipite vers la sortie, et, toute grande, la porte s'ouvre devant moi. Une bouffée d'air pur lutte quelques instants avec des nuages de chaleur ».<sup>222</sup> L'image de la pureté des adolescents contraste avec les envies de Julien, réputé pour corrompre la jeunesse, ainsi qu'on l'a dit au début du roman. Or, nous comprenons que l'apparence innocence des jeunes n'est qu'un leurre puisque le garçon suggère implicitement ses tendances sexuelles à Julien : « Je sais rallumer les feux qui vont s'éteindre, dit Michel, tout confus de m'annoncer qu'il savait faire cette chose élémentaire. –Ah! Tu sais rallumer les feux qui vont s'éteindre. Eh! Bien lorsque le mien menacera de mourir, je te demanderai de le rallumer. Ça va? »<sup>223</sup> Par suite à cette déclaration du garçon, le roman se termine sur cette phrase : « Dans le foyer, le feu s'éteint ».<sup>224</sup> Ici, le feu est clairement une métaphore du désir associé à la chaleur et à la passion; la phrase sous-entend alors que le jeune garçon réanimera les envies sexuelles de Julien. Pour la première fois dans le roman, par le biais de la métaphore, on voit apparaître une allusion plus nette évoquant une éventuelle relation homosexuelle. La figure de style joue donc un rôle primordial, en ce sens qu'elle renverse la norme et crée un nouvel univers avec d'autres procédés que nous verrons maintenant. L'une des réussites des auteurs consiste à avoir su décrire le désir par le biais d'une ambiance et une écriture sensuelles, qui suggère beaucoup plus qu'elle ne dit.

### 3.4.1 Une ambiance et une écriture sensuelles dans *Désespoir de vieille fille*

#### 3.4.1.1 Une forme fragmentée

La forme hybride s'accompagne d'un lyrisme inhabituel pour l'époque; comme on a affaire non pas à un journal, mais à des « feuillets détachés », l'écrivaine bouleverse la norme simplement par le style qu'elle adopte. « Mes écrits renferment une belle vengeance contre les curieux »,<sup>225</sup> affirme-t-elle. Si son texte n'est pas autobiographique (n'en déplaise aux curieux), elle opte bel et bien pour une fonction expressive du langage, pour une fidélité non

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> Tardif Thérèse, *op. cit.*, p. 24.

pas aux faits extérieurs mais aux sensations intimes. L'œuvre pourrait alors ressembler à un déversement d'émotions : « je m'écoute pour m'entendre, je ne me rassasie pas de mes propres discours; je me parle de la vie ». <sup>226</sup> Il n'y a donc pas d'intrigue romanesque, ni de personnages à proprement parler, mais une voix singulière. De plus, comme il n'y a pas de récit suivi, on n'a pas de scène amoureuse ou sexuelle, seulement une voix féminine qui suscite la sensualité en louant le désir.

#### 3.4.1.2 Le désir

Bien qu'il n'y ait aucune description d'actes sexuels, on est tout de même en présence d'un éloge du désir et d'innombrables références à l'impossibilité de s'en défaire. Tardif affirme que « le poète a magnifié la chair ». <sup>227</sup> Bien qu'elle tente de se dédouaner en attribuant ses désirs aux poètes, elle s'associe tout de même aux envies de ces derniers. La métaphore de la flamme est donc significative puisqu'elle représente, ici encore, la passion charnelle qui la consume : « Elle n'est pas transparente cette femme pour qu'il devine la flamme épaisse qui brûle au-dedans. » <sup>228</sup> La flamme représente clairement les envies qu'elle refoule. En plus, le mot "amour" est, en quelque sorte, un mot codé pour dire le désir : « Mes amours ont la durée de la souffrance ». <sup>229</sup> Même si son attrait pour la chair ne lui apporte que du mal, elle ne cesse de chercher la passion. Elle va même jusqu'à valoriser le fait qu'une femme peut avoir plusieurs amants, ce qui est impensable pour l'époque. Elle prône l'amour libre en dehors du cadre du mariage et revendique une sexualité sans contrainte : « Moi qui ne m'oppose pas à ce que les hommes distribuent leurs faveurs à toutes les femmes [...] ». <sup>230</sup> L'écrivaine prône la liberté en dehors des normes traditionnelles. Elle réclame la chair et croit qu'elle seule n'a pas le droit d'en jouir : « L'amour est la promesse de la chair. Il n'y a que la chair. Pourquoi ne refuser qu'à moi l'acceptation de la chair. » <sup>231</sup> La protagoniste établit alors, sans contredit, une analogie entre l'amour et la passion charnelle; elle valorise ses désirs personnels. Il s'agit d'une forte revendication et d'un renouvellement de l'image de la

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

femme, habituellement soumise aux désirs des hommes. La protagoniste est maître de ses actions; elle veut que les hommes se soumettent à ce qu'elle désire. Elle fait revivre ce corps longtemps oublié : « Et c'est le corps que partout, il faut suivre ». <sup>232</sup> Le corps, représenté par les bien-pensants, est toujours à purifier; il est taché par le péché. Or, contrairement à l'image négative du corps décrit par l'Église, l'écrivaine a choisi de mettre en scène un personnage qui valorise le corps : « la chair, réceptacle de la vie ». <sup>233</sup> Le corps est donc perçu de façon positive. De plus, elle déclare toute forme de jouissance prioritaire : « Seule la volupté soulage, qu'elle soit divine, charnelle, ou simplement intellectuelle. » <sup>234</sup> Elle met le plaisir au premier plan dans sa vie et délaisse le renoncement prôné par l'Église. De surcroît, elle partage sa vision de la vie avec un public; elle s'adresse à ses lecteurs et va même parfois jusqu'à les ridiculiser : « De fameux imbéciles seraient capables d'offrir de vilains brouillons comme original. » <sup>235</sup> En laissant transparaître ses émotions, elle abolit la facture réaliste des récits traditionnels de l'époque : « Je ne suis pas malheureuse. Seulement très inquiète; mais sans malaise physique, sans autre symptôme que la certitude morale de ce vide équivalent au pire désespoir... » <sup>236</sup> Elle crée alors une logique intérieure et passionnelle. Cette ambiance sensuelle, où le corps est à l'avant-scène, amène une nouvelle vision du désir féminin.

#### 3.4.1.3 La déconstruction de la dichotomie chrétienne

La pensée chrétienne est fortement dichotomique car, d'une part, elle associe le corps au péché, à la souillure et au mal alors que, d'autre part, elle lie l'âme à la pureté et au bien. L'Église oppose donc la chair et l'esprit, comme s'ils pouvaient se dissocier l'un de l'autre. Chantal Chawaf, dans son essai *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, s'est attardée à cette dichotomie : « Depuis l'aube du christianisme l'être humain est abandonné en partie à lui-même. C'est en littérature qu'on peut, peut-être le mieux repérer le champ de bataille, théâtre des mutuelles blessures et mutilations que le corps et l'esprit s'infligent l'un à l'autre

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 14.

dans un duel qui n'en finit plus. »<sup>237</sup> Dans l'œuvre de Thérèse Tardif, une déconstruction de la dichotomie s'opère afin de renouer les liens entre le corps et l'esprit. Ainsi, contrairement aux écrivains traditionnels, Tardif se permet d'utiliser un langage du désir qui renvoie à une réconciliation entre le charnel et l'âme; elle les réunit en un tout indissociable : « Les gens sans amour sont vides de ventre »<sup>238</sup>. Elle va même plus loin en adoptant un ton blasphématoire, puisqu'elle parle à Dieu comme à un amant : « Remplissez-moi de Vous. »<sup>239</sup> Elle réunit donc le corps et l'âme en octroyant des plaisirs charnels à l'être divin. Les deux éléments ne s'opposent donc pas, mais sont reliés : « je m'en passerai bien de la chair; je m'en passerai bien de l'âme. »<sup>240</sup> On peut donc se défaire des deux en même temps, ils ne se contredisent pas. De plus, elle détruit alors les stéréotypes du bien et du mal associés à ceux-ci. Elle innove en renouvelant le langage prônée par l'Église, qui étouffe les véritables émotions. Comme le dit Chawaf : « le verbe monothéiste s'est privé de sa partie charnelle, privé de sa partie femme, privé de son altérité. La langue toujours renvoyée au même est devenue une langue narcissique où le mot ne se réfère plus qu'à lui-même dans une langue close qui n'a plus de filiation avec le monde humain, biologique, sensible. »<sup>241</sup> Cependant, bien que la protagoniste tente de détruire la dichotomie, elle l'accepte par moments, puisqu'elle est déchirée entre ses envies et le jugement des autres. Elle affirme alors que « l'amour est une ruse de la chair »<sup>242</sup> ou encore se dit « partagée entre l'âme qui se refuse et la chair qui s'offre. »<sup>243</sup> Elle ne s'abandonne donc pas totalement à ses envies, puisque l'Église l'opprime. Or, elle retravaille parfois cette pensée en confondant les désirs corporels et ceux de l'esprit : « Ce sont les âmes qui s'attirent; mais ce sont les corps qui s'offrent. »<sup>244</sup> L'un ne va donc pas sans l'autre. En somme, bien que la protagoniste se tourne par moments vers une forme d'autocensure en acceptant la dichotomie corps-esprit imposée par l'Église, elle défait l'idéologie chrétienne grâce à son regard singulier. Elle apporte ainsi une nouvelle vision plus libérée des relations hommes-femmes.

---

<sup>237</sup> Chantal Chawaf, *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992, p. 8.

<sup>238</sup> Thérèse Tardif, *op. cit.*, p. 28.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>241</sup> Chantal Chawaf, *op. cit.*, p. 21.

<sup>242</sup> Thérèse Tardif, *op. cit.*, p. 21.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 17.

#### 3.4.1.4 Les relations hommes-femmes

La protagoniste conteste, tout au long du roman, une autre dichotomie traditionnelle : la différence entre la liberté de l'homme et l'emprisonnement de la femme. Une fois de plus, elle renversera l'ordre en proposant une nouvelle conception des relations entre les sexes. Par exemple, elle revendique le droit à l'autonomie en commentant ce qu'elle perçoit comme une injustice : « toi, tu pouvais aller au dehors chercher la vie et le bonheur; tandis que moi, j'étais cernée, j'étais tassée dans un coin. »<sup>245</sup> La comparaison montre qu'elle souhaite accéder à l'affranchissement; elle veut bénéficier des mêmes avantages que les hommes. Elle voudrait être volage sans se faire juger et condamner, avoir plusieurs amants comme les hommes ont plusieurs maîtresses : « une autre femme, un autre chapitre. »<sup>246</sup> Bien qu'elle soit « massacrée d'avance »<sup>247</sup> par les hommes, elle continue d'avoir foi en l'amour. Cependant, elle n'accepte pas le rôle de la femme pure et de l'homme vil; elle recherche l'égalité entre les sexes.

En somme, un balancement permanent entre désir et refus du désir ressort du texte de Thérèse Tardif. De plus, la protagoniste montre qu'elle ressent de l'incompréhension face aux récits religieux. Elle ne saisit pas pourquoi Dieu a donné le désir alors qu'il le condamne. Nous sommes donc témoins d'une révolte contre Dieu, car elle revendique le droit de vivre ses pulsions. Par ailleurs, bien qu'elle renverse la norme, elle ne peut se libérer des remords qui la tenaillent, ce qui l'empêchera de s'affranchir totalement. Étudions maintenant comment l'ambiance et l'écriture sensuelles dans *Orage sur mon corps* se manifestent et tendent à une rupture d'avec les valeurs traditionnelles.

#### 3.4.2 Une ambiance et une écriture sensuelles dans *Orage sur mon corps*

Une ambiance sensuelle et exotique imprègne le roman d'André Béland. Le protagoniste suggère l'ailleurs, donnant un côté transgressif à l'œuvre à une époque où on

---

<sup>245</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>246</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>247</sup>*Ibid.*, p. 27.

prise encore le réalisme et les histoires du terroir. Le protagoniste, dès le début du roman, révèle le ton qu'il emploiera en prenant immédiatement ses distances avec le catholicisme : « Si par instants, je tourne mes prunelles vers le mystère oriental de mon Bouddha, de ce Bouddha acheté sans difficulté au bazar des chrétiens, la flamme sautille davantage et s'applique à mêler des fantasmagories aux pieds fleuri du dieu. »<sup>248</sup> Subtilement, il insinue que les chrétiens sont des infidèles, car il est possible de trouver chez eux des objets symbolisant d'autres dieux. De plus, en faisant référence à Bouddha, il teinte l'œuvre d'une nouvelle philosophie contraire aux enseignements chrétiens que le protagoniste a reçus par l'entremise des jésuites. Un peu plus loin, le simple fait de mentionner qu'il mange au restaurant chinois<sup>249</sup> montre qu'il s'ouvre à une autre culture, fait moins courant à l'époque. Une connotation séditeuse est aussi présente dans le décor de chez Madame Vautour : « Par Terre, d'épais coussins brodés de scènes mythologiques invitent à la nonchalance. Sur des tabourets, cigarettes venues de tous les pays par contrebande, voisinent les plats débordant de friandises ».<sup>250</sup> L'ambiance suggérant les excès et l'ailleurs confère un ton sensuel à l'œuvre. L'image de la ville « perverse » et désirée contraste avec la campagne traditionnelle tant vantée dans les romans du terroir : « Les fabuleuses roues de la fortune à la Monte-Carlo ne doivent certainement pas tourner avec plus de frénésie que mon actuelle migraine... Faites vos jeux! Faites vos jeux! Disent-ils dans la ville perverse. »<sup>251</sup> Les lieux exotiques évoquent la tentation de se laisser aller aux vices. Ainsi, une description d'une promenade dans la rue rehausse encore l'ambiance sensuelle; le protagoniste est loin du devoir et l'intériorité est omniprésente : « Il fait immense sur la route. Toutes les portes sont ouvertes sur le large, sur le plein air victorieux! Le vent déborde par tarentelles; les jupes retroussent du bas, les chapeaux volent dans toutes les directions. Gaieté, joie, jeunesse! »<sup>252</sup> Cette citation montre bien l'atmosphère ouverte et libre dans laquelle se trouve le protagoniste; il va à l'encontre de ce que veut la norme. Il se vautre également dans l'alcool; plusieurs scènes d'ivresse montrent que le protagoniste plonge dans les excès : « J'ai fait un fou de moi. J'ai bu

---

<sup>248</sup> André Béland, *op. cit.*, p. 2.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 22.

l'absinthe jusqu'à ce qu'elle m'ait rejeté par terre, au fond de la taverne. »<sup>253</sup> Il ne faut pas oublier que cet alcool est souvent affilié à un rite de passage. Voilà pourquoi Julien fête son arrivée dans la vie d'adulte en prenant de l'absinthe pour la première fois : « Par sa modernité, sa préparation ludique et solennelle à la fois, l'absinthe fait office de rituel de passage vers le monde des adultes. »<sup>254</sup> De surcroît, l'absinthe, fortement associée au mal, provoque la méfiance chez les bien-pensants ; « muse trompeuse sous les traits de la Fée verte, elle entraîne à leur perte les faibles qui s'y laissent prendre. »<sup>255</sup> En nommant cet alcool, Julien se lie aux artistes constituant la bohème du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, l'absinthe « a marqué de façon indélébile la société tout entière et influença tous les grands mouvements artistiques du temps. »<sup>256</sup> Le protagoniste se joint ainsi à la philosophie libertine de l'époque. De plus, la fée verte, envoûtante et insidieuse, est associée au féminin puisqu'elle conduit au péché et à la folie (les affiches d'absinthe sont presque toujours représentées par une femme séduisante qui incite à la consommation). Ainsi, en affirmant ceci : « je veux sucer des tas de plâtre et des feuilles d'absinthe »<sup>257</sup>, Julien accepte de se laisser tenter par le péché. Cette transgression sera comparée à une flamme, un feu ardent de passion.

#### 3.4.2.1 Le désir dans *Orage sur mon corps*

L'isotopie des flammes fait ici référence à une forme d'intensité qu'apporte la lucidité. Dans le chapitre II, nous avons vu que les flammes renvoyaient à la peur de Julien de brûler en enfer, mais ici le feu est encensé, comme s'il était libérateur. Au début du roman, la flamme semble même apporter la vérité. Julien agit comme un observateur de son temps, en pleine possession de ses moyens : « Depuis vingt heures, je n'ai pas quitté ma chambre. Comme un foisonnement de flammes qui m'envahiraient en me faisant une sorte de trône, un souffle bouillant s'exhale de partout, jusqu'à mon âme. »<sup>258</sup> Il rajoute un peu plus loin : « je vibre aujourd'hui du choc initial de ma vie, de la lucidité dont tantôt je me repais et que tantôt

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>254</sup> Marie-Claude Delahaye, *L'absinthe au féminin*, La Massane, Équinoxe, 2007, p. 20.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>256</sup> Marie-Claude Delahaye et Benoît Noël, *Absinthe, muse des peintres*, Paris, L'Amateur, 1999, p. 16.

<sup>257</sup> André Béland, *op. cit.*, p. 95.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 1.

j'abhorre. »<sup>259</sup> La lumière semble le rassurer et lui donner confiance en ses moyens. Par la suite, tout le roman se déroule la nuit, dans la pénombre. Cette noirceur semble symboliser l'état d'esprit dans lequel se trouve Julien. Dans un même temps, la nuit est le lieu de toutes les possibilités, ainsi que des songes. Il s'agit d'un moment de dérèglement de sens permettant d'échapper à la logique éveillée, aux instances normatives qui veillent le jour. Même dans les rêves de Julien, une forme de logique passionnelle transparait sous le thème de la flamme : « Des étoiles, des feux de chandelles; beaucoup de cercles rouges, verts, entraînants comme la marée... je retourne vers des régions mobiles à l'intérieur de mes yeux. On dirait que ma tête bascule et déchire l'épine dorsale. »<sup>260</sup> La flamme, synonyme de désir, de vie, est perçue positivement dans le roman : « Je voudrais voir briller une inextinguible flamme à travers ses prunelles pour ne pas croire à l'étreinte de la morte. »<sup>261</sup> L'isotopie de la flamme est également utilisée pour défier la norme; Julien n'a plus peur des flammes, il les cherche afin de provoquer : « Je veux m'envelopper dans une grande chape ironique, doublée de jaune cru, avec des flammes rougeoyantes qui lui feraient un trône. »<sup>262</sup> Julien se complaît dans le désir, sans avoir peur de la colère de Dieu. Afin d'exprimer son désir, le protagoniste utilise également l'isotopie des fruits et des fleurs, ce qui ajoute une autre touche sensuelle à l'œuvre. En effet, par leurs couleurs et leurs parfums, les fruits donnent une connotation épicurienne au texte : « Elle était là, près de moi, la première femme que je toucherais; elle avançait ses lèvres pleines d'attraits et reluisantes comme des fruits sans pulpe... »<sup>263</sup> En somme, la logique intérieure et passionnelle du récit reflète des états d'âme au lieu de s'exprimer par une facture réaliste. Les désirs guident Julien, qui tente de les extérioriser de façon détournée. Ses propos contestent les codes de l'époque; il rejette et défie les normes en vigueur, tout comme le fait la protagoniste de *Désespoir de vieille fille*.

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 17.

### 3.5 Rejet et défi

En ne s'alliant pas aux valeurs traditionnelles, André Béland et Thérèse Tardif bravent le système en place. Afin de pouvoir se dissocier des stéréotypes, ils repoussent les icônes associés à l'autorité et créent des protagonistes qui sortent des sentiers battus pour suivre leur propre voie. La forme de leur œuvre est novatrice et leur propos distinct. Ils affrontent les tabous de la société en laissant leur désir guider leur choix. Cette quête identitaire bouscule l'idéologie des bien-pensants, qui se dresseront contre ces voix afin de les faire taire. Observons donc comment Thérèse Tardif rejette et défie la norme.

#### 3.5.1 Rejet et défi dans *Désespoir de vieille fille*

L'existence même de *Réponse à Désespoir de vieille fille* prouve que l'époque a trouvé le livre scandaleux. En effet, Simone Routier, poétesse bien connue de l'époque, s'offusque qu'une femme ait pu écrire une œuvre aussi dépravée et tente de ramener Thérèse Tardif dans le droit chemin. On trouve rarement une réaction aussi approfondie à un texte littéraire. Thérèse Tardif a profondément choqué certains. Routier incite donc Tardif à se ressaisir : « Il y a déjà un petit moment que j'ai envie de vous parler eau froide. »<sup>264</sup> Elle la réprimande sur sa vision de l'amour : « Ne quémante point l'amour là où il se marchande ou se refuse; tu t'éviteras ainsi les lettres dont tu aurais honte, pour toi, pour ton correspondant, et pour la postérité. »<sup>265</sup> Le poids de la tradition, qu'on sent bien dans les propos de Routier, condamne les paroles blasphématoires de Thérèse Tardif : « Les péchés ne se mangent pas, ils s'éjectent. –Pardon lecteur, je parlais à Tardif. »<sup>266</sup> Ainsi, Routier ne prend pas la défense de sa comparse féminine, mais la condamne, comme le font les bien-pensants : « La voie de l'humilité seule conduit à Dieu, et celui qui se réclamera orgueilleusement des miracles opérés en Son nom ne sera pas admis où prendront place les pécheurs courbés d'humilité et brisés de repentir. »<sup>267</sup> Elle tente de la tourmenter par la peur de ne pas accéder à Dieu. Elle

---

<sup>264</sup> Marie Villiers (pseudonyme de Simone Routier), *Réponse à Désespoir de vieille fille*, Montréal, Beauchemin, 1943, p. 49.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 44.

ridiculise le discours de Thérèse Tardif sur la souffrance, comme si ce qui venait du corporel n'avait aucune valeur : « Les grimaces de la souffrance et celles du péché sont laides même pour celui qui les cause et qu'elles peuvent flatter. Je ne parle pas des souffrances de théâtre, mais de la vraie souffrance qui vous prend par surprise. »<sup>268</sup> Grâce à cette réponse de Routier, nous pouvons constater que le livre de Thérèse Tardif a beaucoup choqué par son déni de certaines valeurs chrétiennes.

Tardif conteste la norme féminine en allant à l'encontre de ce à quoi on s'attendait d'une femme au milieu du siècle dernier. Ayant des aventures avec plusieurs hommes, sans pour autant se marier, (du moins, le texte suggère ce désir) elle ne se soumet pas au stéréotype féminin. Elle agit en tant que sujet en ne vivant pas sous la tutelle d'un homme. La protagoniste va même jusqu'à critiquer les hommes : « Les hommes se plaisent en ma compagnie parce qu'elle leur permet d'être vils sans indignité. »<sup>269</sup> Elle s'en prend, d'une certaine façon, aux comportements patriarcaux en les critiquant. De plus, en ne se conformant pas à son rôle féminin, elle déroge aux lois prescrites par les hommes d'Église. Elle juge l'idéal chrétien en montrant son dégoût face à ce sujet. Dès les premières pages du roman, elle dit clairement qu'elle déteste le jour du Seigneur : « Ces horribles jours du dimanche où tout est si paisible au-dedans et au-dehors, que l'on a plus besoin de personne, l'on a plus besoin d'aimer. »<sup>270</sup> Elle s'affiche donc comme sujet cherchant à sortir du cadre traditionnel; elle veut se libérer du poids de la religion. Elle va même jusqu'à inciter à aller du côté du mal : « Des Saints ont eu l'avantage d'une tournée dans les enfers avant la réforme. »<sup>271</sup> Elle valorise la tentation, qui paraît être un chemin beaucoup plus facile que la voie de Dieu : « Vous avez fait le chemin de votre Croix aussi rude que possible. Mon cœur écume et ma bouche vomit. »<sup>272</sup> Elle préfère donc vivre charnellement son existence plutôt que d'espérer les joies divines de son âme. Un passage déjà cité (« Je suis une esclave infidèle et la route m'apparaît plus belle que le jardin céleste »)<sup>273</sup> montre qu'elle ne peut échapper à ses désirs et qu'elle préfère les plaisirs terrestres aux promesses de l'Éternel. Elle conteste l'idée du péché,

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>269</sup> Thérèse Tardif, *op. cit.*, p. 24.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 71.

puisqu'elle croit par moments que rien n'est interdit : « Mon Dieu, c'est humiliant cet incessant embarras du péché. »<sup>274</sup> Elle parle d'aimer les hommes comme d'un péché, mais récuse aussi cette idée : « Si c'est une folie que d'admirer les hommes et de croire en leur idéal; si c'est un péché que de les aimer, je suis victime de cette folie, je suis coupable de ce péché. »<sup>275</sup> Elle ne trouve pas le bonheur dans la vie chrétienne puisque tout lui est interdit et qu'elle se sent brimée dans sa liberté. Ainsi, elle croit que « le bonheur des chrétiens est un bonheur amer »<sup>276</sup>, où les désirs sont refoulés au profit de la norme. Elle repousse donc les valeurs traditionnelles pour laisser davantage la place à ses besoins propres. André Béland va dans le même sens dans son roman.

### 3.5.2 Rejet et défi dans *Orage sur mon corps*

Dans un premier temps, Julien Sanche rejette l'instance parentale et ce qu'elle représente : « Je n'aimais plus mes père et mère, et leur présence signifiait pour moi l'horreur véritable qu'on éprouve à regarder un objet qui a coûté des pleurs et du sang. »<sup>277</sup> L'horreur est projetée sur eux; il affirme à demi-mot que ce n'est pas lui le monstre, mais plutôt eux qui devraient mourir. De plus, les parents sont pour lui l'emblème de la souffrance, car il constate qu'il est différent de ceux-ci, qu'il est seul et marginal, ce qui le rend honteux. Ainsi, il n'aura d'autre choix que de s'écarter de leur monde pour vivre ses désirs : « J'aime mieux crever comme un rat d'égout plutôt que de leur laisser, oh! fût-ce une demi-seconde, l'impression de leurs droits sur moi. J'aime mieux me passer de brioche que de subir à tout moment le doute et le mépris de leurs regards, de leurs toujours pareilles ritournelles. »<sup>278</sup> En rompant d'avec ses parents, Julien rejette plusieurs normes de l'époque, dont celles de la religion et de la famille.

Le désir de profanation est également très présent dans le roman, comme si le protagoniste cherchait à provoquer les bien-pensants. Il veut, par exemple, annihiler l'image

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>277</sup> André Béland, *op. cit.*, p. 52.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 70.

de la pureté, tant glorifiée par l'Église : « je pisserez sur les lys pour que leur prétendue pureté soit quelque chose d'imaginaire... »<sup>279</sup> Il explore quelques tabous de la société en insérant des scènes de cannibalisme et d'enfants bâtards : « Ma haine augmente, augmente jusqu'à ce qu'une grande secousse émeuve mon être... Je blasphème l'homme et la femme et je voudrais mordre la dépouille au front. »<sup>280</sup> Associé à la sauvagerie et à la cruauté, le cannibalisme est un tabou majeur dans nombre de civilisations. Insérer des scènes qui renvoient à cette pratique est alors extrêmement choquant. De plus, l'enfant né en dehors du cadre du mariage était condamné et considéré comme le fruit du mal. Par conséquent, Béland utilise un ton blasphématoire lorsqu'il affirme : « je mange des crânes d'enfants bâtards, et n'en meurs pas... »<sup>281</sup>; il se place en tant qu'acteur du mal. Affrontant les tabous de la société, Julien va à l'encontre de ce à quoi on s'attendrait de lui, tant sur le plan de la famille que de l'Église. Le caractère surréel de l'image ajoute encore à l'impression de profanation.

En somme, pour que les jeunes écrivains de l'époque puissent s'exprimer, ils n'avaient vraisemblablement pas d'autre choix que d'utiliser le langage figuré, outil de revendication et de transgression indispensable dans une société traditionnelle fermée sur elle-même. Les différentes stratégies que nous avons vues possèdent chacune son utilité et permettent d'exprimer subtilement ses désirs. Les auteurs s'en sont servis pour créer une pluralité de ponts entre différents artistes afin qu'ils puissent, dans un langage codé, s'associer et s'exprimer. Grâce au langage figuré, les écrivains ont pu se manifester dans une société où la parole individuelle était mal accueillie. Dans un premier temps, l'intertextualité leur a permis de s'unir et de dialoguer avec différents auteurs afin de se dissocier de la vision traditionaliste. Ensuite, l'ellipse, d'une façon subtile, a eu pour effet de les laisser dire sans dire. En suggérant leur pensée, les auteurs ont déjoué les règles. Enfin, la métaphore a transformé le réel pour faire émerger une vision personnelle du monde. Les écrivains ont également suggéré le désir en créant une atmosphère libertine dans leur œuvre. Imaginant des lieux où l'ailleurs et l'exotisme sont omniprésents, ils ont pu laisser libre cours à leur passion. La forme subjective de notre corpus favorise l'expression d'émotions. Contrastant avec des œuvres plus réalistes, André Béland et Thérèse Tardif ont laissé entendre leur voix singulière.

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 53.

Refusant de censurer leur désir, comme le voulait l'Église, ils l'ont revendiqué. En agissant ainsi, ils ont contesté dans un premier temps l'ordre judéo-chrétien en renouant les liens entre le corps et l'esprit. Ensuite, ils ont aboli les rôles du féminin et du masculin en les renversant. Enfin, ils ont critiqué la religion, en blasphémant contre Dieu et ses principes et en repoussant l'ensemble des valeurs traditionnelles, afin de proposer une nouvelle vision de la vie. Les romanciers analysent à fond leurs émotions, ce qui va à l'encontre de la littérature de leur époque. Troublés et seuls, ils sont déchirés entre leur désir et les attentes sociales. Une quête identitaire s'amorce alors pour eux sous le regard des traditionalistes qui perdront, peu à peu, de leur pouvoir dans les décennies suivantes.

## CONCLUSION

Dominé par l'Église catholique jusqu'à la Révolution tranquille, le Québec était en proie, dans une large mesure, à la censure cléricale. Tout comme État et Église n'étaient pas nettement séparés, « la frontière entre le sacré et le profane était alors tenue, le second s'inféodant presque constamment au premier. »<sup>282</sup> Présent dans toutes les sphères de la société, le clergé surveillait l'ensemble de la production culturelle; tout ce qui était contraire à la foi devait être prohibé ou du moins réprouvé. La culture et les loisirs étaient plus particulièrement épiés et censurés, car les bien-pensants croyaient que les valeurs véhiculées dans ces domaines pouvaient mener à la décadence. En voulant maintenir les mœurs traditionnelles, les censeurs discréditaient tout ce qui risquait de bousculer les normes. : « [...] Dans le domaine du livre, la censure n'est rien autre chose que l'examen de leur contenu, un jugement sur leur valeur doctrinale ou morale.»<sup>283</sup> Les écrivains s'autocensuraient également par peur d'être condamnés. Pourtant, les jeunes artistes de l'époque entreprennent un véritable combat pour la liberté d'expression. Nous nous sommes donc intéressées à la question suivante : comment la jeune génération d'écrivains des années 1940 a-t-elle pu s'exprimer dans un monde où règne encore la censure?

Le premier chapitre du mémoire a dressé un portrait socio-historique des années 1930-1940 au Québec. Plusieurs historiens et spécialistes de la littérature tels que Jacques Blais, Andrée Lévesque, Pierre Hébert et Daniel Chartier ont montré que, malgré les contraintes, plusieurs voix singulières ont émergé durant cette période de changements. Bien que le mouvement régionaliste vive son apogée, deux événements majeurs ont secoué la société québécoise. En effet, la crise économique des années 1930 a métamorphosé le rôle des femmes; celles-ci ont fait leur entrée sur le marché du travail. Ce changement a donné l'occasion à certaines femmes de sortir de leur carcan. De surcroît, pour la province, la Seconde Guerre mondiale a été l'occasion de s'ouvrir au reste de la francophonie. Dès lors,

---

<sup>282</sup> Pierre Hébert, *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié 1625-1919*, Montréal, Fides, 1997, p. 7.

<sup>283</sup> Citation de Raymond M. Charland, Pierre Hébert, *ibid.* p. 10.

Seconde Guerre mondiale a été l'occasion de s'ouvrir au reste de la francophonie. Dès lors, un renversement s'est effectué dans la littérature : le roman du terroir a laissé peu à peu place à une littérature psychologique axée sur l'individu. Autrefois repliée sur elle-même, la société québécoise peut maintenant côtoyer la littérature étrangère, qui apporte un souffle nouveau aux écrivains d'ici. De plus en plus d'éditeurs voient le jour et offrent la possibilité aux jeunes écrivains novateurs de se faire publier. Toutefois, la censure cléricale perdure et on tente d'étouffer cette littérature émergente. En utilisant deux formes de censure, les bien-pensants ont voulu faire taire tout ce qui s'éloignait de la littérature traditionnelle. La première, la censure prescriptive (autocensure), est la plus sournoise puisqu'elle dicte inconsciemment au sujet ce qu'il doit dire et faire. La deuxième, plus directement répressive, s'attaque aux publications. Il s'agit de la censure proscriptive (jugement des censeurs), qui bannit ou discrédite les œuvres marginales. Dans ce contexte, les œuvres de notre corpus ont reçu un accueil défavorable de la part des critiques. Ceux-ci ont reproché au roman d'André Béland, *Orage sur mon corps*, d'être une œuvre de jeunesse perverse et un faux roman; le roman de Thérèse Tardif, plus vite oublié par les critiques, fut décrit comme une œuvre impure, notamment à cause de sa forme romanesque trop moderne et scandaleuse, qui renversait l'image de la femme. Bref, toute distance par rapport à la norme était sévèrement condamnée. Ce fut d'ailleurs, pour André Béland et pour Thérèse Tardif, leur seul roman publié. Jugés et bannis par la société, ils ont plutôt choisi le silence. Cette brève évocation de la toile de fond historique a donc permis de connaître la situation de la nouvelle génération d'écrivains ainsi que les contraintes qui pesaient sur elle.

Nous avons vu, dans un deuxième temps, comment la censure prescriptive affectait les écrivains de notre corpus. Les mœurs chrétiennes les écrasent et sèment le doute en eux. Leur voix est entravée par le poids des traditions (familles, enseignants, hommes d'Église). N'étant pas libres de leurs pensées, ils se questionnent sans cesse sur leurs désirs. Cette censure insidieuse transparaît dans les écrits par les affects liés aux personnages et les images employées. Déchirés entre la norme et leurs désirs individuels, les auteurs cherchent malgré tout à sortir du cadre qui leur est imposé. Thérèse Tardif, par l'acte même d'écrire, ignore le rôle que l'on réservait aux femmes. En mettant en scène une femme célibataire, sans enfant, en quête d'amour charnel, elle bouscule l'image de la femme prônée par l'Église; la vieille

fille choque simplement par son statut. Quant au personnage qu'a créé André Béland, il va à contresens de la norme masculine avec ses pulsions homosexuelles, l'expression de ses émotions et ses envies de liberté. Vivant en marge de la société, ces protagonistes agissent tels des témoins de la communauté et la critiquent. Or, malgré leur envie de sortir des stéréotypes, il est difficile pour les auteurs de rompre avec la tradition pour exposer une nouvelle vision du monde. En effet, les manifestations de la censure prescriptive sont nombreuses. Dans un premier temps, nous avons pu constater que leurs œuvres étaient empreintes de références aux instances normatives religieuses et familiales ainsi qu'aux récits bibliques. En insérant plusieurs éléments normatifs dans leur texte, ils pointent ce qui est marginal, transgressif, mais se déculpabilisent également. En effet, l'insertion des éléments normatifs fait croire que l'auteur se range du côté de la norme. De plus, une touche négative face à leur désir teinte leurs discours et tout désir est décrit à mots voilés, ce qui prouve qu'un sentiment de honte et de culpabilité pèse sur eux. Une intériorisation partielle des normes ressort des textes : la peur taraude les auteurs. Ainsi, nous avons constaté que les isotopies du mal et du jugement se retrouvaient dans les romans, conséquence directe de la censure prescriptive. Ancrant le sujet dans une ligne de conduite stricte, les traditionalistes freinent l'émergence d'œuvres singulières.

Dans un troisième et dernier temps, nous avons observé de quelle façon les écrivains ont contourné en partie la censure. En utilisant différentes stratégies narratives afin d'exprimer leur vision du monde sans tout dire ouvertement. Quelques figures de style récurrentes créent une écriture du désir et une ambiance sensuelle. L'intertextualité a donné l'occasion aux auteurs de critiquer le monde religieux et d'en dévoiler les travers. Elle leur a aussi permis de se rallier à certains auteurs contestataires. Quant à l'ellipse, elle offre la liberté au lecteur de s'approprier le texte. Enfin, elle favorise un dialogue muet entre l'écrivain et le lecteur. Ainsi, le style fragmenté de Thérèse Tardif montre qu'elle ne pouvait approfondir sa pensée de peur d'être jugée. Elle préfère suggérer qu'affirmer. En faisant allusion à ses désirs sans les nommer, elle crée une forme de complicité avec son lecteur. Enfin, nous avons analysé le pouvoir subversif de la métaphore. Grâce à celle-ci, les auteurs s'affranchissent des codes sociaux pour exprimer une vision unique du monde. C'est donc par l'entremise de la métaphore que les écrivains ont pu se dire et renverser les tabous. André

Béland et Thérèse Tardif ont pu formuler plusieurs métaphores du désir, notamment la nature, le feu et le monstre. Ici, comme pour l'ellipse, le lecteur doit décoder le message afin d'en comprendre le sens caché. Nous avons donc pu constater que c'est par le biais des figures de style que les tabous ont pu être outrepassés et qu'une écriture du désir est née. En effet, un éloge du corps émane des textes à l'étude. Une révolte contre la religion se manifeste; les auteurs revendiquent le droit à leurs pulsions. Une distance se crée alors entre la religion et les auteurs, qui se tournent vers d'autres aspirations. André Béland produit un univers sensuel avec ses références au bouddhisme, son ambiance suggérant l'ailleurs et ses scènes d'ivresse. Thérèse Tardif propose quant à elle une image de la femme célibataire et de la femme désirante en fusionnant le corps et la chair. Enfin, la forme intimiste de ces œuvres bouleverse la tradition littéraire. Or, l'amalgame des stratégies narratives employées rejetait et défiait les normes. Les auteurs vont à l'encontre de la voie prônée par l'Église. Refusant de se taire, les jeunes auteurs ont utilisé différentes figures de style afin de s'exprimer dans un langage singulier.

Nous avons relevé des points communs significatifs entre les deux auteurs de notre corpus. Dans un premier temps, nous avons pu constater qu'ils tentaient tous les deux d'affirmer une voix personnelle (je suis, je dis, je sens). André Béland, en créant le personnage homosexuel Julien Sanche, rompt d'avec la tradition. Il met en scène un personnage différent de ce que connaît la littérature québécoise de l'époque; il prend la parole et s'affirme en tant que sujet distinct. En relatant ses tourments, il dévoile son intériorité. Béland va même plus loin en affirmant en introduction que Julien n'est pas seul à éprouver ses désirs : « Il appartient trop à la génération présente pour que vous vous acharniez à le détruire. Il a, dans son corps, un cœur et du sang; il n'a peut-être pas beaucoup de fierté nationale, mais il a sa fierté qui accepte tout quand c'est humain. »<sup>284</sup> L'auteur montre bien que son personnage rompt d'avec les préoccupations collectives pour mieux se pencher sur les désirs intérieurs. Il en va de même pour la protagoniste de Thérèse Tardif. Elle quitte l'image connue de la femme pour s'affirmer autrement. Elle s'affiche en tant que sujet en exposant ses désirs de femme. De plus, la forme autodiégétique des deux œuvres, peu

---

<sup>284</sup> Citation tirée de l'introduction d'André Béland, *Orage sur mon corps*, Montréal, Guérin, 1995 [1944], s.p.

fréquente pour l'époque, est plus favorable aux épanchements émotifs, nouveauté formelle qui permet aussi l'expression d'une nouvelle intériorité.

Béland et Tardif s'affichent alors comme différents tout en faisant appel à des complices : les écrivains aux visées semblables et les autres personnages. De telles connivences leur évitent d'être seuls et marginalisés. André Béland se réfère à une pluralité d'auteurs homosexuels tels que Gide, Verlaine et Rimbaud. Même s'il les critique, il montre qu'il les connaît; il adhère à leur philosophie et s'associe à leurs mœurs libertines. Ainsi, tout un monde d'ivresse, d'abus et de transgressions est suggéré par le biais de l'intertextualité. Béland crée donc des ponts entre les auteurs afin de se réclamer de certains mouvements et de chercher l'appui d'autrui. Il introduit aussi dans son texte d'autres personnages qui contreviennent à la norme. Monsieur Anboize, par exemple, inspire l'adolescent à poursuivre sur la voie de la différence. Ainsi, Julien se sent moins seul avec ses pulsions, il a un modèle. Ses compagnons de beuverie l'encouragent également à la décadence en l'incitant à boire et Madame Vautour l'incite à se vautrer dans les plaisirs charnels.

Nous avons remarqué que Thérèse Tardif utilise le même stratagème que Béland en se servant de l'intertextualité comme appui à ses propres pulsions. En effet, elle semble critiquer les auteurs français, mais se rallie subtilement à eux en les nommant dans son œuvre. De plus, en intégrant à son texte les noms de Colette et de Katherine Mansfield, elle pointe deux écrivaines libérées qui ébranlent les normes par le simple fait d'écrire. Afin d'illustrer son balancement entre ses désirs et la religion, Thérèse Tardif a choisi de nommer plusieurs écrivains chrétiens qui ont renversé la vision de la religion. Ainsi, elle montre qu'une forme de connivence s'établit entre eux, qu'ils partagent les mêmes valeurs. Enfin, elle donne son opinion sur des sujets habituellement masculins comme la politique. Cependant, la forme la plus frappante d'intertextualité dans le texte est la ressemblance qu'il entretient avec l'œuvre de Laure Conan, *Angéline de Montbrun*. Consciemment ou non, Tardif s'associe à une pionnière de l'écriture féminine au Québec en usant des mêmes thèmes et de la même structure romanesque. Nous pouvons donc constater qu'elle se sert de l'intertextualité, tout comme Béland, pour appuyer ses positions.

Les deux auteurs donnent un rôle actif au lecteur appelé à interpréter autant les références (intertextualité) que les silences (ellipses) et les suggestions (métaphores). En effet, ils utilisent plusieurs stratégies narratives afin d'entretenir, à mots couverts, un dialogue avec le lecteur. Nous avons remarqué que l'intertextualité présente dans les deux œuvres permet au lecteur de situer l'auteur en lien avec d'autres écrivains subversifs. Ainsi, cette stratégie narrative fait appel aux connaissances du lecteur. Cette pluralité de références devient pour les adeptes un véritable langage codé. En utilisant l'ellipse, Tardif et Béland interpellent une fois de plus le lecteur en lui laissant la liberté de compléter leur pensée. Enfin, en usant de la métaphore, ils invitent à entrer dans un univers singulier; lire oblige à décoder le sens de ces nouvelles images poétiques. Le lecteur devient alors le complice de l'auteur dans l'exploration des désirs et des émotions.

En somme, André Béland et Thérèse Tardif ont tenté de suggérer leurs pulsions sans les dire puisque les censeurs étaient vigilants. Ils ont donc réussi à exprimer leur désir en utilisant de habiles détours. Tout en s'autocensurant parfois, ils parviennent à suggérer un climat plus moderne qui brise avec les normes de l'époque. Ces écrivains résistent ainsi à la logique narrative habituelle afin de laisser une empreinte passionnelle au récit. Ils abandonnent le discours collectif pour une narration tournée vers les tourments de l'individu. Or, bien qu'il n'y ait aucune description de scènes érotiques, ces textes font entendre des voix singulières et suggèrent une ambiance sensuelle, aux antipodes de la tradition littéraire.

Nous avons insisté à maintes reprises sur l'ambivalence de nos écrivains, balancement entre devoir et désir, entre soumission à la norme et refus de celle-ci, enfin entre tout taire comme le voulait l'époque et tout dire comme ils l'auraient voulu. Dans de tels cas « inter-dire »<sup>285</sup> se révèle la meilleure solution pour les écrivains : « Le langage usuel étant la norme, il s'agit pour le poète de s'en écarter pour dire autrement, avec puissance et sensibilité. »<sup>286</sup> Trop policées, leurs œuvres auraient perdu toute portée contestataire; trop osées, elles n'auraient pas trouvé d'éditeur ou auraient été interdites à leur parution. Ainsi, il s'agissait pour nos auteurs de trouver leur langage afin de s'exprimer malgré les contraintes.

---

<sup>285</sup> Sandrina Joseph, « Figures d'un discours interdit. Les métaphores du désir féminin dans *Villette* de Charlotte Brontë », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2000, 149 p.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 28.

Le langage figuré dépeint en fait les pulsions qu'éprouvent André Béland et Thérèse Tardif. En refusant l'ordre langagier connu, ils renversent la norme et créent de nouveaux univers. Ils bâtissent des mondes où l'onirisme et la réalité s'entrecroisent, où les désirs tentent de s'affranchir. Dans cette ambiance sensuelle, créée par les figures de style, l'identité homosexuelle et féminine prend place. L'individu délaisse la parole collective pour s'affirmer en tant que sujet hors norme. Peu connues aujourd'hui, ces deux œuvres constituent néanmoins d'importants jalons vers la modernité.

## BIBLIOGRAPHIE

### **Corpus étudié**

Béland, André, *Orage sur mon corps*, Montréal, Guérin, 1995 [1944], 127 p.

Tardif, Thérèse, *Désespoir de vieille fille*, Montréal, L'Arbre, 1943, 124 p.

### **Corpus critique sur Thérèse Tardif**

Costisella, Joseph, «Thérèse Tardif, une femme-écrivain d'Ottawa», *Le Droit*, 12 mai 1962, p. 17.

Faguy, Suzanne, «*Désespoir de vieille fille, pensées de Thérèse Tardif*» et *Réponse à «Désespoir de vieille fille», par Marie de Villiers (pseudonyme de Simone Routier)*, Maurice, Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. III, Montréal, Fides, 1982, p. 276-278.

Gélinas, Pierre, «*Désespoir de vieille fille* par Thérèse Tardif», *Le Jour*, 30 octobre 1943, p. 7.

Godard, Barbara, «*Transgressions*», Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 85-95.

Jasmin, Guy, «Les lettres de *Désespoir de vieille fille*», *Le Canada*, 20 mai 1943, p. 4.

Lussier, Gabriel-M., «Littérature. Thérèse Tardif, *Désespoir de vieille fille*», *La Revue dominicaine*, février 1944, p. 125-127.

Lussier, Gabriel-M., «L'Esprit des livres, Réponse à *Désespoir de vieille fille*», *La Revue dominicaine*, mars 1944, p. 190-192.

Villiers, Marie, (pseudonyme de Simone Routier), *Réponse à «Désespoir de vieille fille»* Montréal, Beauchemin, 1943, 125 p.

Sylvestre, Guy, «*Désespoir de vieille fille*», *Le Droit*, 1<sup>er</sup> mai 1943, p. 9.

———.«Réponse à *Désespoir de vieille fille*», *Le Droit*, 18 décembre 1943, p. 5.

Tanghe, Raymond, «L'éternel féminin», *L'Action universitaire*, janvier 1944, p. 22-24.

### **Corpus critique sur André Béland**

Bourassa, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise, histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les herbes rouges, 1986, p. 157-164.

Bourassa, André-G., «*Orage sur mon corps, roman d'André Béland*», dans Maurice Lemire (dir), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. III, Montréal, Fides, 1982, p. 717-718.

Duhamel, Roger, «*Courrier des lettres*», *L'Action nationale*, vol. XXV, janvier 1945, p. 71-74.

Gauthier, Éric, *Problématique de l'homosexualité dans Orage sur mon corps : texte, intertexte et réception critique*, mémoire de maîtrise, Université de Chicoutimi, 2004, 128 p.

Girard, Henri, «Un personnage immonde», *Le Canada*, n° 211, 11 décembre 1944, p. 5.

Hamel, Émile-Charles, «Chroniques des livres», *Le Jour*, vol. VIII, n° 15, 16 décembre 1944, p. 5.

ILLETTRÉ (L') (pseudonyme de Harry Bernard), «Un jeune et son orage», *L'Autorité*, vol. XXX, n° 9, 3 février 1945, p. 1 et 3.

Jasmin, Guy, «Le mois littéraire», *La Revue populaire*, avril 1945, p. 10.

J.C.D, «Perversité...?», *Le Jour*, vol. VIII, n° 23, 10 février 1945, p. 5.

Laniel, Carole-Andrée, *André Béland premier poète de l'érotisme au Québec*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991, 85 p.

Légaré, Romain, «Le roman canadien-français d'aujourd'hui», *Culture*, tome VI, mars 1945, p. 73.

Rousseau, Claude, «Notes après lectures», *Le Jour*, vol. VIII, n° 17, 30 décembre 1944, p. 4.

Steiner, Freidrich, «*Orage sur mon corps* par André Béland», *Le Quartier latin*, vol. XXVII, n° 8, 24 novembre 1944, p. 4.

Sylvestre, Guy, «*Orage sur mon corps*», *Le Droit*, vol. XXXIII, n° 34, 10 février 1945, p. 2.

Titué, Maurice (pseudonyme), «Orage sur mon derrière», *Le Quartier latin*, 26 janvier 1945, p. 8.

### **Travaux sociohistoriques**

Amossy, Ruth, *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. «Le texte à l'œuvre», 1991, 215 p.

Anjou, Marie-Joseph d', «Le prétexte de l'art», *Relations*, 12<sup>e</sup> année, n° 138, juin 1952, p. 151.

Blain, Maurice, «Sur la liberté d'esprit», *Esprit*, n<sup>os</sup> 193-194, août-septembre 1952, p. 201-213.

Blais, Jacques, *De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Les Presses de l'Université Laval, 1975, 410 p.

Brunet, Barthelot, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, L'Arbre, 1946, 186 p.

Castelain-Meunier, Christine, *Les hommes aujourd'hui, virilité et identité*, Paris, Acropole, 1988, 273 p.

Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour Éditeur, 1992, 623 p.

Coquillat, Michelle, *La poésie du mâle*, Paris, Gallimard, 1982, 472 p.

Chartier, Daniel, *L'émergence des classiques. La réception critique de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, 307 p.

Corriveau, Patrice, *La répression des homosexuels au Québec et en France – Du bûcher à la mairie*, Sillery, Septentrion, 2006, 236 p.

Delahaye, Marie-Claude, *L'absinthe au féminin*, La Massane, Équinoxe, 2007, 135 p.

———, et Benoît Noël, *Absinthe, muse des peintres*, Paris, L'Amateur, 1999, 191 p.

Demczuk, Irène et Frank Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre. Histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1998, 409 p.

Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Puf, 1981, 286 p.

Dhôtel, André, *La vie de Rimbaud*, Paris, Sud, 1965, 256 p.

Falconnet, Georges et Nadine Lefaucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Seuil, 1975, 186 p.

Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, *Éditeurs transatlantiques*, Sherbrooke, Ex Libris-Tryptique, 1991, 244 p.

Hébert, Pierre, *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié 1625-1919*, Montréal, Fides, 1997, 290 p.

———, «La censure religieuse au Québec» *Québec français*, n<sup>o</sup> 120, hiver 2001, p. 74 à 76.

———, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, 715 p.

———, *La littérature québécoise et les fruits amers de la censure*, Montréal, Fides, 2010, 74 p.

Higgins, Ross, *De la clandestinité à l'affirmation. Pour une histoire de la communauté gaie montréalaise*, Montréal, Comeau & Nadeau, 1999, 165 p.

Imbert, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1983, 186 p.

Joubert, Lucie et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, 181 p.

Larivière, Michel, *Les Amours masculines. Anthologie de l'homosexualité dans la littérature*, Paris, Lieu commun, 1984, 542 p.

Lévesque, Andrée, *La norme et les déviantes. Des femmes du Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Remue-Ménage, 1989, 232 p.

———, *Résistance et transgression*, Montréal, Remue-Ménage, 1995, 157 p.

Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, tome II, Montréal, Boréal, 1989, 834 p.

Pelletier, Jacques, «Une exploration de l'enfer québécois», *Voix et images*, vol. III, n° 2, décembre 1977, p. 201-229.

Saint-Martin, Lori (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, 194 p.

Servais-Maquoi, Mireille, *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1974, 267 p.

Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, 347 p.

Michel Tremblay, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac, collection Babel, 1996, 284 p.

### **Travaux sur l'érotisme**

Alberoni, Francesco, *L'érotisme*, traduit de l'italien par Raymond Coudert, Paris, Ramsay, coll. «Pocket», 1987, 259 p.

Atkins, John, *Le sexe dans la littérature*, traduit de l'anglais par Françoise et Tony Cartano, Paris, Buchet/ Chastel, 1975, 441 p.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 105 p.

Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, coll.10/18, 1957, 305 p.

—————, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1957, 201 p.

Brulotte, Gaëtan, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris Québec, L'Harmattan Les Presses de l'Université Laval, 1998, 509 p.

Dardigna, Anne-Marie, *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Maspero, 1981, 334 p.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

Hébert, Jacques, *Liberté et obscénité*, Montréal, Le Jour Éditeur, 1970, 191 p.

Lobrot, Michel, *La libération sexuelle*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1975, 216 p.

Ramsay, Richard, *L'érotisme en chair et en mots*, Montréal, Balzac, 1993, 318 p.

Salaün, Élise, *La chair triomphante. Discours religieux, juridique et critique sur l'érotisme dans le roman au Québec, 1940-1969*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1995, 197 p.

—————, *Oser Éros. L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2003, 466 p.

### **Travaux sur le langage figuré**

Almaric, Jean-Luc, *Ricoeur, Derrida, L'enjeu de la métaphore*, Paris, Puf, 2006, 152 p.

Angenot, Marc, «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», *Texte*, n° 2, 1983, p. 101-112.

Arcand, Richard, *Les figures de style*, Montréal, L'Homme, 2004, 189 p.

Caminade, Pierre, *Image et Métaphore. Un problème de poétique contemporaine*, Nancy, Bordas, 1970, 159 p.

Chawaf, Chantal, *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992, 294 p.

Dupriez, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 541 p.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, 505 p.

Joseph, Sandrina, *Figures d'un discours interdit. Les métaphores du désir féminin dans Vilette de Charlotte Brontë*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2000, 149 p.

Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, 633 p.

—————, *Le langage cet inconnu, Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981, 326 p.

Lamontagne, André, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Montréal, Fides, 2004, 281 p.

Michaud, Ginette, *Lire le fragment*, Québec, Hurtubise, 1989, 320 p.

Piéguy-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan Université, 1996, 186 p.

Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, coll. «Points Essais», Seuil, 1997, 411 p.

### **Notions de psychanalyse**

Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, 377 p.

Durandeaux, Jacques, *Chrétiens au feu de la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1972, 231 p.

Forest, Jean, *Psychanalyse, littérature et enseignement (à la recherche du scénario de l'aventure)*, Montréal, Triptyque, 2001, 256 p.

Freud, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, traduit de l'allemand par Joël Doron et Roland Doron, Paris, Puf, 1951, 102 p.

—————, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979, 157 p.

—————, *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris, Puf, 1981, 107 p.

Laplanche, Jean, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige/Puf, 1967, 523 p.

Tisseron, Serge, *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, 1992, 196 p.