

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SUPERPOSITION DES MÉMOIRES
DANS LE ROMAN DE L'IMMIGRATION
ELINOR PRESTON; OR, SCENES AT HOME AND ABROAD (1861)
DE MARY ANNE SADLIER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANNE CARON

MARS 2006

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

Je tiens tout d'abord à remercier Daniel Chartier, professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, qui m'a corrigée avec une attention soutenue et m'a encouragée tout au long de ce périple.

Je remercie également Alain qui, toujours à mes côtés, m'a épaulée durant les moments plus difficiles; mes parents et ma sœur, pour le support et les encouragements qu'ils m'ont toujours donnés sans compter; Anne, avec qui les nombreux échanges téléphoniques et les rencontres à la bibliothèque ont nourri ma réflexion et m'ont apporté une confiance en mes capacités; Amélie, qui a relu avec discernement mes chapitres et enfin, tous les autres qui, de proche ou de loin, ont été là pour moi.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER ASPECTS THÉORIQUES DE LA MÉMOIRE MIGRANTE LITTÉRAIRE AU XIX ^E SIÈCLE.....	20
1.1 Écriture « migrante », écriture « immigrante ».....	21
1.2 La mémoire féminine et la question de l'écriture.....	23
1.2.1 La subjectivité féminine et le genre intime.....	24
1.3 La mémoire selon Émile Benveniste, Paul Ricœur, Régine Robin et Jean-Yves et Marc Tadié.....	27
1.3.1 La mémoire et la subjectivité dans le langage (Émile Benveniste).....	28
1.3.2 Définitions du souvenir et de la mémoire (Paul Ricœur).....	32
1.3.3 Mémoire personnelle, mémoire collective et mémoire des proches (Paul Ricœur, Régine Robin).....	35
1.3.4 « L'expression de la mémoire dans le souvenir » (Jean-Yves et Marc Tadié).....	43
1.4 Le double deuil et le travail de mémoire (Sigmund Freud, Piet Zuidgeest, Thomas M.Carr, Jr., Marie Regina O'Brien).....	47
1.4.1 Le travail de mémoire et le travail de deuil (Paul Ricœur).....	48
1.4.2 La définition du deuil et ce qui le différencie de la mélancolie (Sigmund Freud).....	49
1.4.3 Le chagrin et la foi catholique dans l'expérience de deuil (Piet Zuidgeest, Thomas M. Carr, Jr., Marie Regina O'Brien).....	52

1.5 La mémoire des paysages : le paysage intime et le paysage stéréotypé (Pierre Hartmann, Françoise Le Jeune, Colin M. Coates, Robert Mélançon, Véronique Merlier-Espenel).....	56
1.5.1 Le paysage en linguistique et en littérature	58
1.5.2 Le paysage écrit comme forme achevée d'une expérience intime et subjective de la nature	61
1.5.3 L'esthétique du sublime.....	64
1.5.4 L'esthétique du pittoresque.....	68
1.5.5 Du paysage pittoresque au <i>locus amoenus</i>	70
CHAPITRE II	
DE LA MÉMOIRE DES IRLANDAIS À L'EXPÉRIENCE DE LA VIE SOCIALE CANADIENNE-FRANÇAISE	
2.1 Le travail de mémoire pour réaliser le deuil.....	79
2.1.1 Un « je » irlandais-québécois qui se souvient du « nous » irlandais.....	80
2.1.2 L'évolution du travail de deuil par le travail de mémoire	87
2.2 Les émotions et les réflexions suscitées par le travail de mémoire et de deuil.....	95
2.2.1 La mémoire imaginative	96
2.2.2 La mémoire affective	98
2.2.3 Réflexions sur la mort, le temps et l'identité	100
2.2.4 Le rappel involontaire d'impressions et de souvenirs fantasmés (mémoire sensitive)	104
2.3 Les traces scripturale et sépulcrale pour contrer l'oubli.....	108
2.3.1 La trace scripturale.....	109
2.3.2 L'écriture comme critique de la société canadienne-française	116
2.3.3 La trace sépulcrale	119

CHAPITRE III	
DE LA MÉMOIRE DES PAYSAGES IRLANDAIS À L'EXPÉRIENCE DES PAYSAGES QUÉBÉCOIS : LA CRÉATION D'UN PAYSAGE NOUVEAU PAR LE DEUIL DE LA TERRE NATALE	124
3.1 Souvenirs des lieux visités en Irlande : une vision idyllique du pays natal	126
3.2 Souvenirs du voyage transatlantique : une critique du paysage étranger.....	139
3.3 Souvenirs récents de la vie au Bas-Canada : une surimpression des paysages irlandais sur les paysages canadiens-français.....	150
CONCLUSION	156
BIBLIOGRAPHIE.....	168

RÉSUMÉ

Mary Anne Madden Sadlier est une écrivaine méconnue dont l'œuvre mérite une attention critique puisqu'elle a été l'une des premières écrivaines irlandaises à s'intéresser au motif de l'immigration. L'étude de ses romans permet une lecture neuve de ce qui est aujourd'hui appelé les « écritures migrantes » par le biais d'une œuvre qui les précède. Le roman *Elinor Preston; or, Scenes at Home and Abroad*, publié en 1861, met en scène une protagoniste en transition, en équilibre entre deux pays, entre deux mondes. Le roman illustre de façon singulière l'expérience d'immigration du personnage Elinor Preston, car, étant écrit au « je », il dévoile sa subjectivité dans l'écriture de son autobiographie. La mémoire à l'œuvre dans le roman se déploie à deux niveaux : personnelle et collective – dans les souvenirs des proches et des paysages – et en divers types : culturelle, savante et nationale. Chez Elinor Preston, le rappel des souvenirs fait émerger des émotions qui leur sont liées et qui se libèrent à travers l'acte d'écriture. La mémoire qui les révèle est imaginative, affective ou sensitive, selon la façon dont l'émotion s'est fixée au souvenir et dont elle s'évacue lors du rappel. La plupart d'entre elles sont liées à des souvenirs douloureux, comme le décès des êtres chers, ce qui permet au travail de deuil de s'accomplir, peu importe la façon dont ces émotions s'expriment.

Le premier chapitre pose les bases théoriques nécessaires à l'analyse de la mémoire. Cette analyse s'amorce par une représentation de la mémoire comme un métissage de plusieurs mémoires qui se superposent et s'entrecroisent dans la narration des souvenirs qui, elle, est chronologique. Les trois temps du récit de la narratrice sont : la jeunesse en Irlande, le voyage vers l'Amérique et l'immigration au Québec. De la mise en scène d'une protagoniste immigrante qui se souvient de son passé se dégage une vision à multiples facettes d'une écrivaine irlandaise sur ce même pays dans lequel elle a immigré.

Le deuxième chapitre illustre la façon dont la mémoire des gens se déploie à travers le récit des décès de certains membres de la famille, ainsi que de la rencontre d'autres personnages durant le voyage vers l'Amérique et la vie au Bas-Canada. L'analyse du récit des décès met en lumière la stratégie mise en œuvre dans le roman : plus le récit progresse, moins l'auteure accorde d'importance à la description corporelle de la mort. La narratrice, par un travail de réflexion sur les souvenirs, fait le deuil des gens aimés et se prépare, en toute spiritualité, à la mort imminente. Elle apprend ainsi à apprécier la société canadienne-française pour laquelle elle ne sentait pas d'affinités à son arrivée. L'hommage qu'elle rend à sa famille, au peuple irlandais et à la société d'accueil en racontant leur histoire crée une trace matérielle à l'épreuve du temps qui passe, car son manuscrit se déplace de mains en mains, de lecteurs en lecteurs. La trace sépulcrale qu'elle a laissée est le symbole d'une héroïne qui demeure discrète et solitaire dans son village d'accueil.

Enfin, le troisième chapitre explore la mémoire du paysage qui, comme la mémoire du peuple irlandais, participe au travail de deuil du pays natal chez l'héroïne de Sadlier. Cette dernière, par l'écriture mémorielle, maintient pendant un certain temps une vision idéalisée, presque idyllique de l'Irlande. Elle doit toutefois s'adapter à la vie canadienne-française, elle intègre à son imaginaire la part d'inconnu et de nouveauté de ce territoire. Il en résulte une surimpression des paysages d'Irlande sur ceux du Bas-Canada, ce qui produit un nouveau décor intériorisé. La mémoire du paysage s'exprime dans le roman à travers deux modes esthétiques, celui du sublime et celui du pittoresque, ainsi que par le *locus amoenus*, qui est une forme d'appropriation du paysage dont la description, en respectant un certain modèle depuis l'Antiquité, perpétue le cliché. L'utilisation judicieuse que Sadlier fait de ces trois procédés permet toutefois d'éviter les stéréotypes dans la description des paysages, et représente le paysage canadien-français de façon tout à fait singulière.

Mots clés : mémoire, littérature de l'immigration, deuil, émotions, paysage, Irlande, Québec, Bas-Canada, Canada français, Mary Anne Sadlier, catholicisme, XIX^e siècle

INTRODUCTION

Mary Anne Madden Sadlier est une écrivaine méconnue dont l'œuvre mérite une attention critique puisqu'elle a été l'une des premières écrivaines irlandaises à s'intéresser au motif de l'immigration. L'étude de ses romans permet une lecture neuve de ce qui est aujourd'hui appelé les « écritures migrantes » par le biais d'une œuvre qui les précède. Mary Anne Madden est née à Cootehill, en Irlande, le 31 décembre 1820. Dès l'âge de 18 ans, elle a commencé à publier de la poésie à saveur romantique dans un magazine londonien, *La Belle Assemblée*. Elle a émigré au Québec en 1844, suite à la mort de son père. Durant les deux premières années vécues à Montréal, elle a publié, sous les initiales « M.A.M. », des élégies, de courts articles et des sketches pour le journal montréalais *The Literary Garland*. Michèle Lacombe mentionne que Mary Anne Madden, dès l'âge de 25 ans, avait ainsi qualifié ses premières publications : « the unreal hues of romance¹ ». En 1846, elle s'est mariée à James Sadlier, un Irlandais qui, en partenariat avec son frère Denis, s'occupait de la branche montréalaise de la maison d'édition new-yorkaise « D. & J. Sadlier & Co. ». Mary Anne Sadlier a vécu à New York de 1860 à 1885, puis est revenue au Québec. Elle est morte à Montréal le 5 avril 1903. Son activité littéraire s'étend de 1845 à 1903, bien que la période la plus prolifique se situe dans la décennie de 1860, lorsqu'elle vivait aux États-Unis. Durant cette décennie, elle a publié vingt-six livres, incluant quatorze romans, dont certains traitent de l'immigration. Par exemple, *Elinor Preston; or, Scenes at Home and Abroad* (1861), *Bessy Conway; or, The Irish Girl in America* (1863) et *Con O'Regan; or, Emigrant Life in the New World* (1864). Elle est l'auteure de plus d'une soixante d'œuvres, dont des romans, des nouvelles, du théâtre, des écrits didactiques religieux et des traductions en anglais d'œuvres francophones qui portent sur la vie de saints.

¹ Michèle Lacombe, « Frying-Pans and Deadlier Weapons : The Immigrant Novels of Mary Anne Sadlier », *Essays on Canadian Writing*, n° 29, été 1984, p. 98.

Par sa large contribution à une image renouvelée des États-Unis, du Canada, et en particulier du Québec, Mary Anne Sadlier inscrit son œuvre dans la foulée des premières voyageuses anglaises en Amérique, comme Catharine Parr Traill et Susanna Moodie. Ces dernières, à partir de 1815, avaient commencé à écrire des discours coloniaux, l'engouement européen pour le Canada ayant atteint son paroxysme entre 1820 et 1830. À l'instar d'autres de ses contemporaines, telles May Agnes Fleming, Rosanna Eleanor Mullins (Mme J.-L. Leprohon) et Harriet Beecher Stowe, et de quelques-uns de ses contemporains, tels Thomas D'Arcy McGee, James De Mille et Thomas Chandler Haliburton, Mary Anne Sadlier faisait partie, au XIX^e siècle, d'une petite minorité d'écrivains qui publiaient suffisamment de romans sous forme de livre² pour se faire connaître et vivre de leur plume. De plus, Gordon Roper affirme que Mary Anne Sadlier et sa fille Teresa ont fait partie, aux environs de 1885, de la deuxième génération d'auteurs d'ouvrages populaires qu'il désigne comme les « mélodrames sentimentaux et sensationnels³ ». Le fait d'avoir « [...] enjolivé ce genre d'éléments plus sophistiqués⁴ » a permis aux Sadlier, mère et fille, de se distinguer de leurs prédécesseurs, par exemple Elizabeth Wetherell, Maria Cummins et Mme Wood. Dans notre mémoire, nous nous concentrerons sur un roman de l'immigration de Mary Anne Sadlier, soit *Elinor Preston; or, Scenes at Home and Abroad*, qui fut publié en 1861.

L'histoire du roman se construit autour des événements majeurs de la vie d'Elinor Preston. D'abord motivée par l'aventure, elle choisit l'exil volontaire du pays natal. Peu après son arrivée à Montréal, elle apprend la nouvelle du décès de son frère George – dont le régiment s'est déplacé dans les « West Indies » – qui l'incite à vouloir quitter le Québec pour l'Irlande. D'autres événements l'amènent toutefois à se résigner à demeurer définitivement

² Certains n'étaient publiés que dans les magazines littéraires sous forme de feuilletons, comme ce fut le cas pour le premier roman de Mary Anne Sadlier : *Tales of the Olden Times; A Collection of European Traditions* (1845) a d'abord paru en fascicules dans *The Literary Garland*. Voir à ce propos Michèle Lacombe, *ibid.*, p. 99.

³ Gordon Roper, « De nouvelles Forces. Le Nouveau Roman 1880-1920 », Carl F. Klinck [dir.], *Histoire littéraire du Canada. Littérature canadienne de langue anglaise*, trad. de l'anglais par Maurice Lebel, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1970, p. 339.

⁴ *Ibid.*, p. 340.

au Québec : d'abord à Montréal, ensuite dans un village dont le nom n'est pas spécifié⁵. Au cours des épreuves, la solitude, l'ennui, la mélancolie et la nostalgie la tourmentent. Ces sentiments ne disparaissent pas, mais s'atténuent au fur et à mesure que l'héroïne évolue et accepte sa situation. Elle envisage finalement sa propre mort de façon sereine, comme un voyage vers l'au-delà. Ce répit lui permet donc d'écrire ses souvenirs, à partir de ceux de l'enfance jusqu'aux plus récents, qui correspondent au présent de l'écriture. En plus de noter dans son manuscrit les étapes qui l'ont amenée à écrire, elle dresse un bilan de sa vie, dans les moments les plus joyeux comme dans les plus tragiques.

Un court récit d'un narrateur anonyme enchâsse celui d'Elinor Preston, ouvrant et concluant ainsi le roman et donnant l'illusion d'un récit trouvé par hasard, une problématique habituelle du roman réaliste de cette époque. Ce narrateur, un touriste irlandais, raconte les circonstances de sa découverte du manuscrit de la jeune Irlandaise lors de son passage dans ledit village. La rencontre du visiteur avec l'hôte de l'auberge, Jean Baptiste, ainsi qu'avec le prêtre, M. Lacroix, lui permet d'en connaître davantage sur la vie de cette immigrante. Il intervient à nouveau dans les toutes dernières pages, en commentant le manuscrit qu'il vient de lire et en priant les lecteurs fictifs (les narrataires) de considérer les malheurs de « son » héroïne.

Écrit à la première personne du singulier⁶, le roman de Sadlier est à cheval entre un « roman autobiographique », un journal intime fictif et un journal de voyage fictif (ou « roman journal »). Il ne peut être une autobiographie, bien qu'il en présente plusieurs caractéristiques, car la narratrice et protagoniste, Elinor Preston, n'est pas l'auteure du roman. Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*, pose les conditions de ce type de récit : « L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le

⁵ Il est en fait désigné par l'expression « St. — ».

⁶ Comme l'affirme Michèle Lacombe, cette écriture au « je » est une particularité du roman *Elinor Preston* : « [...] while students of Canadian culture would probably favour *Elinor Preston* (1861), an uncharacteristic tragic tale of immigration, and the only novel which employs a first-person narrative viewpoint. » (Michèle Lacombe, *op. cit.*, p. 97.)

personnage dont on parle.⁷ » Le « roman autobiographique » se distingue de l'autobiographie en ce qu'il peut lui *ressembler*, sans jamais l'*être*. Lejeune définit ainsi le roman autobiographique :

[...] j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer⁸.

Cette définition confirme la nature fictionnelle d'*Elinor Preston*⁹, car elle ne suppose que l'identité du narrateur et du personnage, qui caractérise les récits personnels. Nous ne discuterons pas les degrés de ressemblance entre l'expérience d'immigration de l'auteure et celle de la protagoniste, mais la valeur intimiste du récit autobiographique de l'héroïne, présenté sous la forme d'un croisement entre un journal intime et un journal de voyage fictifs.

L'écriture de soi que met en scène le roman a des traits parents, mais aussi divergents, avec les genres littéraires susnommés. Par exemple, comme le journal intime, le récit que fait Elinor Preston de sa vie lui permet d'en faire un bilan et ainsi de conserver, par écrit, les événements et les pensées qui y sont liés. Le récit se distingue du journal en ce qu'il n'est pas écrit avec une régularité journalière, comme se l'imposent la plupart des diaristes. Sadlier raconte l'histoire de son héroïne au passé (au passé composé et à l'imparfait), en plaçant cette dernière en position de rétrospection : le présent de l'écriture correspond à la fin de la vie de la narratrice, qui y pose un nouveau regard. Le type de narration, dans ce cas, ressemblerait davantage à celui des mémoires¹⁰. Enfin, le roman se rapproche du journal de

⁷ Philippe Lejeune, « Le pacte autobiographique », chap. in *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 23, 24.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ Selon Philippe Lejeune, c'est en général le sous-titre « roman » qui remplit aujourd'hui la fonction d'« attestation de fictivité » d'un texte. Cependant, le roman de Mary Anne Sadlier ne présente en aucun endroit le sous-titre « roman ». Nous ne pouvons baser notre jugement que sur la valeur romanesque attribuée au texte par les critiques de Sadlier. Voir *ibid.*, p. 27.

¹⁰ Pour une typologie du journal intime, voir Jacques Chocheyras, « La place du journal intime dans une typologie linguistique des formes littéraires », V. Del Litto [comp.], *Le journal intime et ses formes littéraires : Actes de colloque* (Paris, septembre 1975), Genève et Paris, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 175, 1978, p. 225-232.

voyage fictif, car il laisse place aux souvenirs laissés par les divers endroits que l'héroïne a visités. La notion de « voyage », dans *Elinor Preston*, est toutefois relative, dans la mesure où l'héroïne *s'exile* au Québec. Sur la question du voyage, Pierre Rajotte distingue ainsi l'imaginaire de l'authentique :

Le voyage imaginaire appartient d'entrée de jeu à la littérature dont il a longtemps constitué l'un des principaux thèmes. En un sens, il présuppose « l'une des intrigues les plus anciennes et les plus universelles », généralisable par extension de la notion de déplacement des personnages¹¹.

Il rejoint ainsi le voyage authentique par sa visée esthétique, c'est-à-dire qu'il répond à un besoin intime du voyageur qui transcrit ses impressions par l'écriture subjective. Pierre Rajotte soutient également que le voyage d'agrément, favorisé par le mouvement romantique, a pris son essor au cours du XIX^e siècle et que le voyageur romantique était conscient que la subjectivité de son récit déformait sa perception des lieux. En ce sens, le roman de Mary Anne Sadlier laisse percevoir une certaine influence du voyage littéraire romantique. En somme, l'écriture au « je » du roman de Mary Anne Sadlier est le fait d'une double écriture féminine : celle de l'auteure qui met en scène une héroïne à la fois voyageuse et diariste.

Au fil du récit qui se construit comme une longue analepse, les souvenirs d'Irlande se superposent aux divers éléments que la narratrice découvre au Québec. L'espace entre le passé et le présent s'écrit ainsi par la mémoire. Grâce au déploiement de celle-ci dans le récit, l'amalgame de souvenirs et d'images nouvelles fait émerger à la fois une perception valorisante, presque utopique du pays natal, et une mise à plat des paysages, des villes et des habitants des pays visités. La tension entre ces deux visions crée une problématique qui ne peut se résoudre que par le retour sur les événements passés et par un cheminement spirituel par rapport à ces souvenirs.

L'œuvre de Mary Anne Sadlier n'a jamais fait l'objet d'étude dans la perspective de la vie littéraire au Québec et n'a été abordée que dans quelques études aux États-Unis, malgré son importance. Daniel Chartier, dans son *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec*.

¹¹ Pierre Rajotte [dir. publ.], *Le récit de voyage au XIX^e siècle. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Tryptique, 1997, p. 53.

1800-1999¹², attribue une entrée à Mary Anne Sadlier comme auteure irlandaise émigrée au Québec. Comme l'observe Cynthia Fortin, dans un mémoire portant sur la langue des écrivaines migrantes au Québec, « [c]e dictionnaire, en soulignant le foisonnement des textes issus de l'écriture migrante, montre que plusieurs pistes demeurent inexplorées et que maints écrivains et écrivaines n'ont encore bénéficié d'aucune attention critique.¹³ » Il en va ainsi des auteurs de langue anglaise ayant immigré au Québec au XIX^e siècle, bien avant la naissance du courant littéraire des écritures migrantes à la fin du XX^e siècle. Par exemple, l'essayiste et poète irlandais Thomas D'Arcy McGee, les poètes William Henry Drummond et Standish O'Grady, ainsi que la romancière Margaret Robertson ont fait leur marque comme écrivains immigrés au Québec anglais¹⁴. Bien qu'il existe des ouvrages, tels les dictionnaires d'auteurs, contenant des informations biographiques sur Mary Anne Sadlier, seulement quelques-uns approfondissent l'un ou l'autre aspect de son œuvre. Nous présentons ici les travaux de trois critiques qui se sont toutefois intéressés à cette auteure : Michèle Lacombe, Charles Fanning et Marie Regina O'Brien.

Michèle Lacombe, dans un article intitulé « Frying-Pans and Deadlier Weapons : The Immigrant Novels of Mary Anne Sadlier », jette un regard à la fois féministe et historique sur la biographie et l'œuvre de Sadlier. La principale préoccupation de celle-ci, selon Lacombe, était la diffusion du catholicisme et de la culture irlandaise en Amérique du Nord à travers un type particulier de romans : « [...] her didactic, sentimental romances [...] »¹⁵ Elle souligne ainsi l'intérêt que représente la fiction de Sadlier pour les théories féministes et l'histoire littéraire. Cet article est pertinent pour notre étude, car il présente des analyses de trois de ses

¹² Daniel Chartier, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec. 1800-1999*, Montréal, Nota Bene, 2003, 367 p.

¹³ Cynthia Fortin, « Au-delà du silence. La voix réinventée des écrivaines migrantes au Québec », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, f. 1.

¹⁴ Voir Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2 (80), « La sociabilité littéraire », Hiver 2002, p. 313.

¹⁵ Michèle Lacombe, *op. cit.*, p. 96.

romans, dont celui qui nous intéresse particulièrement : *Elinor Preston; or Scenes at Home and Abroad*. Pour en déterminer le genre, Michèle Lacombe tient compte des études antérieures :

Carl Klinck, like McGee and Morgan before him, judiciously favours Mrs. Sadlier's romances of immigration, while Gordon Roper correctly identifies melodramatic elements in all her work, alluding to the preponderance of sentimental and sensational romances by Canadian women writers in the Flemming and Sadlier vein¹⁶.

L'expression « romances of immigration » a d'abord été utilisée par Thomas D'Arcy McGee, puis explicitée par Henry James Morgan dans *Types of Canadian Women*. Dans ce dictionnaire biographique, il classe les romans de Mary Anne Sadlier en trois genres :

The historical Irish romance, [...]; (2) her didactic and religious works, original and translated, [...]; and (3) a department, or sub-department, of fiction, in which Thomas D'Arcy McGee considered her wholly unrivalled, and which may be called the romance of Irish immigration¹⁷.

Ce troisième genre retient notre attention, car il réunit les romans dans lesquels Sadlier a mis en scène des personnages en transition, en équilibre entre deux pays, entre deux mondes. Ni tout à fait Irlandais, ni tout à fait Américains, Canadiens ou Canadiens français, ces personnages vivent la nostalgie du pays natal et l'angoisse de refaire leur vie dans un milieu

¹⁶ *Ibid.*, p. 97. Thomas D'Arcy McGee (1825-1868) était un ami de la famille Sadlier. Sa rencontre avec Mary Anne Sadlier a eu lieu en 1850. Fondateur de trois journaux, dont *The American Celt* (1850), il invite la jeune auteure à y publier des histoires. C'est d'ailleurs elle qui a pris la direction de ce journal à partir de 1860, dont le nom a été changé pour *The New York Tablet*, jusqu'à la fin de sa publication en 1881. Henry James Morgan (1842-1913) est un Canadien anglais qui fut l'auteur d'ouvrages consacrés à la littérature canadienne-anglaise et canadienne-française. Il a publié, en 1903, *Types of Canadian Women and of Women Who Are or Have Been Connected with Canada*, Toronto, William Briggs, 1903. Carl F. Klinck, dans *l'Histoire littéraire du Canada*, consacre un paragraphe à l'œuvre de Mary Anne Sadlier, dans lequel il affirme qu'« [...] aux États-Unis, après 1850, elle devint une romancière prolifique, renommée pour ses histoires d'émigration irlandaise, surtout pour *The Blakes and Flanagans* (1855). » (Carl F. Klinck, *op. cit.*, p. 199). Gordon Roper, dans l'ouvrage susnommé de Carl F. Klinck, compare la production littéraire d'avant 1880 à celle de 1880-1920. À propos de Mary Anne Sadlier, il affirme qu'elle et sa fille Teresa ont été les seules romancières prolifiques au Canada un peu après 1880. (Gordon Roper, « De nouvelles Forces. Le Nouveau Roman 1880-1920 », Carl F. Klinck, *op. cit.*, p. 320).

¹⁷ Henry James Morgan, *op. cit.*, p. 300.

qui leur est étranger. L'article de Michèle Lacombe évoque aussi cette ambivalence chez les personnages de Sadlier.

Tel que l'illustre Lacombe, la classification que fait Henry James Morgan des romans de Mary Anne Sadlier met en perspective les préoccupations principales de cette dernière. Ces préoccupations rejoignent celles de ses pairs irlandais, comme l'établit Charles Fanning dans son ouvrage intitulé *The Exiles of Erin. Nineteenth-Century Irish-American Fiction*. Il divise la production littéraire des Irlandais émigrés aux États-Unis en trois générations :

Three distinct literary generations are represented here : Irish immigrant writers who came before the catastrophe of the Great Hunger of the late 1840s; those of the Famine generation who came between 1850 and 1875, the period of greatest immigration and upheaval; and the children of the Famine generation, who chronicled the growth of an Irish-American middle class between 1875 and World War I¹⁸.

Il associe l'œuvre de Mary Anne Sadlier à la période de la « Famine generation », laquelle lui a inspiré un style et des thèmes semblables à ceux des autres écrivains irlando-américains de cette génération. Par exemple, le fait d'écrire sur l'expérience vécue en Amérique constitue la principale caractéristique commune à cette production :

As Famine immigrants themselves, these new writers wrote only for their own kind, the audience of traumatized refugees with whom their own experiences allowed them to identify. Perceiving that audience to be desperately in need of guidance, the writers produced conservative, practical novels, unambiguously didactic and dedicated to helping troubled people stay Catholic and survive in the New World. [...] ¹⁹.

Le regard critique qu'il porte sur ces romans, qui font d'ailleurs l'objet d'une partie de son anthologie, ne rend pas justice à l'importance et à la portée qu'ont eu plusieurs d'entre eux. Il déplore le fait que les écrivains de cette génération, contrairement à la génération précédente²⁰, aient écrit pour un public restreint, celui des Irlandais immigrés à la même

¹⁸ Charles Fanning [éd.], *The Exiles of Erin. Nineteenth-Century Irish-American Fiction*, Notre Dame (Indiana, É.-U.), Presses de l'Université de Notre Dame, 1987, p. 1, 2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ La production issue de cette première génération, appelée « The pre-Famine Irish-American community », était composée de satires et de parodies et s'adressait non seulement au public irlando-

période qu'eux et ayant vécu les mêmes problèmes d'adaptation. Fanning soustrait, par le fait même, l'intérêt que peuvent avoir ces romans qui illustrent une vision singulière de l'Amérique pour un lecteur d'aujourd'hui. Par exemple, Mary Anne Sadlier s'adresse à un public majoritairement irlandais et féminin. Dans *Elinor Preston; or, Scenes at Home and Abroad*, le discours de l'auteure sert à prévenir les jeunes Irlandaises qui voyagent seules vers l'Amérique du danger que représentent les hommes pour elles. Ce discours est certes conservateur, car il promeut des valeurs sociales, tel le respect des convenances, mais il témoigne d'un désir de faire connaître à ce public, à travers la mémoire d'une immigrante irlandaise, les particularités du Québec vis-à-vis de l'Irlande. L'apport de Mary Anne Sadlier dépasse ainsi le simple conseil et rejoint un public québécois du XX^e et du XXI^e siècle. Ainsi se résume, selon Fanning, la production de cette deuxième génération d'écrivains irlandais émigrés aux États-Unis : « [...] sentimental rhetoric, stereotyped characters, simplistic conflicts, and moralizing themes.²¹ » Il démontre toutefois une volonté de faire connaître cette auteure prolifique en présentant, de façon succincte, sa biographie. Celle-ci précède un extrait du roman *The Blakes and Flanagans* (1855) :

[...], and by 1860, [...], she had established herself as the most insistent and prolific Irish Catholic voice in American letters. [...] Mrs. Sadlier's "American" novels remains her most valuable contribution to literary and social history : they document lavishly many aspects of nineteenth-century immigrant life²².

Elle a en effet été l'une des premières Irlandaises à s'intéresser au mouvement émigrant irlandais durant la Grande Famine de 1847-1854, et à écrire des romans sur ce qu'est l'épreuve de vivre dans un pays étranger. Son œuvre est exceptionnelle dans la mesure où elle présente une vision nouvelle de l'Amérique (les États-Unis, le Canada et le Québec) par des personnages qui doivent à la fois s'adapter à un nouveau milieu de vie et faire le deuil du pays natal.

américain, mais également au public américain, qui était capable d'apprécier ce que Charles Fanning nomme : « [the] sophisticated literary effects. » (Charles Fanning, *ibid.*, p. 14)

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 109, 110.

Marie Regina O'Brien reprend, dans sa thèse qui porte sur les romans de trois écrivaines irlando-américaines²³, la classification de Charles Fanning. Elle reconnaît l'importance accordée à la production littéraire de Mary Anne Sadlier : « The task of acculturating Irish-American Catholic audiences of the famine period was eagerly embraced by a prolific immigrant writer. The most well-known and widely-read of mid-nineteenth-century Irish women authors was Mary Anne Madden Sadlier.²⁴ » Les préoccupations personnelles de celle-ci rejoignent celles des autres écrivains émigrés de sa génération. Sur les raisons pour lesquelles ces derniers écrivaient des romans, Marie Regina O'Brien cite Charles Fanning : « [He] contends that novels of this era had three major purposes : “Catholic-tract fiction to exhort the immigrants to keep the faith on alien soil, immigrant-guidebook fiction to instruct the newly arrived on how to get along in America, [...]”²⁵. » À l'instar de ses contemporains, Sadlier voulait ainsi démontrer, à un public composé d'immigrants irlandais, qu'il était possible de s'adapter à sa nouvelle vie sans perdre sa foi : « Concerned for the welfare of her Irish compatriots, Sadlier produced didactic works of Irish-Catholic sentimentalism, which strove to instruct immigrants on how to achieve success in the United States without sacrificing their Catholic faith or fidelity to their Irish heritage.²⁶ » O'Brien étudie donc, dans les romans d'écrivaines irlandaises, comment le processus d'assimilation des Irlandais à la société américaine affecte leur identité nationale, culturelle et religieuse.

Ces quelques études traitent de l'œuvre de Mary Anne Sadlier, mais aucune ne fait une analyse individuelle de ses romans. La thèse de Marie Regina O'Brien est à ce jour la plus détaillée et la plus pertinente, ouvrant ainsi la voie à d'autres pistes d'exploration de l'œuvre de Mary Anne Sadlier. Marie Regina O'Brien et Michèle Lacombe n'ont pas, par exemple,

²³ Ces auteures sont Mary Anne Sadlier (1820-1903), Katherine Conway (1853-1927) et Kate McPhelim Cleary (1863-1905). Sadlier est la seule véritable immigrante irlandaise. O'Brien identifie les deux autres à la première génération irlando-américaine, car elles sont nées de parents irlandais, respectivement à New York et au Nouveau-Brunswick, et elles ont vécu la majeure partie de leur vie aux États-Unis.

²⁴ Marie Regina O'Brien, *op. cit.*, p. 45.

²⁵ Charles Fanning, *op. cit.*, p. 91; cité dans *ibid.*, p. 44.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

examiné la façon dont la mémoire du pays et du peuple irlandais se déploie dans les romans de l'auteure. Dans le cadre du présent mémoire, nous nous proposons d'analyser, dans le roman *Elinor Preston; or, Scenes at Home and Abroad*, la tension qui existe entre le passé et le présent de l'héroïne, et sa résolution qui s'effectue par le travail simultané de la mémoire et du deuil dans l'écriture chronologique des souvenirs. Préalablement à la présentation de notre problématique, nous effectuons une brève incursion dans l'histoire des rapports qui existaient entre les communautés littéraires anglophone et francophone²⁷ au XIX^e siècle au Québec et, plus spécifiquement, à Montréal. Il est nécessaire de parler du monde littéraire francophone afin de situer la sphère de langue anglaise à laquelle Mary Anne Sadlier s'est rapidement intégrée comme écrivaine après son arrivée à Montréal. Les contacts entre les deux groupes existaient alors, mais demeuraient limités, en raison des nombreuses différences qui ont opposé les élites des deux sociétés au Québec.

Au XIX^e siècle, les francophones, catholiques romains, et les anglophones, protestants, formaient les deux principales communautés du Bas-Canada. Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert soutiennent qu'« [a]u milieu du 19^e siècle les Britanniques form[ai]ent près du quart de la population totale du Québec.²⁸ » Minoritaires au Québec, ces derniers étaient cependant majoritaires dans les Cantons de l'Est, dans l'Outaouais et à Montréal. Selon une étude de Maureen Slattery, « [e]ntre les années 1824 et 1854, la ville de Montréal a reçu un flot continu d'immigrants venus des îles britanniques : sur 750 000 personnes, 60 % étaient des Irlandais.²⁹ » Cela s'explique par l'arrivée massive d'Irlandais en Amérique lors de la deuxième vague d'émigration de l'Irlande. De 1845 à 1856,

²⁷ Dans un ouvrage consacré à l'histoire du Québec, Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert affirment : « Jusqu'à la fin du 19^e siècle, la diversité ethnique au Québec reste donc limitée, puisque quatre groupes – français, irlandais, anglais et écossais – rassemblent près de 98% de la population totale. » (Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *De la Confédération à la crise (1867-1929)*, t. 1 d'*Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, 1989, p. 63.) Les relations socio-ethniques entre ces groupes étaient complexes et parfois conflictuelles.

²⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁹ Maureen Slattery, « Les Irlandais catholiques de Montréal : introduction historique et méthodologique, dans Guy Lapointe [dir. publ.], *Société, culture et religion à Montréal*, Montréal, vlb éditeur, 1994, p. 38.

1,75 million de personnes ont quitté ce pays dévasté par la Grande Famine³⁰. À l'époque où Mary Anne Sadlier s'est installée à Montréal, c'est-à-dire dans les années 1840, 20 % de la population de cette ville était d'origine irlandaise³¹. Les immigrants irlandais sont donc arrivés en grand nombre dans les années 1840, et, bien que plusieurs aient migré vers les États-Unis et l'Ontario (Canada-Ouest), ceux qui préféraient demeurer au Québec (Canada-Est³²) avaient tendance à s'établir à Montréal ou à Québec, ce qui a contribué à l'augmentation de la proportion d'anglophones dans ces villes.

Les deux communautés principales du Québec partageaient ainsi un même espace géographique, mais elles se sont affrontées en ce qui concerne la culture et l'économie. Sur cet aspect, Dominique Clift et Sheila McLeod Arnapoulos soutiennent, dans leur étude sur le fait anglais au Québec, que les deux communautés étaient considérées comme deux entités irréconciliables depuis le XVIII^e siècle. Leurs élites, formées d'ecclésiastiques, de marchands et de gens issus des professions libérales, ont toutefois eu à faire plusieurs compromis afin d'assurer une certaine stabilité à leurs relations³³. Selon les auteurs de *l'Histoire du Québec contemporain*, la gestion des rapports entre les deux groupes ethniques s'est faite sur le mode de l'autonomie respective :

³⁰ Robert John Grace situe plutôt la « Great Irish Famine » entre 1847 et 1854. Il ajoute que l'immigration des Irlandais en Amérique a commencé dès le XVII^e siècle : « Although the movement of people from Ireland to the New World had begun on a small scale as early as the 1600's, with regard to British North America, the Irish began arriving in significant numbers after 1815 and were the principal immigrants to Canada up to and immediately following the Famine. » (Robert John Grace, *The Irish in Quebec : an Introduction to the Historiography*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 1993, p. 27.)

³¹ Maureen Slattery, *op. cit.*, p. 39.

³² Maureen Slattery parle plutôt du Haut et du Bas-Canada : « Toujours au cours des années 1840, la population anglophone du Bas-Canada (Québec) s'est accrue de seulement 140 000 personnes. La plupart des immigrants irlandais ont quitté le Bas-Canada pour les autres régions du continent nord-américain. Beaucoup de ces immigrants s'installèrent dans le Haut-Canada (Ontario) où réside aujourd'hui la majorité des Irlandais canadiens et leurs descendants. » (*ibid.*, p. 39.)

³³ Voir Dominique Clift et Sheila McLeod Arnapoulos, *Le fait anglais au Québec*, Montréal, Libre Expression, 1979, p. 18.

L'assimilation à un seul groupe [Canadiens français ou Britanniques] est impossible et les élites ont opté assez tôt pour une stratégie de développement séparé. Celle-ci vise aussi à éviter la répétition des conflits violents qui opposent périodiquement les Canadiens français aux Canadiens anglais, et les Irlandais aux Anglais³⁴.

Ce « cloisonnement institutionnel », basé à la fois sur l'ethnie et la religion, visait à « [...] réduire les frictions entre les groupes, à limiter les contacts et à assurer que chacun puisse, s'il le veut, se développer à l'abri des influences extérieures et selon ses propres normes.³⁵ » Les relations entre les élites anglophone et francophone de Montréal, restreintes mais cordiales, permettent de comprendre dans quel contexte social pouvaient se nouer les rapports interpersonnels entre les écrivains.

Daniel Mativat, dans son étude sur le métier d'écrivain au Québec, aborde la question des rapports interpersonnels entre les écrivains anglophones et francophones au XIX^e siècle. Des constatations qu'il présente, la première situe le statut de l'écrivain canadien-anglais en comparaison de celui de son homologue canadien-français :

[...] en dépit de la prépondérance des instances et des institutions anglophones, l'écrivain canadien-anglais ne semble pas jouir d'un statut plus privilégié que l'écrivain canadien-français avec qui il cohabite. On pourrait même dire que c'est le contraire qui se produit, l'isolement et la spécificité linguistiques jouant ici en faveur de l'écrivain québécois francophone qui dispose d'un marché réduit mais culturellement homogène et commercialement captif³⁶.

La deuxième constatation concerne la nature et la fréquence des rapports qui existaient entre les écrivains des deux sphères : « [...] bien que de nombreux organismes culturels aient eu un caractère bilingue (bibliothèques, associations littéraires, etc.), les écrivains des deux communautés semblent avoir peu collaboré autrement que sur la base de quelques amitiés

³⁴ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *op. cit.*, p. 63.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Daniel Mativat, « L'importance du contexte nord-américain pour le Québec », *Le métier d'écrivain au Québec (1840-1900). Pionniers, nègres ou épiciers des lettres ?*, Montréal, Tryptique, 1996, p. 166.

personnelles.³⁷ » À cause de ces raisons, et d'autres facteurs sociologiques qui ne sont pas expliqués ici car ils dépassent notre sujet, la situation de l'écrivain anglophone au XIX^e siècle et celle de la sphère dans laquelle il évoluait n'étaient donc pas favorables à leur développement, moins favorables que ne l'étaient celles de l'écrivain et de la sphère canadien-français. L'un des problèmes que la communauté littéraire anglophone a rencontrés est le manque d'hommes de lettres professionnels. Cette lacune a été comblée par l'arrivée d'immigrants, dont le tiers, entre les années 1880 et 1914, était composé de femmes. À propos de cette question, Daniel Mativat reprend les statistiques de Gordon Roper sur la littérature du Canada anglais :

Tout ce monde form[ait] une communauté réduite et géographiquement dispersée que Gordon Roper estime à environ 50 auteurs (avant 1880) qui auraient écrit autour de 250 volumes de fiction dont les deux tiers parus dans les années 1860-70. Et encore faudrait-il signaler que, sur ce nombre, à peine une demi-douzaine vécurent honorablement de leur art en signant à eux seuls plus de 100 romans, soit près de 40 % de la production totale³⁸.

Plusieurs femmes écrivains ont tenté leur chance dans ces conditions et certaines y ont réussi. Les romancières les plus populaires avant 1880 étaient Mary Agnes Fleming³⁹ (1840-1880), Eliza Cushing-Foster, Susanna Moodie et Rosanna Mullins-Leprohon (1829-1879). Selon Gordon Roper, « Agnes Machar, Margaret Murray Robertson, Marie [sic] Anne Sadlier et sa fille Teresa Sadlier furent au Canada les seules romancières prolifiques un peu après 1880⁴⁰. »

Ce bref rappel historique démontre que la vie littéraire anglophone du Québec ne peut être expliquée sans faire référence à la vie littéraire francophone. Si la date de 1837 est

³⁷ *Ibid.* Il ajoute : « C'est ainsi que très peu d'œuvres marquantes du XIX^e siècle semblent avoir été traduites en anglais et réciproquement. » (*ibid.*)

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Notons que l'orthographe du nom de cette écrivaine diffère selon les critiques : Gordon Roper écrit « Mary Agnes Fleming », tandis que Daniel Mativat et Michèle Lacombe écrivent « May Agnes Fleming ».

⁴⁰ Gordon Roper, « De Nouvelles Forces. Le Nouveau Roman 1880-1920 », Carl F. Klinck, *op. cit.*, p. 320.

essentielle dans l'étude de la production romanesque francophone⁴¹, celle de 1884 l'est d'autant plus pour la production littéraire féminine francophone, avec la parution du roman de Laure Conan⁴², *Angéline de Montbrun*⁴³. Du côté anglophone, l'année 1832 marque la fondation, par « dame L. Gosselin », de la revue montréalaise le *Musée de Montréal* ou *Journal de la littérature et des arts*, qui est aussi désignée familièrement le *Ladies Museum*. Cette publication, mis à part le premier numéro rédigé entièrement en français, est bilingue. C'est donc que les écrivaines francophones et anglophones, dès les années 1830, évoluaient dans des sphères littéraires distinctes, mais entre lesquelles il y avait des échanges occasionnels favorables à l'évolution de l'écriture féminine.

Dans cette conjoncture, la condition de Mary Anne Sadlier est particulière, car son intégration rapide à la bourgeoisie anglophone de Montréal lui a permis d'écrire des romans⁴⁴. Son statut différait grandement de la majorité des immigrées irlandaises dont plusieurs travaillaient comme domestiques, ainsi que des Québécoises francophones qui

⁴¹ Voir l'ouvrage de René Dionne, *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, 1984, p. 76.

⁴² Le vrai nom de Laure Conan est Félicité Angers. Elle a vécu de 1845 à 1924.

⁴³ *Angéline de Montbrun* a d'abord paru en feuilleton dans *La Revue canadienne*, de juin 1881 à août 1882. (Voir la section « Chronologie » dans Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Boréal, 2002 [1884], p. 239). Plusieurs romans de Mary Anne Sadlier ont été publiés en feuilletons dans des revues ou des journaux avant de paraître en roman, comme ce fut le cas pour *The Blakes and Flanagans*, qui, en 1850, a été publié en feuilleton dans *The American Celt*, ainsi que pour *Willy Burke; or, the Irish Orphan in America*, dans le *Boston Pilot*. (Voir l'article de Michèle Lacombe, *op. cit.*, p. 100, 101). Cette pratique était courante à l'époque au Québec. En effet, lorsqu'il compare le nombre de romans écrits dans les périodes allant de 1841 à 1880 [dont ceux de Mary Anne Sadlier] et de 1880 à 1920, Gordon Roper affirme : « Ces chiffres seuls représentent les romans publiés sous forme de livre à une époque où la plupart des romans voyaient d'abord le jour sous forme de feuilletons dans un magazine, et beaucoup d'histoires ne reparurent jamais sous forme de livres. », Gordon Roper, « De Nouvelles Forces. Le Nouveau Roman 1880-1920 », Carl F. Klinck, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁴ Ajoutons que la porte d'entrée dans le milieu littéraire fut possible grâce à son union maritale avec un éditeur irlandais installé à New York, James Sadlier, et qu'autrement sa vie professionnelle au Québec aurait été plus modeste ou n'aurait pas été amorcée. Michèle Lacombe affirme que Mary Anne Madden avait certaines difficultés financières lorsqu'elle était célibataire et que le mariage était la solution à ses problèmes : « With her marriage to James Sadlier in 1846, her financial worries were unmistakably over, and any ambivalence about her feminity as a writer was probably resolved » (Michèle Lacombe, *op. cit.*, p. 99).

n'avaient souvent ni la formation ni le temps pour écrire, car elles devaient s'occuper de leur famille. Celles qui s'adonnaient à cette activité, tant du côté de la société francophone qu'anglophone, venaient principalement de la bourgeoisie et proposaient une « bonne littérature », c'est-à-dire, comme l'affirment les auteures du Collectif Clio, celle « qui met[tait] à l'honneur des œuvres inspirées de l'histoire et des œuvres valorisant les mœurs traditionnelles ou le patriotisme⁴⁵ ». La correspondance, le journal intime et l'autobiographie étaient aussi des formes d'écriture privilégiées par les femmes à cette époque, faute d'accès public aux autres formes littéraires. En effet, selon Béatrice Didier, la création féminine semble avoir été reléguée à un niveau marginal par les hommes qui, sans nier son existence, l'ont « cantonnée » dans l'écriture intime et intimiste : « On peut se demander s'il n'y a pas eu un phénomène de société, une sorte de barrage systématique, qui a consisté à exclure les femmes des genres littéraires qui supposaient un contact plus direct avec le public : le pamphlet, le théâtre.⁴⁶ » L'accès de Mary Anne Sadlier aux formes du roman et du théâtre démontre donc qu'elle se trouvait dans une position privilégiée par rapport à ses consœurs.

Notre étude de Sadlier, littéraire plutôt que biographique, prend en compte l'aspect socio-historique de l'écriture des femmes au XIX^e siècle. À cette époque, bien que les écrivaines anglophones et les écrivaines francophones du Québec aient évolué dans des sphères singulières, leur situation n'était pas très différente. Elles ne pouvaient encore s'émanciper des contraintes littéraires imposées par les hommes, comme l'a fait plus tard Colette en France. Néanmoins, l'intervention masculine dans la sphère féminine avait ses avantages. Par exemple, Mary Anne Sadlier n'aurait pu être aussi lue si des hommes n'avaient pas appuyé sa carrière de romancière, en particulier son mari, qui était aussi son éditeur, ainsi que le directeur de la revue *The American Celt* et celui du *Boston Pilot*, Patrick Donahoe. Les repères historiques et littéraires présentés nous ont donc servi à situer le contexte dans lequel Mary Anne Sadlier s'est intégrée comme écrivaine immigrante. Il nous est maintenant possible de formuler la problématique du présent mémoire.

⁴⁵ Le Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec. Depuis quatre siècles*, Montréal, Les Quinze, 1982, p. 227.

⁴⁶ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1991 [1981], p. 9.

Afin de bien cerner, dans le roman de Sadlier, la présence de la tension entre le passé et le présent et de déterminer les moyens qui mènent à sa résolution, notre premier chapitre posera les jalons théoriques sur les questions qui nous préoccupent dans le roman de Mary Anne Sadlier : les caractéristiques de la mémoire, qui est à la fois immigrante et féminine, les relations entre la mémoire, le deuil et les émotions, et le rôle de la mémoire dans l'esthétique des paysages dans le récit. Dans un premier temps, les théories de Daniel Chartier et de Pierre Nepveu serviront à délimiter les frontières entre l'écriture migrante et l'écriture immigrante, cette dernière étant propre à Sadlier. Dans un deuxième temps, les travaux de critiques qui se sont penchées sur la mémoire féminine en littérature, par exemple ceux de Béatrice Didier, Michèle Dumont, Louise Dupré et Patricia Smart, permettront de montrer comment l'écriture autobiographique d'un personnage féminin peut être libératrice et nécessaire à la (re)construction de son identité. De ce fait, nous montrerons, dans un troisième temps, que la mémoire est l'expression, dans le langage, d'un « je » qui tente de se poser comme sujet. Les théories d'Émile Benveniste, de Paul Ricœur, de Régine Robin, ainsi que de Jean-Yves et Marc Tadié serviront à établir le lien entre les types de mémoire, le souvenir, les émotions et le langage. L'identité de la protagoniste se (re)construit également par le travail de deuil, engendré par le travail de mémoire, ce que les études sur le deuil, celle de Sigmund Freud par exemple, permettront de démontrer. Enfin, nous abordons le rapport entre la mémoire et le paysage dans le langage, par les esthétiques du sublime et du pittoresque et la théorie du *locus amœnus*.

Dans le second chapitre, nous étudions comment l'écriture du récit de vie permet à la protagoniste d'effectuer le deuil des proches décédés et de la patrie quittée. Dans la première partie, nous démontrons que le travail de mémoire et de deuil évolue au rythme de l'écriture des souvenirs du décès des proches; autrement dit, plus le récit mémoriel progresse, moins la narratrice accorde d'importance à la description corporelle de la mort des êtres chers. Cette évolution, qui se dévoile à travers l'écriture, permet d'en arriver, d'un côté, à la reconstruction d'une chaîne mnémonique compréhensible et, de l'autre, à une réconciliation avec la perte. Dans la deuxième partie, nous verrons que la remémoration de souvenirs fait émerger toute une gamme d'émotions, que la protagoniste n'arrive pas toujours à accepter.

Les réflexions que suscite l'émergence de ces émotions liées aux souvenirs l'amènent toutefois vers une acceptation des événements passés et de la situation présente. Enfin, dans la troisième partie, nous démontrerons que, dans *Elinor Preston*, la trace écrite (le manuscrit) et la trace matérielle (la tombe, la sépulture) conservent les souvenirs personnels et collectifs au-delà de la mort et du temps. Le devoir de mémoire que se donne la narratrice dans son projet d'écriture vise à produire une trace écrite à l'épreuve du temps qui passe, mais aussi à rendre justice à sa famille, au peuple irlandais et au peuple canadien-français. La sépulture et son inscription sont les symboles de l'importance qu'accorde Sadlier à l'être humain dans son roman.

Enfin, le dernier chapitre s'attardera à l'influence de la mémoire sur la perception des paysages chez l'héroïne de Mary Anne Sadlier. Les représentations des paysages d'Irlande, qui se superposent à celles des paysages aperçus lors du voyage d'immigration de la protagoniste vers le Québec, sont décrites selon les esthétiques du sublime et du pittoresque. Les effets de sublime perceptibles dans le récit transmettent une image de l'Irlande romantique et presque idyllique. Ainsi, dans la première partie, nous montrons comment les descriptions de la campagne et de la ville irlandaises amplifient leur beauté et leur grandeur. Dans la deuxième partie, nous expliquons cette idéalisation à l'aide de la comparaison que la narratrice établit entre les paysages irlandais et ceux qui sont découverts lors de son voyage vers le Québec. L'héroïne ressent alors une certaine déception vis-à-vis des scènes naturelles et urbaines, sa conception positive de l'Irlande étant ainsi renforcée. Dans la dernière partie, nous étudions les descriptions liées à la vie canadienne-française, c'est-à-dire le paysage urbain de Montréal et le paysage naturel du village anonyme où s'installe Elinor. Les souvenirs des paysages d'Irlande, loin de s'effacer de sa mémoire, se superposent à la vision des paysages québécois et accentuent sa mélancolie et sa nostalgie.

La mémoire constitue donc la clé du roman de Mary Anne Sadlier dans ses dimensions personnelle (donc féminine) et collective. Celle-ci passe toutefois par le même personnage, ce qui lui confère un statut définitivement rétrospectif. Le métissage de ces trois strates de mémoire se crée par la superposition et l'entrecroisement des souvenirs d'Irlande et des images d'Amérique, particulièrement celles des paysages québécois. Notre mémoire trace un

parcours différent de celui qu'emprunte la mémoire dans le roman de Sadlier, c'est-à-dire qu'il déplace l'organisation chronologique du roman vers la liaison des « îlots » de souvenirs, afin de mettre en évidence la progression du travail de mémoire et du travail de deuil dans l'écriture, dont l'aboutissement permettra le relâchement de la tension entre le passé et le présent.

CHAPITRE PREMIER

ASPECTS THÉORIQUES DE LA MÉMOIRE MIGRANTE LITTÉRAIRE AU XIX^E SIÈCLE

Le présent chapitre présente les principales théories qui serviront à étudier la superposition des mémoires dans le roman de Mary Anne Sadlier, *Elinor Preston; or, Scenes at Home and Abroad*. La problématique de la mémoire joue un rôle primordial dans l'expression de l'expérience d'immigration de l'héroïne. Cette mémoire se déploie sous différentes formes (personnelle, collective, etc.) dans une narration au « je » qui inclut parfois un « nous » collectif (la famille, le peuple irlandais).

Dans la première partie, nous précisons les termes nécessaires à l'analyse d'un roman qui aborde le sujet de l'immigration. Les théories de Daniel Chartier et de Pierre Nepveu nous permettent de distinguer l'écriture « migrante » de l'écriture « immigrante¹ », ainsi que de définir ce que nous entendons par « mémoire migrante ». Dans la deuxième partie, nous abordons la question de la mémoire féminine. Le genre intime permet à celle-ci de se dévoiler grâce à un « je » féminin qui révèle sa subjectivité. Nous consacrons la troisième partie à un état de la question sur la mémoire. Les théories d'Émile Benveniste (la subjectivité dans le langage), de Paul Ricœur et de Régine Robin nous servent à établir les

¹ D'autres critiques se sont penchés sur la question de l'écriture migrante et du phénomène de l'(im)migration, par exemple Régine Robin dans *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kimé, 2003 [1993], 236 p.; Lucie Lequin, « Écrivaines migrantes et éthique », Anne de Vaucher Gravili [dir.], *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec. Actes du Séminaire international du CISQ* (Venise, 15-16 octobre 1999), Venise, Supernova, 2000, p. 113-141, et Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene, coll. « Études », 363 p. Nous arrêtons notre choix sur les deux critiques précédemment mentionnés, car leurs définitions de l'écriture « migrante » et de l'écriture « immigrante » répondent de façon pertinente à notre questionnement vis-à-vis de l'œuvre de Mary Anne Sadlier.

liens qui existent entre les différents types de mémoire, le souvenir et le langage. Par ailleurs, la théorie de Jean-Yves et Marc Tadié nous permet d'expliquer comment, dans le roman de Sadlier, la mémoire se déploie dans le souvenir. Le travail de mémoire engendre un travail de deuil, que nous interprétons avec les théories de Sigmund Freud, Piet Zuidgeest et Thomas M. Carr, Jr. Enfin, nous abordons dans la quatrième partie le rapport entre la mémoire et le paysage. Nous débutons par un bref historique du paysage ainsi que par un état de la question en littérature et en linguistique. Nous poursuivons en identifiant la façon dont les esthétiques du sublime et du pittoresque, développées entre autres par Edmund Burke et Emmanuel Kant, permettent à Sadlier de traduire la mémoire du paysage dans son roman. La théorie du *locus amœnus*, présentée et illustrée par Robert Mélançon et Véronique Merlier-Espenel, nous sert finalement à déterminer en quoi le cliché dans le paysage peut s'unir à la mémoire pour créer un paysage intériorisé.

1.1 Écriture « migrante », écriture « immigrante »

Tel que présenté en introduction, l'œuvre de Mary Anne Sadlier s'éclaire à la lumière d'études du XX^e siècle (celles de Henry James Morgan, Carl F. Klinck, Gordon Roper, Michèle Lacombe, Charles Fanning) et d'une théorie plus récente (celle de Marie Regina O'Brien). Des travaux d'autres critiques qui n'abordent pas spécifiquement son œuvre (les travaux de Daniel Chartier et de Pierre Nepveu) permettent également d'en interpréter le sens. Une partie du champ de recherche de Daniel Chartier concerne la littérature migrante et l'histoire littéraire. Ses travaux portent sur l'apport des écrivains émigrés à la vie littéraire du Québec. Ils nous ont permis, en introduction, de situer l'œuvre de Sadlier dans l'histoire de l'immigration littéraire, et de dire en quoi elle s'est distinguée au XIX^e siècle. Dans un article sur les origines de l'écriture migrante, Daniel Chartier définit celle-ci comme un courant littéraire dans l'histoire de la littérature québécoise et la distingue des concepts suivants : « littérature ethnique », « littérature de l'immigration », « littérature de l'exil », « littérature

de diaspora », « littérature immigrante » et « littérature migrante² ». Les œuvres d'écrivain(e)s émigré(e)s au Québec à la fin du XX^e siècle s'inscrivent dans un courant littéraire nommé les « écritures migrantes³ ». Celles des écrivains qui immigrèrent au Québec avant 1900 ne peuvent être classées dans le même courant littéraire, bien que les conditions de ces écrivains soient semblables à celles des écrivains contemporains⁴. Mary Anne Sadlier s'installe à Montréal en 1844, quelques années avant le mouvement d'émigration massive des Irlandais vers les États-Unis et le Canada⁵. À cette époque, les arrivants écrivent sur leurs nouvelles conditions de vie, les difficultés qu'ils rencontrent et leur expérience de deuil vis-à-vis de la famille et du pays quittés. L'expérience d'immigration de Sadlier n'est pas sans lien avec celle de son héroïne. Elinor Preston quitte l'Irlande vers la fin de sa jeunesse et vit au Québec jusqu'à l'âge de trente ans environ. Ce déplacement géographique n'est pas un simple voyage, mais un véritable exil, car, malgré le désir de l'héroïne de retourner sur sa terre natale, elle dit rester « prisonnière⁶ » du pays étranger jusqu'à sa mort.

² À ce propos, voir Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », p. 305.

³ « La littérature québécoise de la fin du vingtième siècle est caractérisée par l'émergence, à partir du début des années 1980, d'un courant littéraire que Robert Berrouët-Oriol, un poète québécois d'origine haïtienne, a nommé, dans un article paru dans la revue-phare de ce mouvement, *Vice versa*, les "écritures migrantes". », (Daniel Chartier, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec. 1800-1999*, p. 5.)

⁴ Voir à nouveau Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », p. 312.

⁵ À ce sujet, voir Marcel Bellavance [dir. publ.], *La grande mouvance*, Sillery (Québec), Septentrion, 1990, 223 p.

⁶ Nous devons parler d'exil volontaire, car ce ne sont pas les circonstances politiques ou sociales qui empêchent Elinor de retourner en Irlande, mais plutôt des problèmes financiers et le décès de ses proches. En effet, le seul ami prêt à la recevoir chez lui était M. O'Shaughnessy, mais une lettre de son amie Maria Dillon l'informe de la mort de ce dernier, ce qui la force à changer ses plans : « To Ireland, then, I had made up my mind to go [...] and I had just communicated my intention to the young Signora Mendez, when a letter arrived from Mrs. Arthur Dillon which again changed my plans, though why it did so I can hardly tell. » (*EP*, 254). Elle abandonne ainsi toute idée de retour, car elle craint l'annonce du décès de tout autre être cher, ce qui l'attristerait plus que de demeurer au Canada : « Maria kindly inquired wheter there was any chance of my going home again, but I had now as little desire to go back to Ireland as though I had neither sister nor brother there. » (*EP*, 255).

Pierre Nepveu, qui s'intéresse à la littérature québécoise contemporaine, a publié *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Dans cet essai, il consacre un chapitre aux « écritures migrantes ». Il y aborde la question du métissage et de la transculture en étudiant des textes migrants ou immigrants parus au Québec depuis le début des années quatre-vingts. Il explique également pourquoi il choisit le terme « migrant » plutôt qu'« immigrant », en désignant l'écriture des écrivains venus d'ailleurs :

« Écriture migrante » (Oriol dit aussi : métisse) de préférence à « immigrante », ce dernier terme me paraissant un peu trop restrictif, mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation (ce que de nombreux textes racontent ou évoquent effectivement), alors que « migrante » insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. « Immigrante » est un mot à teneur socio-culturelle, alors que « migrante » a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle⁷.

Pour désigner l'écriture de Mary Anne Sadlier, nous emploierons le terme « écriture immigrante », dans la mesure où il s'applique à une période spécifique, le XIX^e siècle, et qu'il désigne une expérience d'adaptation dans un pays autre que le pays d'origine. Nous parlerons également de « mémoire migrante » pour désigner notre objet d'analyse, car l'écriture de Sadlier va au-delà de la simple expérience de vie en pays étranger, ce qui rejoint l'esthétique et les préoccupations des œuvres migrantes actuelles.

1.2 La mémoire féminine et la question de l'écriture

Par l'approche théorique féminine et féministe de la mémoire, l'expression du rapport problématique des femmes avec leur passé personnel et collectif se résout bien souvent par l'écriture. Elinor Preston, « narratrice-personnage », rédige un journal dans lequel elle relate ses souvenirs et note ses sentiments mélancoliques et nostalgiques. Béatrice Didier, Micheline Dumont, Louise Dupré, Lucie Hotte, Linda Cardinal, Nicole Brossard et Barbara Havercroft se sont penchées sur la question de la mémoire féminine et de son écriture dans

⁷ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], note 2, p. 233, 234.

divers genres littéraires, plus ou moins autobiographiques, comme le journal intime, la lettre, la poésie et le roman. Leurs approches historiques, sociales et littéraires nous permettront d'examiner dans quelle mesure l'écriture des souvenirs chez Elinor Preston est libératrice et porteuse de sens quant à l'identité féminine du personnage. De son côté, Patricia Smart a analysé l'émergence du féminin dans la tradition littéraire au Québec, sujet de son ouvrage *Écrire dans la maison du père*⁸. Elle adopte un point de vue féministe dans l'analyse des romans de Laure Conan, Germaine Guèvremont et Gabrielle Roy. Le chapitre « S'écrire femme : rompre avec Électre » nous intéresse particulièrement, car il porte sur l'œuvre phare de Laure Conan, *Angéline de Montbrun*. Au Québec, Laure Conan est considérée comme l'une des premières femmes de lettres, et à l'origine du roman psychologique. Patricia Smart affirme, dans l'avant-propos de son ouvrage : « Il est bien connu qu'on doit à la plume de Laure Conan le premier roman « psychologique », et le premier narré au « je », de la tradition littéraire québécoise.⁹ » Ce roman, écrit en 1884, est semblable à celui de Mary Anne Sadlier en ce qui a trait à la narration d'un personnage féminin qui exprime ses émotions dans l'écriture solitaire d'un journal intime.

1.2.1 La subjectivité féminine et le genre intime

Micheline Dumont affirme que la vocation littéraire des femmes est une nouveauté à l'époque de Laure Conan. Cette affirmation, vraie pour les écrivaines francophones, l'est moins du côté anglophone, du fait que quelques femmes de cette communauté ont réussi, avant 1880, à se démarquer et à publier des romans, des nouvelles et des poèmes. Mary Anne Sadlier, qui a débuté sa carrière littéraire au Québec et aux États-Unis quelques trente ans avant celle de Laure Conan, a consacré sa vie à l'écriture de romans, de pièces de théâtre, de textes didactiques et religieux. Elle a dû, pendant plusieurs décennies, composer avec les éléments contraignants d'une société masculine, comme l'a fait à la même époque sa consœur

⁸ Patricia Smart, « Introduction : Les traces d'un meurtre » et « S'écrire femme : rompre avec Électre », *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990 [1988], p. 17-37; p. 41-86.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

francophone¹⁰. *Elinor Preston* est exceptionnel dans l'œuvre de Sadlier, car il s'agit du seul roman qui est écrit à la première personne du singulier (du moins dans le manuscrit de l'héroïne) et qui expose une subjectivité féminine dans l'intimité d'une pseudo-autobiographie. Béatrice Didier explique ce phénomène :

Avant cette libération à laquelle elle [Simone de Beauvoir] a si efficacement travaillé, les femmes avaient dû souvent se contenter du cercle limité dans lequel on les enfermait ; les revanches de l'imaginaire autorisaient néanmoins leur « moi » à forger un univers qui échappait à toute contrainte. Plus la société les empêchait de dire « je », plus elles l'écrivaient dans leurs textes¹¹.

La subjectivité d'Elinor Preston est une manifestation de celle de l'écrivaine Mary Anne Sadlier, ce qui constitue la mise en abîme d'une inadéquation à la société masculine au XIX^e siècle. En ce sens, notre questionnement rejoint celui de Lucie Hotte et de Linda Cardinal dans le collectif *La parole mémorielle des femmes*. Ces dernières annoncent, dès l'introduction, les trois pôles de la mémoire qui sont les femmes, le corps et l'écriture : « Nous le verrons dans cet ouvrage, la transmission de la mémoire constitue un geste subversif, qui suscite de nouvelles interrogations sur la place marginale accordée aux femmes dans le discours officiel, sur le corps comme lieu de la mémoire et sur le rôle de l'écriture dans le processus de remémoration.¹² » C'est sur ce dernier point que nous insisterons dans cette partie sur la mémoire féminine. Dans le prochain chapitre, ces trois pôles de la mémoire seront décrits dans notre analyse : l'héroïne de Sadlier se rappelle les sentiments éprouvés lors du décès de ses proches et accomplit ainsi, par l'écriture de ces souvenirs, un travail de deuil.

¹⁰ Bien que la publication d'*Angéline de Montbrun*, en 1884, ait inauguré le créneau du roman psychologique, c'est surtout grâce à la préface d'Henri-Raymond Casgrain que le roman a obtenu autant de succès et que la carrière de l'écrivaine a été lancée. Voir à ce propos Lori Saint-Martin, « Postface », Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Boréal, 2002 [1884], p. 221. Par ailleurs, Patricia Smart explique le rôle de la figure mâle dans l'acte d'écriture des femmes : « Le rôle joué par l'abbé Casgrain dans la vie de Laure Conan semble clairement avoir été celui du mentor mâle qu'on découvre dans la vie de tant de femmes créatrices. Écrivant dans un milieu où leurs propres perceptions ne sont pas valorisées, il n'est pas surprenant que tant de femmes aient senti ce besoin d'un Père symbolique pour leur donner confiance, pour croire à la légitimité de leur parole. (Patricia Smart, *op. cit.*, p. 43.)

¹¹ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 19.

¹² Lucie Hotte et Linda Cardinal [dir. publ.], *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 10.

La remémoration, processus défini par Paul Ricœur, consiste en « un retour à la conscience éveillée d'un événement reconnu comme ayant eu lieu avant le moment où celle-ci déclare l'avoir éprouvé, perçu, appris.¹³ » Elle est marquée par la temporalité, c'est-à-dire qu'elle se produit entre l'évocation simple du souvenir et la reconnaissance de celui-ci, qui conclut le processus de rappel. Bref moment qui survient dans la vie de tous et chacun, ce phénomène peut toutefois être transmis par écrit. Le processus de remémoration, dans le cas d'une fiction, agit de façon différente. Par exemple, le roman *Elinor Preston* met en scène un personnage qui se rappelle divers événements, sa pensée étant construite par l'auteure. Comment le lecteur peut-il croire, sachant qu'il s'agit d'une pure fiction, au vraisemblable de l'organisation des souvenirs¹⁴? La réponse est évidemment dans la narration, comme l'explique Ricœur :

Au plan le plus profond, celui des méditations symboliques de l'action, c'est à travers la fonction narrative que la mémoire est incorporée à la construction de l'identité. L'idéologisation de la mémoire est rendue possible par les ressources de variation qu'offre le travail de configuration narrative. Et comme les personnages du récit sont mis en intrigue en même temps que l'histoire racontée, la configuration narrative contribue à modeler l'identité des protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action elle-même¹⁵.

La mémoire féminine s'élabore tant dans le fond (l'intrigue) que dans la forme (la narration) du roman. Sadlier reprend, dans l'écriture fictive du manuscrit de son héroïne, le processus de remémoration. À l'intérieur du roman, l'héroïne écrit effectivement une sorte de journal intime dans lequel elle relate à rebours les événements de sa vie, des souvenirs d'enfance jusqu'aux souvenirs les plus proches de sa vie présente. C'est avec une distance narrative plus ou moins grande qu'elle peut revenir sur ces événements passés. Ici encore, la narration joue pleinement son rôle de reconstitution, c'est-à-dire que la remémoration par l'héroïne des souvenirs lointains est faussée, étant donné le long laps de temps qui s'est écoulé entre

¹³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points, Essais », 2000, p. 69.

¹⁴ Nous rappelons ici ce qui a été dit dans l'introduction à propos du « pacte autobiographique », d'après l'expression de Philippe Lejeune.

¹⁵ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 103.

l'évocation du souvenir et sa reconnaissance par l'écriture. Béatrice Didier suggère que les femmes écrivains sont capables de représenter d'une façon précise et détaillée l'enfance dans leurs écrits, car elles acceptent davantage (que les hommes) l'irrationnel et qu'elles se penchent sur d'infimes détails¹⁶. La précision et le détail caractérisent la description d'événements passés qu'Elinor Preston se rappelle, dévoilant ainsi l'intérêt du roman pour l'étude de l'écriture mémorielle au féminin.

L'écriture intime, selon Lucie Hotte, Linda Cardinal et plusieurs autres théoriciennes féminines, joue un rôle primordial dans le travail de la mémoire chez les femmes. L'appropriation et la transmission de la mémoire passent par l'écriture, et les écrits intimes sont privilégiés dans ce processus. Le roman de Mary Anne Sadlier, étant une forme littéraire fictive écrite à la première personne du singulier, se présente donc comme un exemple unique de subjectivité féminine, à une époque où l'affirmation des femmes n'était pas encore tout à fait acquise.

1.3 La mémoire selon Émile Benveniste, Paul Ricœur, Régine Robin et Jean-Yves et Marc Tadié

La narration à la première personne¹⁷ qu'utilise Mary Anne Sadlier dans son roman pose aussi une problématique intéressante quant aux implications de ce « je » dans la subjectivité du langage. Les théories exposées dans l'ouvrage du linguiste français Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*¹⁸, nous permettent de lier la subjectivité féminine de la narratrice du roman de Sadlier à sa mémoire personnelle. Trois textes théoriques sont par

¹⁶ Voir Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 24, 25.

¹⁷ Le roman met en scène deux récits écrits à la première personne : celui de l'héroïne Elinor Preston et celui qui l'enchâsse, assuré par le visiteur irlandais. Nous discutons pour l'instant de celui de l'héroïne. Le récit enchâssant, dont nous avons résumé l'histoire dans l'introduction, possède ses propres règles narratives; il sera donc analysé dans le chapitre suivant, lorsqu'il sera question de la mémoire personnelle.

¹⁸ Émile Benveniste, vol. I de *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

ailleurs invoqués pour définir la mémoire et ses concepts, soit la première partie de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricœur¹⁹, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, de Régine Robin²⁰ et le chapitre « L'expression de la mémoire dans le souvenir » du *Sens de la mémoire*, de Jean-Yves et Marc Tadié²¹. Le choix de ces trois ouvrages s'avère pertinent, dans la mesure où leur visée correspond au questionnement qui nous préoccupe : sous quelle(s) forme(s) la mémoire se dévoile-t-elle dans le roman *Elinor Preston*, et comment la narration (l'écriture) permet-elle à cette mémoire de s'actualiser à travers le récit ?

1.3.1 La mémoire et la subjectivité dans le langage (Émile Benveniste)

L'utilisation du « je » par l'héroïne Elinor Preston, dans la narration du récit central, détermine la mise en scène d'une mémoire personnelle. Pour qu'il y ait présence d'une mémoire, il doit y avoir un sujet pensant. En littérature, les écrivains associent le plus souvent une pensée à un personnage, qui devient ainsi celui qui se souvient. D'un aspect formel, le *je* se réfère à quelque chose qui est exclusivement linguistique, c'est-à-dire à l'acte de discours individuel dans lequel il est prononcé, ce qu'Émile Benveniste démontre dans *Problèmes de linguistique générale* : « C'est dans l'instance de discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet".²² » Nous ferons appel à la théorie de Benveniste afin d'expliquer ce qu'est une « personne verbale²³ » et de discerner le « je-narrateur » du « je-narré » dans le roman de Mary Anne Sadlier. Le rôle de la mémoire

¹⁹ Paul Ricœur, « De la mémoire et de la réminiscence », *op. cit.*, p. 3-163.

²⁰ Régine Robin, « Le mémoriel », *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989. p. 47-99.

²¹ Jean-Yves et Marc Tadié, « L'expression de la mémoire dans le souvenir », *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1999, p. 145-200.

²² Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 262.

²³ Benveniste affirme : « Au total, il ne semble pas qu'on connaisse une langue dotée d'un verbe où les distinctions de personnes ne se marquent pas d'une manière ou d'une autre dans les formes verbales. On peut donc conclure que la catégorie de la personne appartient bien aux notions fondamentales et nécessaires du verbe. » (*ibid.*, p. 227.)

d'Elinor Preston est de combler la distance temporelle et spatiale qui existe entre ces deux instances.

Selon la théorie de Benveniste, il y a toujours trois personnes dans la langue, ni plus, ni moins : « je », « tu » et « il ». À propos de la première et de la deuxième personne, il affirme :

« Je » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » : disant « je », je ne puis ne pas parler de moi. À la deuxième personne, « tu » est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de « je »; et, en même temps, « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu »²⁴.

Cette relation de personne entre le « je » et le « tu » est nommée « corrélation de personnalité » et s'oppose ainsi à « il » : « [...] "je-tu" possède la marque de personne; "il" en est privé. La "3^e personne" a pour caractéristique et pour fonction constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant non-personnel, et rien que cela.²⁵ » Il faut toutefois ajouter que « je » et « tu » s'opposent à l'intérieur de la catégorie qu'ils constituent, le « tu » étant la « personne non-subjective » en face de la « personne subjective » que « je » représente.

Cette structure des relations de personnes dans le verbe²⁶ est essentielle à la compréhension de la nature des pronoms²⁷. Benveniste démontre en effet que certains pronoms « sont caractéristiques de ce que nous appellerons les "instances de discours", c'est-à-dire les actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur²⁸ ». Pour le pronom personnel « je », Benveniste énonce :

²⁴ *Ibid.*, p. 228.

²⁵ *Ibid.*, p. 231.

²⁶ Voir à ce sujet le chapitre XVIII, *ibid.*, p. 226-250.

²⁷ Voir à ce sujet le chapitre XX, *ibid.*, p. 251-257.

²⁸ *Ibid.*, p. 251.

[...] *je* ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement. Il ne vaut que dans l'instance où il est produit. Mais, parallèlement, c'est aussi en tant qu'instance de forme *je* qu'il doit être pris; la forme *je* n'a d'existence linguistique que dans l'acte de parole qui la profère. Il y a donc, dans ce procès, une double instance conjuguée : instance de *je* comme référent, et instance de discours contenant *je*, comme référé. La définition peut alors être précisée ainsi : *je* est l'« individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je* »²⁹.

Dans le roman de Sadlier, le « je » est donc nécessairement associé à la narratrice, car il correspond à celle qui parle et, qui plus est, écrit. En effet, l'instance linguistique *je* s'inscrit dans l'écriture fictive d'un journal intime. De plus, il « implique un énoncé sur le compte d[u] » personnage, qui est associé, d'un aspect fictionnel, au même « je » que celui de la narratrice, celle-ci parlant d'elle-même au passé. Le « tu » à qui s'adresse le « je » est sous-entendu, étant assigné au narrataire, sauf en quelques endroits du récit, où la narratrice, sans même savoir si quelqu'un lira un jour son manuscrit, s'adresse directement à ses lecteurs éventuels : « Reader, I will now bid *you* farewell. I know not whether I have been able to interest you in my wayward fortunes, yet somehow I feel as though we were old acquaintances, and I should like to have left a favorable impression on your mind now that we are about to part company.» (EP, 296) Sadlier utilise la même technique narrative pour le narrateur irlandais : « Whether you will thank me for making you acquainted with her I am sure I cannot tell, but, in any case, you will not *say* the contrary, [...]. » (EP, 297, 298) Dans les passages narrés dans le style direct³⁰, le « je » est simplement celui du personnage Elinor Preston tandis que le « tu » correspond au personnage auquel elle s'adresse, selon la scène et les personnages impliqués. Pour ce qui est des passages narrés au passé, le « je » est celui de la narratrice qui écrit ses souvenirs, intention qu'elle affirme dès le début du récit : « But why all this ? why do I find myself, pen in hand, putting my retrospective fancies on paper ? » (EP, 20) De plus, elle utilise parfois le « tu » en s'adressant à elle-même : « “No, Elinor Preston !” said I, within myself, “those pictures from which you at times lift the veil for your private contemplation, they are not – cannot be real; [...] You must have had a father and mother – that's plain – but, bless you ! they weren't what you fancy them at this distance of

²⁹ *Ibid.*, p. 252.

³⁰ Ces passages sont les scènes du passé de la narratrice, en Irlande et au Canada.

time. [...] » (EP, 287, 288), ou en s'adressant à un autre personnage, de façon imaginaire : « Dear Ellen McCarthy ! how I love, even now, to recall the charms of your fair, girlish face, your slight, graceful form, and your conversation, so full of mind, so brilliant, and yet so artless. » (EP, 138). La narratrice réfléchit ainsi à l'influence des événements passés sur son identité présente à l'écriture des souvenirs.

Ces prédicats nous permettent d'examiner comment la subjectivité s'établit dans *Elinor Preston*. Selon Benveniste, l'homme se constitue comme sujet « dans et par le langage » par le concept d'« ego ». Il définit ainsi le fondement de la subjectivité :

La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience³¹.

Le fondement de la subjectivité est donc effectif grâce au statut linguistique de la « personne ». Il l'est également par l'instauration d'une dualité entre le « moi » et le « prochain » qui les définit par relation mutuelle. Elinor Preston, qui dit « je », se définit comme sujet grâce à la plume de l'auteure qui l'a créée. Bien que « l'unité psychique » d'Elinor soit fictive, elle se caractérise par un ensemble d'expériences qui traverse le temps, et ainsi, comme l'indique Benveniste, « assure la permanence de la conscience ». À celle-ci se rattache une mémoire, puisque « [l]e rappel d'un souvenir demande un travail de l'esprit³² ». Par exemple, la narratrice de Sadlier dit aimer se souvenir des événements de sa jeunesse : « I love to people my solitude with forms from the past, from the warm, sunny, well-remembered days of early youth, when associates were all friends, loving and beloved, [...] » (EP, 54) L'affirmation, au présent de l'écriture, de l'acte de mémoire confirme la relation conscience/mémoire. Nous pouvons donc affirmer qu'il y a présence d'une subjectivité dans le roman de Sadlier et que celle-ci est attribuable à la « narratrice-personnage » Elinor Preston. Le travail de remémoration est possible grâce à la subjectivité, car la conscience est essentielle à l'existence de la mémoire. Celle-ci possède d'ailleurs

³¹ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 259, 260.

³² Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 9.

plusieurs caractéristiques pertinentes pour notre analyse, que nous examinons d'abord avec la théorie de Paul Ricœur.

1.3.2 Définitions du souvenir et de la mémoire (Paul Ricœur)

Dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur distingue le souvenir de la mémoire. Il puise dans l'Antiquité les premières définitions qui ont été attribuées au souvenir : « [...] les Grecs avaient deux mots, *mnēmē* et *anamnēsis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection – pathos – sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection.³³ » C'est ainsi que Ricœur différencie la simple présence à l'esprit d'un souvenir (« évocation simple ») et le rappel en tant que recherche (« effort de rappel »). Aristote, dans son traité *De memoria et reminiscentia*³⁴, ajoute au substantif *mnēmē* le verbe *mnēmoneuein*. René Mugnier traduit : « la mémoire et le souvenir » et « faire acte de mémoire ». Le substantif *anamnēsis* est aussi doublé par un verbe, soit *anamimnēskesthai*. La traduction de Mugnier est : « réminiscence » et « souvenir par réminiscence »³⁵. Ainsi, mémoire et souvenir n'ont pas le même statut ni le même rôle. Un souvenir ne se présente presque jamais seul, il s'organise avec les autres souvenirs en niveaux de sens. La mémoire a pour rôle d'effectuer un retour sur ceux-ci, de parcourir le temps et de combler les « gouffres » qui séparent les « archipels » de souvenirs. Comme l'affirme Ricœur, « c'est dans le récit principalement que s'articulent les souvenirs au pluriel et la mémoire au singulier, la différenciation et la continuité³⁶ ».

³³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 4.

³⁴ « La traduction française [...] de notre traité *De la mémoire et de la réminiscence* est de René Mugnier aux éditions Les Belles Lettres. » (*Ibid.*, note 13, p. 18.)

³⁵ *Ibid.*, note 14, p. 18, 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 116.

Cette tension sera le point de départ de notre analyse, en ce sens que le récit de vie de l'héroïne (récit fictif, il va de soi) se construit autour d'une multitude de souvenirs, et que c'est par l'écriture de ces souvenirs qu'il peut y avoir une histoire, puisque la mémoire effectue un tri parmi eux et les organise de façon chronologique. Ce classement s'inscrit dans le langage par ce que Benveniste nomme « l'expression de la temporalité », c'est-à-dire une « organisation linguistique de la notion de temps³⁷ » qui se retrouve dans tout type de langue. Selon le linguiste,

[d]'une manière ou d'une autre, une langue distingue toujours des « temps »; que ce soit un passé et un futur séparés par un « présent », comme en français, [...]. Mais toujours la ligne de partage est une référence au « présent ». Or ce « présent » à son tour n'a comme référence temporelle qu'une donnée linguistique : la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance de discours qui le décrit. Le repère temporel du présent ne peut être qu'intérieur au discours³⁸.

La temporalité dévoile donc la subjectivité inhérente à l'exercice même du langage. Puisque la subjectivité permet la remémoration, celle-ci est également liée à la temporalité. Jean-Yves et Marc Tadié démontrent par une citation de I. Rosenfield que la mémoire et le temps sont inséparables l'un de l'autre : « “[Ils] se recré[ent] chaque fois que nous essayons d'imaginer ce qui s'est passé hier, la semaine dernière ou quarante ans plus tôt. Ils font partie de la structure même du savoir conscient.”³⁹ » Pour que la mémoire devienne efficace, il faut une date : le présent. Cette borne temporelle permet à la narratrice de Sadlier de construire le récit de son passé en restructurant les pensées qu'elle a pu nourrir à propos des événements, des gens et des paysages de son passé. Par exemple, elle interrompt le récit des anecdotes qui concernent ses amis Maria et Arthur Dillon pour remettre en question la pertinence de les raconter : « But why indulge in these minute details of scenes so long past – scenes which can now have little interest for any, since most of the actors have passed from this world. » (*EP*, 54) Dans le discours, cette réflexion sur l'existence d'un écart entre le temps passé et

³⁷ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 262.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ I. Rosenfield, *Une anatomie de la conscience*, trad. fr., Flammarion, 1996, p. 99, cité dans Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 128.

présent nous permet d'affirmer que l'écriture est un phénomène de mémoire, car « [le] langage est un transport de signes, l'acte de récitation est la "forme élémentaire de la mémoire."⁴⁰ » À cette forme succède la description des objets absents, qui est suivie de la narration des événements.

Les souvenirs de la narratrice sont surtout liés à des scènes de la vie passée, comme en font foi les nombreuses anecdotes survenues lors des soupers qui réunissaient la famille Preston et les intimes, les rencontres et les escapades d'Elinor avec ses amis Maria Delany et Arthur Dillon, la lente déchéance monétaire de sa famille (qui se termine dramatiquement par la visite des huissiers), les circonstances de la maladie et du décès de ses proches, etc. Ces souvenirs sont donc liés à des événements, créant ainsi l'essentiel de l'ancrage dans le réel et de la trame narrative. Ce sont des « souvenirs-événements », selon la définition de Ricœur, car l'événement est ce dont on se souvient généralement en premier. Elinor Preston, par un effort de rappel, rédige de façon chronologique la suite des événements qui l'ont marquée au cours de sa vie. À quelques reprises, elle écrit ses réflexions sur la valeur du temps qui passe. Par exemple, les années écoulées depuis la mort de son père lui font réaliser que l'innocence de la jeunesse l'avait empêchée de voir au-delà des apparences des gens et qu'elle entretenait des amitiés factices durant sa jeunesse :

The funeral was small, very small, considering the prominent position which my father held. This at the time gave us little trouble; but now, when I look back on the events of my past life through the softening haze of time, I feel as though the ingratitude of our quondam friends *ought* to have made me sick of the world. But I was young, and the hollowness of worldly friendship was something which I could not realize, let its proofs be ever so manifest. (*EP*, 97, 98)

Ces réflexions de la narratrice sur le rôle et les effets de la mémoire ajoutent une profondeur significative au récit. L'absence d'amis aux funérailles du père constitue un événement du passé qui s'est imprimé dans la mémoire d'Elinor, bien qu'elle n'y ait pas accordé d'importance à l'époque. Le travail de remémoration, fait à partir du présent de l'écriture du manuscrit, lui permet de relativiser et de reconsidérer les implications de cet événement vis-à-

⁴⁰ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 128.

vis de ses valeurs actuelles. La jeunesse et le manque d'expérience lui permettent d'expliquer sa naïveté d'autrefois.

1.3.3 Mémoire personnelle, mémoire collective et mémoire des proches (Paul Ricœur, Régine Robin)

Le souvenir et la mémoire font partie intégrante de la conscience, l'étude de celle-ci s'étant développée dans une tradition du regard intérieur. Dans la partie intitulée « Mémoire personnelle, mémoire collective » de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur présente les théories de trois philosophes qui ont défendu cette tradition, soit saint Augustin, John Locke et Edmund Husserl. La vision de saint Augustin sera celle à laquelle nous nous référerons, car le Livre X des *Confessions* contient nombre de pensées sur la mémoire. Ricœur reconnaît l'importance qu'ont eue ces travaux sur la tradition du regard intérieur : « C'est une tradition dont les lettres de noblesse remontent à l'Antiquité tardive de coloration chrétienne. Augustin en est à la fois l'expression et l'initiateur. On peut dire de lui qu'il a inventé l'intériorité sur le fond de l'expérience chrétienne de la conversion.⁴¹ » L'influence des réflexions de ce philosophe s'étend toutefois à tout l'Occident, jusqu'à aujourd'hui⁴². Sa métaphore des « vastes palais de la mémoire » a d'ailleurs rendu son livre célèbre. L'origine de la tradition du regard intérieur peut s'expliquer ainsi :

C'est l'émergence d'une problématique de la subjectivité et de façon de plus en plus pressante d'une problématique égologique qui a suscité à la fois la problématisation de la conscience et le mouvement de repli de celle-ci sur elle-même, jusqu'à côtoyer un solipsisme spéculatif. Une école du regard intérieur, pour reprendre l'expression *inwardness* de Charles Taylor, s'est ainsi progressivement instaurée⁴³.

⁴¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 116.

⁴² Philippe Sellier note : « Les *Confessions* de saint Augustin ont été l'un des livres de chevet de l'Occident. Elles connurent un succès immédiat, et inouï. » (Philippe Sellier, « Présentation », *Saint Augustin. Confessions*, trad. d'Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1993, p. 8). Il ajoute : « En France, le XVII^e siècle a été un siècle d'or pour le rayonnement de l'œuvre augustinienne : en théologie (de Bérulle à Fénelon), en philosophie (avec certains aspects de Descartes et surtout avec Malebranche), en littérature (Pascal, La Rochefoucault), dans le domaine de la mystique... » (*ibid.*, p. 13).

⁴³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 113.

Ce repli de la conscience sur elle-même a pu donner cours à une conception éminemment personnelle de la mémoire. Saint Augustin, dans le chapitre XVI du Livre X des *Confessions*, affirme : [...] c'est moi-même qui me souvient des choses dont je me souviens; c'est moi-même, puisque c'est mon esprit qui s'en souvient.⁴⁴ » Il prouve ainsi que sans quête d'intériorité, il ne peut y avoir de phénoménologie de la mémoire. La tradition du regard intérieur s'est construite en fonction de trois traits qui déterminent le « caractère foncièrement privé de la mémoire ». Ces trois traits sont les suivants : la mémoire est unique à chacun (nos souvenirs ne sont pas ceux des autres), la conscience est directement liée au passé (« la mémoire est du passé », selon Aristote et Augustin, et « ce passé est mon passé ») et enfin, la mémoire est en mouvement dans deux sens, c'est-à-dire du passé vers le futur et du futur vers le passé⁴⁵. Ce dernier point est particulièrement significatif pour notre analyse, car il sera nécessaire de déterminer le sens dans lequel se déroule le mouvement de la mémoire dans *Elinor Preston*. De prime abord, il semble que cette mémoire travaille du passé vers le présent, comme cela a été mentionné précédemment. Il s'agit toutefois de voir si les ellipses de la narration viendraient en modifier le parcours. Il demeure certain que dans le roman de Mary Anne Sadlier, le mouvement de continuité de la mémoire, par son passage « à travers » les souvenirs, est une manifestation de son caractère privé et personnel.

1.3.3.1 La mémoire collective

À cette mémoire individuelle, Ricœur superpose une mémoire collective. Dans son commentaire critique de l'ouvrage de Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, il en relève les propositions utiles pour l'étude de la mémoire : « On doit à Maurice Halbwachs l'audacieuse décision de pensée consistant à attribuer la mémoire directement à une entité collective qu'il nomme groupe ou société.⁴⁶ », mais également les faiblesses dans sa théorie :

⁴⁴ Saint Augustin, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁵ Voir Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 115, 116.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 147.

« À vrai dire, on trouve dans le texte même d'Halbwachs les ressources d'une critique à retourner contre lui. Il s'agit de l'usage quasi leibnizien de l'idée de point de vue, de perspective.⁴⁷ » Sans entrer de plain-pied dans la critique du texte d'Halbwachs, nous retenons la contribution de ce dernier à la situation hautement polémique qui oppose deux traditions, l'une ancienne, qui est plus axée sur la réflexivité (le regard intérieur) et l'autre plus récente et plus objective, celle du « regard extérieur ». Halbwachs s'attaque à la tradition du regard intérieur sur différents points. L'un d'entre eux, sur lequel il n'est pas d'accord, est cité par Ricœur : « [...] [la thèse représentée à l'époque par Charles Blondel] selon laquelle la mémoire individuelle serait une condition nécessaire et suffisante du rappel et de la reconnaissance du souvenir.⁴⁸ » À cela, Halbwachs répond : « [...] quand nous ne faisons plus partie du groupe dans la mémoire duquel tel souvenir se conservait, notre propre mémoire s'étiolle faute d'appuis extérieurs.⁴⁹ » De cette polémique, il faut retenir que la mémoire individuelle et la mémoire collective s'opposent et sont, selon les théoriciens de l'époque, irréconciliables. Par ailleurs, Barbara Havercroft, qui utilise la théorie de Ricœur pour poser les assises de son analyse du *Journal pour mémoire* de France Théoret, met en évidence cet apport de Ricœur au débat :

[...] Paul Ricœur explique qu'un écart, voire une rivalité a longtemps existé entre l'analyse de la mémoire individuelle et celle de la mémoire collective. [...] Comme un fossé sépare toujours ces deux types de mémoire, Ricœur tente d'y remédier en proposant un rapprochement entre eux. Selon lui, il existe une complémentarité entre les approches philosophiques et sociologiques qui a été cachée « par le préjugé positiviste de la sociologie » (Ricœur 152). C'est dans l'attribution simultanée des mêmes souvenirs à soi-même et à autrui, affirme Ricœur, que ce pont entre la mémoire individuelle et collective peut se construire⁵⁰.

C'est moins le conflit entre les champs d'étude et sa résolution qui nous intéresse que le lien créé entre les deux sortes de mémoire. En effet, cet aspect de la théorie de Ricœur permet

⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Barbara Havercroft, « Fragments d'un parcours remémoré : *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Quebec Studies*, n° 31, printemps/été 2001, p. 41.

d'expliquer comment, dans le roman de Sadlier, il est possible de percevoir une mémoire collective à travers les fragments d'une mémoire personnelle. En donnant la parole au personnage Elinor Preston et à quelques autres, Sadlier dessine l'histoire de la nation irlandaise à travers certains événements sociaux et politiques passés et présents. Elle représente le peuple irlandais par le « nous » qui revient souvent dans le discours de la narratrice.

Régine Robin désigne la mémoire collective comme une mémoire qui englobe tout le domaine de l'appropriation du passé. Elle insiste sur le fait que cette mémoire est vivante, car elle a le pouvoir de « s'empare[r] des masses » : « Là encore, l'enjeu c'est la mémoire pétrifiée, morte, contre la mémoire vivante, et donc ouverte à tous les risques, et ouverte à l'aléa, à l'insu, à l'événement, une mémoire qui ne craint pas l'indéterminé.⁵¹ » Cette mémoire vivante se retrouve dans le roman de Sadlier, alors que la narratrice se remémore les événements relatifs à la Famine en racontant l'histoire d'une jeune orpheline qu'elle rencontre sur le bateau qui les transporte en Amérique :

But the dismal year of the famine came on, and the neighboring farmers who had given employment to Norah Gilmartin and her little daughter were, with their families, reduced to beggary and starvation. No more spinning, no more weeding, no more "dropping" or "gathering" of potatoes – nothing to be got even for charity, so at last mother and child were forced to go into the poorhouse in order to escape starvation. (*EP*, 191)

Sadlier, par cet exemple, souhaite ainsi garder vivante la calamité d'un peuple dans la mémoire des lecteurs irlando-américains et irlando-canadiens de ses romans. Le passage où elle relate la décadence de la société irlandaise, qui suit l'épuisement du mouvement en faveur de la libération de l'Irlande vis-à-vis du pouvoir de l'Angleterre (dont l'initiateur était le catholique Daniel O'Connell), joue également le rôle de mémoire collective. Robin définit aussi deux autres mémoires, soit une mémoire savante, qui est la mémoire des historiens (l'histoire permet d'interpréter le passé), et une mémoire nationale (officielle ou intériorisée) qui se définit ainsi : « Le passé régi est [...] pris dans un ensemble de gestes, d'images et de rites qui marquent le corps : [...] hommages, minutes de silence et commémorations

⁵¹ Régine Robin, « Le mémoriel », p. 73.

multiplés⁵². » Dans *Elinor Preston*, nous retrouvons la mémoire savante dans les scènes irlandaises, où la protagoniste explique à ses compagnons de voyage des faits à propos de l'histoire de l'Irlande et, plus précisément, de Dublin. Quant à la mémoire nationale, elle se situe dans les passages où les personnages suivent les traditions irlandaises, par exemple lors de la veillée de trois jours des corps des parents défunts de la famille Preston⁵³. Ces deux types de mémoire, secondaires mais significatives dans le roman, ne feront pas l'objet d'une analyse, puisque nous nous concentrerons plutôt sur la mémoire personnelle, sur la mémoire collective qui passe par cette mémoire personnelle, ainsi que sur la mémoire collective par laquelle s'exprime le devoir de mémoire de l'héroïne envers sa famille et le peuple irlandais. Ce choix s'explique par le fait que le processus de remémoration fait surgir davantage de souvenirs liés à la vie privée et communautaire qu'historique ou nationale.

1.3.3.2 La mémoire des proches

Bien que Mary Anne Sadlier mette en scène une mémoire collective dans son roman et qu'elle s'en serve pour contrer certains stéréotypes envers les Irlandais⁵⁴, elle insiste sur les liens intimes qui unissent les membres de la famille Preston entre eux et à leurs amis. Cette mémoire personnelle inclut donc une mémoire familiale. Paul Ricœur aborde ce phénomène « transgénérationnel » en se basant sur une étude menée par Alfred Schutz, *The Phenomenology of the Social World*. Il affirme que « [l]es mondes des prédécesseurs et des successeurs étendent dans les deux directions du passé et de l'avenir, de la mémoire et de l'attente, ces traits remarquables de vivre ensemble d'abord déchiffrés dans le phénomène de

⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁵³ Deux pages et demie sont nécessaires pour décrire la veillée du corps de la tante Kate, ce qui démontre l'importance que l'auteure accorde à cette tradition irlandaise. L'extrait suivant ouvre la scène : « During the three nights of the wake, the house was crowded with friends and well wishers of almost every class. » (*EP*, 73) et celui-ci la clôt : « Thus did the three nights pass away, the three long nights that would have been so dismal, the loneliness of death half removed by the cheerful presence of so many cordial, sympathizing friends. » (*EP*, 75)

⁵⁴ « By reminding the Irish of their proud past, Sadlier creates a counter-identity to combat American prejudices and stereotypes. » (Marie Regina O'Brien, *op. cit.*, p. 130).

contemporanéité⁵⁵ ». Cette direction nous intéresse, car la question des générations traverse le roman, mais nous nous limiterons à ce que Ricœur appelle la « relation aux proches », ce plan intermédiaire de référence qui se place entre la mémoire collective et la mémoire individuelle :

Les proches, ces gens qui comptent pour nous et pour qui nous comptons sont situés sur une gamme de variation des distances dans le rapport entre le soi et les autres. Variation de distance, mais aussi variation dans les modalités actives et passives des jeux de distanciation et de rapprochement qui font de la proximité un rapport dynamique sans cesse en mouvement : se rendre proche, se sentir proche⁵⁶.

L'enjeu de la mémoire migrante implique d'une façon particulière la relation aux proches : la proximité d'un sujet et de ses proches est contrariée par la distance réelle qui sépare celui-là de ceux-ci. En effet, comment « se rendre proche » et « se sentir proche » lorsqu'on a émigré et que les membres de sa famille sont loin de soi ? Dans le cas d'Elinor Preston, les lettres sont le seul moyen de partage de la mémoire et de communication avec les amis et les frères et sœurs qui sont toujours en vie⁵⁷. L'écriture, encore une fois, établit un pont entre soi et les proches, par des échanges épistolaires ou tout simplement par le journal intime, qui conserve, par la mémoire, la sensation de proximité avec les siens et assure une transmission potentielle vers le futur⁵⁸. De plus, les relations avec les proches sont souvent liées à un questionnement

⁵⁵ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 161, 162.

⁵⁷ Le roman contient un certain nombre de lettres qui permettent la transmission de la nouvelle de la mort d'un proche : certaines sont enchâssées intégralement dans le récit (par exemple, la lettre de M. O'Shaughnessy (*EP*, 240 à 244)); d'autres sont reproduites en partie, ponctuant ainsi le récit de la narratrice (par exemple, la lettre de Signora Elmira Mendez (*EP*, 252, 253) et celle de « Madame Arthur Dillon » (*EP*, 254, 255)); enfin, quelques-unes sont évoquées sans être réécrites, comme celles d'Elinor écrites un peu avant sa mort et destinées à Maria et « Lady —» (*EP*, 295).

⁵⁸ Par exemple, dans le cas de Gabrielle Roy, cette proximité n'est possible que par les lettres qu'elle envoie à ses sœurs, car le désir d'être près d'elles s'évanouit dès qu'il se concrétise. Lori Saint-Martin affirme : « Que les liens entre les êtres se tissent surtout dans l'écriture, lieu privilégié à la fois de distance et de rapprochement, voilà ce que ne cessent d'affirmer les lettres qu'a envoyées Gabrielle Roy à sa sœur Bernadette, religieuse enseignante au Manitoba. » (Lori Saint-Martin, « "Au plus près possible de vous tous" : deuil, distance et écriture dans la correspondance de Gabrielle Roy », Benoît Melançon et Pierre Popovic [comp.], *Les femmes de lettres. Écriture féminine ou spécificité générique ? : Actes du colloque du Centre universitaire pour la sociopoétique de*

sur soi et sur le passé, en particulier sur l'origine de la naissance. Régine Robin nomme « roman familial » ce qui est construction et modification fantasmatisques du lien avec les parents par rapport à ce qu'il était dans le passé, à son origine⁵⁹. Dans le chapitre suivant, il faudra voir jusqu'à quel point la mémoire personnelle construit ou modifie la perception de la famille; peut-être devons-nous y percevoir une vénération des gens aimés, amplifiée par l'éloignement géographique et temporel.

1.3.3.3 Le tissage des mémoires (saint Augustin, Régine Robin)

Différents types de mémoire s'entrecroisent dans le roman de Mary Anne Sadlier. Les théories de Paul Ricœur et de Régine Robin peuvent servir de modèles pour tenter de les définir. Alors que Paul Ricœur tente de saisir ce qu'est la mémoire personnelle, Régine Robin en énumère les types qui habitent l'individu (nationale, familiale, savante, collective et culturelle) et les éléments extérieurs qui influencent sa représentation du passé, son « imaginaire » :

L'individu dans tout cela, pétri par des images-forces de la mémoire nationale d'un côté, par le récit familial, la saga des parents et des grands-parents, par les généalogies plus ou moins imaginaires, par les albums de photos, de menus objets conservés, les bribes de correspondances d'autre part, informé par le savoir des historiens même vulgarisé, par cette forme de savoir que diffusent les médias, le cinéma, la télévision, la littérature légitime ou non; l'individu marqué par tous ces scénarios qui peuvent se renforcer l'un l'autre mais aussi se contredire, l'individu disais-je, bricole comme il peut sa représentation du passé, son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs-flashes, dans un sens préétabli dans un combat identitaire, dans une contre-mémoire fragmentaire, ou à l'inverse, dans une dispersion de mémoires migrantes⁶⁰.

l'épistolaire et des correspondances (Montréal, 15 avril 1994), Montréal, CULSEC, Université de Montréal, 1994, p. 117).

⁵⁹ Régine Robin, « Le mémoriel », p. 47, 48. Selon Régine Robin, la notion de « roman familial » vient de Freud et a été reprise par Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis.

⁶⁰ Régine Robin, *ibid.*, p. 57. Robin, dans cette citation, vise surtout l'individu du XX^e siècle, car celui-ci est informé par le savoir que diffusent les médias (cinéma, télévision, etc.). Nous croyons toutefois que tout individu, quelle que soit l'époque, doit composer avec toutes sortes d'influences extérieures pour construire sa propre représentation du passé.

L'idée de « tissage » de saint Augustin est à la base de cette réflexion. En effet, Régine Robin constate qu'il ne peut y avoir de barrières qui séparent ces mémoires; elles se tissent entre elles et participent ainsi à l'écriture du roman mémoriel⁶¹. Pour Barbara Havercroft, cette métaphore du tissage instaurée par saint Augustin permet de faire ressortir la nature mouvante du travail de la mémoire et de la narration des souvenirs⁶². Nous baserons donc notre réflexion sur la mémoire en terme de tissage. Ce travail implique des nœuds et des vides, qui seront retracés grâce à une lecture plurielle de la mémoire dans le texte. L'héroïne se remémore son propre passé, traversée de toutes parts par de multiples mémoires. Par exemple, la rencontre de trois mémoires, familiale, collective et savante, qui passent toutes par la mémoire personnelle, est illustrée par l'extrait suivant :

The hushed stillness of our sorrowing household during many weeks of mourning was strangely contrasted with the whirl of wild excitement going on in the world without. It was the memorable year of '43, when the country was agitated [...] with the outbursts of popular feeling on the great Repeal question. (EP, 57, 58)

Elinor Preston raconte ensuite les soulèvements populaires et pacifistes qui ont, comme nous l'avons expliqué précédemment, ébranlé l'emprise de l'Angleterre sur l'Irlande au milieu du XIX^e siècle, et évoque la façon dont son père a pris part à cette révolution. Nous pouvons ainsi nous demander : comment, par sa mémoire individuelle, Elinor peut concilier passé collectif et passé personnel ? Comment vivre le présent en étant attachée au passé et bientôt nouée au futur ?

⁶¹ La définition que donne Régine Robin du roman mémoriel est celle-ci : « Nous parlerons analogiquement [au roman familial] de roman mémoriel par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déforma[n]t, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies, ou, au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'événement ou sa résurrection. » (*ibid.*, p. 48).

⁶² En ce qui a trait à la métaphore du tissage, Havercroft évoque, également en écho à ceux de saint Augustin, les commentaires de Roland Barthes au sujet du texte en tant que « tissu en procès ». À ce propos, voir Barbara Havercroft, « Fragments d'un parcours remémoré : *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Quebec Studies*, n° 31, printemps/été 2001, p. 46.

1.3.4 « L'expression de la mémoire dans le souvenir » (Jean-Yves et Marc Tadié)

Nous avons vu, avec les théories de Paul Ricœur et de Régine Robin, que la mémoire peut prendre différents visages, qu'elle soit personnelle ou collective. Les différents types de mémoire peuvent s'entrecroiser et se tisser, donnant une complexité au récit qui les met en scène. Le rôle de la mémoire est, comme nous l'avons démontré précédemment⁶³, d'effectuer un retour sur les souvenirs. Elle parcourt le temps pour les relier entre eux et leur donner un sens. La façon dont la mémoire s'exprime à travers le souvenir n'a pas encore été examinée. Dans *Le sens de la mémoire*, Jean-Yves et Marc Tadié expliquent la façon dont les souvenirs s'actualisent dans la mémoire. Cette actualisation peut prendre trois chemins différents : implicitement (par habitude), volontairement (par un effort d'attention) ou, le plus souvent, involontairement, par un stimulus extérieur qui, par association, va faire apparaître le souvenir et même parfois une chaîne de souvenirs. À partir de ces types d'actualisation de la mémoire, les auteurs établissent trois catégories de souvenirs : « [...] le souvenir objectif de la perception mémorisée, plus ou moins déformée, le souvenir dont l'émergence entraînera une réaction affective présente et le souvenir de l'impression affective elle-même ressentie comme autrefois.⁶⁴ » Ces catégories de souvenirs existent grâce à quatre expressions de la mémoire affective (romantique, imaginative, affective, sensitive). Trois de ces mémoires affectives sont présentes dans le roman de Mary Anne Sadlier⁶⁵, et les souvenirs qui s'y rattachent sont actualisés volontairement ou involontairement, selon le contexte de la narratrice.

1.3.4.1 Le rappel volontaire et involontaire; la mémoire totale et fragmentaire

Les souvenirs peuvent être rappelés volontairement, comme l'affirme Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁶⁶. Selon Jean-Yves et Marc Tadié, l'expression de la mémoire

⁶³ Voir à ce propos le présent chapitre, section 1.3.2

⁶⁴ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁵ La mémoire romantique n'y est pas, car l'héroïne ne retourne pas sur les lieux de son enfance.

⁶⁶ Voir Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 18-25; 32-36.

volontaire correspond à deux processus d'entrée : les souvenirs acquis volontairement et « [...] ceux qui sont constitués par des éléments de notre existence et [qui] se sont imprimés dans notre mémoire au fil de notre vie.⁶⁷ » Pour les fins de notre analyse, nous laissons de côté le premier processus, car les souvenirs n'ont pas été acquis sous forme de leçon à apprendre dans le roman de Sadlier. Le deuxième convient à la démarche empruntée par l'héroïne, c'est-à-dire à son effort de rappel et de narration des moments marquants de sa vie, excluant toutefois la volonté de raconter l'absolu de cette dernière⁶⁸. Certains écrivains, tels Hugo, Vigny et Nabokov, ont prétendu posséder une « mémoire totale », c'est-à-dire se souvenir de tout ce qui constitue leur passé. Les auteurs du *Sens de la mémoire* démontrent, par ces rares exemples de mémoire considérable, que le rappel volontaire est souvent fragmentaire : « Nous retrouvons en nous-mêmes des fragments de notre passé, de courtes périodes de temps, puis des lacunes.⁶⁹ » Ces trous correspondent aux « gouffres » qui séparent les « archipels » de souvenirs, expression de saint Augustin que Ricœur propose pour éclairer son propos. Jean-Yves et Marc Tadié abondent dans le même sens : « À partir de ces fragments, de ces bribes de souvenirs, je peux, en comblant les vides par l'imagination ou en faisant appel à des aides extérieures, reconstituer ou plutôt me constituer ma biographie : on parle parfois de *mémoire biographique*.⁷⁰ » Une part d'inconscient intervient donc lorsqu'un sujet tente de narrer (à l'oral comme à l'écrit) sa vie. Ce qui se produit dans *Elinor Preston* est pertinent pour illustrer le processus de remémoration : l'héroïne se rappelle les événements cruciaux de son existence, comme le décès de ses proches ou les étapes de son exil au Bas-Canada. Ces souvenirs, qui constituent les jalons du récit, sont chargés de tristesse, de nostalgie et de mélancolie. La mémoire affective, qui permet l'expression de ces émotions, peut également donner lieu au surgissement d'une sensation affective avant même que le fait passé ne se soit matérialisé. Par exemple, lorsqu'elle est assise à son bureau dans la classe, Elinor entend le chahut des élèves qui provoque chez elle

⁶⁷ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁸ « So with this *will-o'-the-wisp* to guide me, I will glance briefly over the past. » (*EP*, 21)

⁶⁹ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 159.

le retour des impressions que lui avaient laissées les bruits familiers de Dublin. Dans cette scène, la sensation revient grâce à la mémoire auditive. Enfin, bien qu'un souci d'authenticité soit perceptible dans la reconstruction du passé, les émotions ou sensations passées de la narratrice s'insinuent dans le récit des souvenirs-événements. La mémoire involontaire trouble la mémoire volontaire, défiant ainsi la mesure quantitative du calendrier imposée par la narratrice.

1.3.4.2 La mémoire affective

Le souvenir, rappelé volontairement ou non, peut faire revivre l'émotion passée. La mémoire rejoint de ce fait le domaine de l'affectivité. Jean-Yves et Marc Tadié définissent ainsi la mémoire affective : « [C']est celle qui nous fait éprouver, à l'évocation d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation.⁷¹ » Le terme regroupe toutefois des aspects différents de la réalité, de l'authenticité et de l'intensité de ce qu'un sujet ressent à partir d'un souvenir. Les auteurs la divise en quatre catégories :

Nous distinguons la mémoire romantique, qui est cette tentative de retrouver, en retournant dans les cadres auxquels nous avons confié nos sentiments, la sensation de ceux-ci. La mémoire imaginative, qui reconstruit, à partir de l'image que nous apporte le souvenir, un sentiment que nous croyons avoir éprouvé à ce moment. La mémoire affective, qui est un sentiment présent créé par le choc affectif du souvenir. La mémoire sensitive (que Proust appelle involontaire, terme que la psychologie scientifique n'utilise jamais), qui nous envahit de la sensation ressentie autrefois avant, ou même sans, que le souvenir image ne parvienne à la conscience⁷².

La mémoire romantique ne peut constituer une référence pour l'analyse de la mémoire dans *Elinor Preston*, puisque l'héroïne ne regagne jamais sa terre natale. En revanche, la mémoire imaginative et la mémoire affective se déploient dans le roman à de nombreuses reprises, selon les souvenirs évoqués et l'état émotif dans lequel se trouve la narratrice au moment de les raconter. La mémoire imaginative d'Elinor convoque sans tristesse des souvenirs douloureux, par exemple lorsqu'elle se souvient du chagrin qu'elle avait ressenti suite au

⁷¹ *Ibid.*, p. 167.

⁷² *Ibid.*, p. 167, 168.

décès de son frère Alfred : « Often did I retire to a favorite seat under the shade of an old elm by the churchyard wall, and there, alone with the dead, my tears flowed freely for the beloved brother who had so lately joined that shadowy host. » (*EP*, 278) La mémoire imaginative éveille également des émotions qui peuvent ressembler à celles vécues autrefois, mais qui sont différentes, car la personnalité du sujet a changé et la réalité de l'événement s'est modifiée au cours des ans. Par exemple, Elinor se souvient avec plaisir de souvenirs heureux, car elle sourit en repensant aux événements cocasses survenus à la maison familiale :

The barrister to whom I first alluded took special pleasure in practising on my good aunt's simple vanity, and even now, when time and death have made their memories solemn, I can hardly refrain from smiling as I sit in my lonely room and summon from the storehouse of the past the Hogarth-like pictures of many a humorous scene wherein my ancient relative and the great lawyer were the principal actors. (*EP*, 24, 25)

L'émotion de joie que l'héroïne ressent n'est pas la même que celle liée à ces moments heureux. Quant à la mémoire affective, elle crée une émotion nouvelle en rappelant des souvenirs passés. Par exemple, le retour à la mémoire de la beauté du couvent de Cabra trouble Elinor, qui se met à pleurer : « Does that vision of perfect beauty (the still, calm beauty of a convent) and of exquisite neatness rise before the reader's memory, as he or she looks through blinding tears, as I do now, on the page of my *simple story* ? » (*EP*, 62) Dans ces exemples, l'espace temporel entre l'émotion présente et passée est souligné par des expressions telles « the storehouse of the past », « rise before the reader's memory » et « on the page of my *simple story* ». Le travail de mémoire permet donc à la narratrice-personnage d'exprimer les nouvelles émotions suscitées par ses souvenirs, et lui permet aussi, à son insu, de traverser les étapes du travail du deuil de la terre natale et des proches quittés ou perdus.

Enfin, la mémoire sensitive, que nous avons illustrée par la scène dans laquelle les bruits de la classe déclenchent une chaîne de souvenirs chez Elinor, s'exprime aussi dans une autre scène où les moments importants de sa vie lui reviennent en mémoire, comme dans un rêve. Ce passage est particulier en ce qu'il montre une censure de la narratrice de ses souvenirs involontaires. En effet, elle nie tout de son passé : « "No, Elinor Preston !" said I, within myself, "those pictures from which you at times lift the veil for your private contemplation,

they are not – cannot be real; you never *had* a family circle – you never lived in a world of mirth and gayety [...]” » (EP, 287, 288) Jean-Yves et Marc Tadié disent de la mémoire sensitive qu’elle est la « [...] vraie mémoire, la plus pure, la plus extraordinaire⁷³ ». Elle est déclenchée par les sens à l’occasion d’un fait souvent banal, tel l’ouïe d’une mélodie ou la vue d’un paysage, comme c’est le cas d’Elinor qui, lors d’une promenade sur le bord d’une rivière, revoit les événements importants de sa vie comme autant de paysages. Ce type de résurgence involontaire, dans lequel le sujet ressent l’état affectif d’autrefois avant de faire un effort de mémoire ou d’imagination pour retrouver le souvenir, est rare et intense. Ce fait nous permet d’expliquer l’embarras de la narratrice et son désir de contrôler les souvenirs involontaires qui surgissent en elle.

En somme, la mémoire est un acte subjectif qui va de « [...] l’acquisition personnalisée à la transformation, puis à la réactualisation imaginaire.⁷⁴ » Pour organiser les souvenirs modifiés par l’imagination et les émotions, la mémoire se déploie sur divers plans (personnelle, collective, des proches) et selon différents types (nationale, savante, collective et culturelle). Ce tissage de mémoires, dans le roman de Mary Anne Sadlier, permet l’expression d’émotions liées aux souvenirs (heureux ou douloureux) de l’héroïne. La mémoire travaille ainsi avec le deuil – qui est possible grâce à la foi catholique – de façon à ce que la narratrice accepte sa situation.

1.4 Le double deuil et le travail de mémoire (Sigmund Freud, Piet Zuidgeest, Thomas M. Carr, Jr., Marie Regina O’Brien)

Les souvenirs s’actualisent dans la mémoire implicitement, volontairement ou, le plus fréquemment, involontairement, comme le démontre la théorie de Jean-Yves et Marc Tadié. Dans le roman de Mary Anne Sadlier, ils sont rappelés délibérément, car la narratrice raconte, par ordre chronologique et avec précision, les moments saillants du passé. Or, les quelques

⁷³ *Ibid.*, p. 199.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

scènes où la mémoire sensitive est convoquée sont révélatrices d'un processus de deuil qui permet à Elinor d'effectuer la transition entre le passé de son enfance en Irlande et le futur relatif envisagé au Québec⁷⁵. Par exemple, amusée par l'arrivée involontaire d'images représentant les événements marquants de son passé, qu'elle appelle « this strange freak of fancy » (EP, 288), Elinor comprend que ce dernier ne peut être qu'un rêve⁷⁶. Cette étape dans son cheminement lui permet d'explicitier le travail de deuil amorcé antérieurement par l'écriture : « "If life be as the poet tells us 'all but a dream at the best,' here it is that the dream ends, [...]. I have ceased to dwell upon the past, and begin to live in the future. [...]" » (EP, 289) Ainsi, le deuil se lie à la mémoire, ce que rend possible, selon Paul Ricœur, la notion de travail.

1.4.1 Le travail de mémoire et le travail de deuil (Paul Ricœur)

Aux théories philosophiques sur la mémoire et le deuil qu'il présente dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur ajoute la notion de travail, nécessaire à l'expression de la mémoire et du deuil comme processus qui présentent des problèmes à résoudre. L'effort de rappel constitue un cas d'effort intellectuel car, selon Henri Bergson, « [...] "l'effort de rappel consiste à convertir une représentation schématique dont les éléments s'entrepénètrent en une représentation imagée dont les parties se juxtaposent." »⁷⁷ L'effort nécessaire au travail de mémoire, d'intellection ou d'invention, qui va dans le sens du schéma à l'image, est parfois ralenti par certaines difficultés, comme une gêne éprouvée ou la rencontre d'un obstacle. Cela prouve, selon Ricœur, qu'« [i]l y a du *pathos* dans la *zétésis*, de l'"affection" dans la "recherche". Ainsi se croisent la dimension intellectuelle et la dimension affective de l'effort de rappel, comme en toute autre forme de l'effort intellectuel.⁷⁸ » Le travail de

⁷⁵ En effet, le futur est dépourvu d'espoir pour Elinor, qui espère se libérer par la mort de l'accablement du chagrin et de la solitude : « "[...] but this utter isolation is overwhelming to my heart, and makes me long for the world beyond the grave where I may humbly hope to enjoy for ever the glorious vision of God and His saints. May I find among them all I have lost !" » (EP, 289)

⁷⁶ [...] I could almost fancy that the past was but a wild, changeful dream. » (EP, 287)

⁷⁷ Henri Bergson, « Effort intellectuel », *L'énergie spirituelle*, in *Œuvres*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 941, cité dans Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁸ *Ibid.*

mémoire consiste donc à lever les obstacles à la remémoration, effort pénible dû à l'éveil de souvenirs douloureux ou traumatisants.

Le travail fourni dans le deuil s'explique de la façon suivante : « [...] l'examen de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus, et édicte dès lors l'exigence de retirer toute libido de ses connexions avec cet objet.⁷⁹ » Le deuil est un phénomène normal car, au terme du mouvement d'intériorisation de l'objet d'amour à jamais perdu, « le moi redevient libre et non-inhibé⁸⁰ ». Il se produit alors une réconciliation avec la perte. Le travail de deuil peut ainsi être associé au travail du souvenir. Sur cette interrelation, Paul Ricœur affirme que « [...] c'est en tant que travail du souvenir que le travail de deuil s'avère coûteusement libérateur, mais aussi réciproquement. Le travail de deuil est le coût du travail du souvenir; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail du deuil.⁸¹ » Il soutient également que « [l]e souvenir ne porte pas seulement sur le temps : il demande aussi du temps – un temps de deuil.⁸² » Le travail du deuil, s'il est le complément du travail de mémoire, diverge en plusieurs points du travail de la mélancolie. Les travaux de Sigmund Freud traitent de cette dualité deuil/mélancolie.

1.4.2 La définition du deuil et ce qui le différencie de la mélancolie (Sigmund Freud)

Sigmund Freud définit ainsi le deuil : « Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction venue à sa place, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc.⁸³ » Dans la suite du texte, « l'essence de la mélancolie⁸⁴ » est chaque fois mise en

⁷⁹ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Œuvres complètes*, Vol XIII, Paris, Presses Universitaires de France, 1988 [1917], p. 262, 263.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 263.

⁸¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 88.

⁸² *Ibid.*, p. 89.

⁸³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 261, 262.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 261.

parallèle avec « l'affect normal du deuil⁸⁵ », ce qui permet de mieux la définir. Selon le psychanalyste, la mélancolie apparaît à la place du deuil, sous l'effet des mêmes actions, chez les personnes soupçonnées d'avoir des dispositions morbides. Il la définit comme suit :

La mélancolie est caractérisée, du point de vue animique, par une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, par la perte de la capacité d'amour, par l'inhibition de toute activité et l'abaissement du sentiment de soi, qui se manifeste en auto-reproches et auto-injures, et s'intensifie jusqu'à devenir attente délirante de la punition⁸⁶.

Inversement, Freud souligne que le deuil présente les mêmes traits que la mélancolie, sauf un : celui du trouble du sentiment de soi. Cette différenciation nous permet d'affirmer que la mélancolie qui se fait voir dans le roman de Sadlier n'est pas la mélancolie que définit Freud. Dans son journal, Elinor Preston note ce dont elle se souvient des sentiments qui l'ont troublée lors du décès de ses proches. Les termes « sorrowful » (ou « sorrow ») et « melancholy » sont récurrents. Ce dernier revient d'ailleurs six fois dans le roman. Par exemple, Elinor s'en sert pour exprimer sa consternation de voir mourir l'un après l'autre les membres de sa famille : « Many a time during those *melancholy* days that it lasted did I wish that I, too, occupied a quiet grave in the family-lot in Glassnevin.⁸⁷ » (EP, 102) Un autre exemple, lors du décès de son père : « It is needless to say that the two eminent physicians, who arrived within a quarter of an hour, did but confirm the *melancholy* report of our own doctor.⁸⁸ » (EP, 92) Le sens que l'auteure donne à ce mot correspond moins à la pathologie que lui associe Freud qu'à un profond chagrin⁸⁹. De plus, il n'y a aucune marque, chez elle, d'un abaissement ou d'un appauvrissement du moi, condition fondamentale à la mélancolie.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁸⁷ Nous soulignons.

⁸⁸ Nous soulignons.

⁸⁹ Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, l'utilisation courante du terme « mélancolie » indique un « [é]tat d'abattement, de tristesse vague, accompagné de rêverie. Langueur, nostalgie, spleen, *tædium vitæ*. » Bien qu'Elinor ait été dans ces divers états mélancoliques, elle connaît la cause de ceux-ci, la perte des êtres chers, ce qui donne au terme « mélancolie » un sens plus près de celui de « chagrin » (accompagné de douleur) que de celui de « tristesse vague ».

Dans la théorie de Freud, le deuil est une perte quant à l'objet, tandis que la mélancolie est une perte quant au moi. Dans l'affection du mélancolique, un clivage s'effectue entre l'instance critique et le moi, celle-là se confrontant à celui-ci en le prenant pour objet. Il se produit ainsi une aversion morale à l'égard du moi propre. Freud affirme : « Ainsi, on a donc en main la clef du tableau clinique [de la mélancolie], en reconnaissant que les auto-reproches sont reproches contre un objet d'amour, qui sont basculés de celui-ci sur le moi propre.⁹⁰ » Dans le roman de Sadler, c'est plutôt une mélancolie romantique qui se manifeste, celle à laquelle Paul Ricoeur fait référence dans son ouvrage : « [...] c'est dans cet élan qui annonce la fougue du génie romantique que se trouve tenu en haleine le contraste troublant entre exaltation et dépression. Le pôle négatif n'est autre que ce que Lessing appellera la "voluptueuse mélancolie" [...] cette perfide tentation qui hésite entre le péché et la maladie.⁹¹ » Ce type de mélancolie se retrouve surtout dans l'épanchement lyrique d'Elinor devant la beauté des paysages irlandais, ce qui fera l'objet du troisième chapitre.

Quant au deuil, il opère différemment de la mélancolie, car, explique Freud, « [...] l'examen de la réalité [montre] que l'objet n'existe plus, et édicte dès lors l'exigence de retirer toute libido de ses connexions avec cet objet.⁹² » Le processus se fait lentement, en détail et demande une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement. Durant cette période, l'existence de l'objet perdu est maintenue psychiquement. Ce qui se produit lors du travail du deuil se résume ainsi : « Chacun des souvenirs et des attentes, pris un à un, dans lesquels la libido était rattachée à l'objet, est mis en position, surinvesti, et sur chacun est effectué le détachement de la libido. [...] Mais il est de fait qu'après l'achèvement du travail de deuil le moi redevient libre et non-inhibé.⁹³ » Dans le deuil, les tentatives de détachement se produisent dans le système de l'inconscient (*Ics*), comme dans la mélancolie. La différence quant à l'issue de chacun est que dans le travail du deuil, il n'existe aucun obstacle

⁹⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 266, 267.

⁹¹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 91.

⁹² Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 262, 263.

⁹³ *Ibid.* p. 263.

à la continuation de ces processus sur la voie normale, du préconscient (*Pcs*) à la conscience, tandis que cette voie est barrée pour le travail de la mélancolie.

1.4.3 Le chagrin et la foi catholique dans l'expérience de deuil (Piet Zuidgeest, Thomas M. Carr, Jr., Marie Regina O'Brien)

Un chapitre de l'ouvrage de Piet Zuidgeest, *The Absence of God*⁹⁴, nous permet d'aborder la question du deuil dans une perspective différente de celle présentée par Freud dans « Deuil et mélancolie ». L'auteur interprète le sens que les études précédant la sienne⁹⁵ ont donné au terme « grief » (que nous traduisons par « chagrin »), ainsi que le rôle de ce dernier dans le « grief process » (que nous traduisons par « travail du deuil »). Ces études, en accord avec celle de Freud, concluent que l'endeuillé doit prendre conscience de la réalité de la perte d'un être cher et doit détacher cette personne de son « moi » par un travail cognitif de confrontation. L'hypothèse du « grief-work » est ainsi largement acceptée dans la communauté scientifique. L'approche que Piet Zuidgeest adopte dans son étude est différente de celles qui la précèdent, car elle met l'accent sur le sens subjectif attribué à la perte. Elle démontre la façon dont le sujet interprète les événements et dont il compose avec les problèmes créés par le deuil. Pour y arriver, le sujet peut utiliser l'une des trois formes de régulation (« forms of regulation ») du deuil que Zuidgeest propose : exprimer les sentiments causés par le chagrin, modifier son point de vue sur la perte et accepter le support des autres⁹⁶. Dans notre roman, les croyances religieuses facilitent le travail de deuil qui

⁹⁴ Piet Zuidgeest, « The Meaning of Tradition », *The Absence of God : Exploring the Christian Tradition in a Situation of Mourning*, Boston, E.J. Brill, 2001, p. 39-63.

⁹⁵ « The social sciences offer many approaches to mourning. M. Cleiren (1991, 13) categories four groups of theories that describe mourning and grief processes : psychoanalytic theory (S Freud, Lindeman and M Klein); cognitively oriented psychoanalytic theory (Bowlby, Parkes and Marris); behaviourist-oriented theory (Ramsey, Gauthier & Marshall); and the sociobiological approach (Littlefield & Rushton). [...] At this stage there is no generally accepted, comprehensive theory (Cleiren 1991, 9). » (*ibid.*, p. 49).

⁹⁶ « [...] the three forms of regulation in the grief process [...] : (a) regulated expression of feeling of grief; (b) perceiving the situation in a new perspective; and (c) accepting a relationship with significant others. » (*ibid.*, p. 57).

s'accomplit à travers ces trois formes de régulation. Par exemple, la foi, qui se traduit par la prière, permet à l'héroïne de Sadlier de percevoir la mort d'un proche comme un rappel de Dieu, donc comme un événement naturel dans une perspective chrétienne. La théorie de Piet Zuidegeest nous permettra de déterminer en quoi le deuil est un travail de prise de conscience et comment la narratrice-personnage réussit à l'accomplir.

Piet Zuidegeest définit ainsi les termes « loss », « grief » et « mourning » : « [...] *loss* is the loss of a significant other through death (bereavement); *grief* refers to the totality of cognitive, emotional and motivational reactions of those who suffer a loss. *Mourning* is the experience of grief after a bereavement.⁹⁷ » Le chagrin est, pour celui qui perd un être cher, difficile à gérer, à cause des nouveaux sentiments qui peuvent l'assaillir : culpabilité, honte, sentiment de vide et d'abandon, anxiété, colère, profonde mélancolie, désespoir et sentiment d'impuissance⁹⁸. Le sujet, qui ne peut contrôler ses émotions, vit le deuil comme une situation stressante. Zuidegeest précise un aspect fondamental du concept de deuil : « [...] stress does not depend on the actual event or its seriousness but on the subjectively perceived impossibility of coping with the situation.⁹⁹ » La perte et la séparation sont donc plus ou moins éprouvantes selon la façon dont le sujet les aborde et tente de les surmonter.

Les questions du chagrin et du deuil sont également traitées dans un article de Thomas M. Carr, Jr.¹⁰⁰ qui porte sur l'œuvre de Gabrielle Roy et qui a été publié la même année que l'ouvrage de Piet Zuidegeest. Cet article est pertinent pour notre étude, dans la mesure où le corpus de Roy présente le motif du deuil : « [...] [it] is structured around the sorrow

⁹⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁹ *Ibid.* Piet Zuidegeest présente le sens du terme « coping » défini par d'autres théoriciens : « Lazarus and Folkman define coping as "constantly changing cognitive and behavioral efforts to manage specific external and/or internal demands that are appraised as taxing or exceeding the resources of the person" (Lazarus & Folkman 1984, 141; Lazarus 1991, 112) », (*ibid.*, p. 52). Nous n'utilisons pas la théorie du « coping » dans notre analyse, car elle relève plus de la psychologie que de la littérature.

¹⁰⁰ Thomas M. Carr, Jr. « Separation, Mourning, and Consolation in *La Route d'Altamont* », *Quebec Studies*, n° 31, printemps/été 2001, p. 97-112.

provoked by separation, whether the death of a loved one, an absence caused by a departure, or a more general feeling that life itself is inevitably marked by the pain of being profoundly cut off from what one loves¹⁰¹ ». Pour ce qui est de la base théorique, Thomas Carr, comme Piet Zuidgeest, tient compte des études modernes en psychologie concernant le « grief work », développées depuis Freud. Il parle du « grief work » en ces termes : « [a] search for a remedy for losses¹⁰² », mais il ajoute que cette formule n'est pas utilisée fréquemment par Gabrielle Roy. Celle-ci use plutôt du terme « consolation », qui fût développé par les anciens moralistes et adapté par l'Église catholique¹⁰³. Cette notion, selon Thomas Carr, peut être considérée comme une phase du travail de deuil :

Consolation can be seen as occupying the middle and concluding stages of what is now called grief work, or it can be seen as a distinct approach to mourning. However, while Freudian grief work stresses the libido's detachment from the lost object, the much older tradition of consolation focuses more on accepting some replacement for the loss. Consolation is not needed when full compensation for the loss is available¹⁰⁴.

Elle permet également au sujet d'accepter qu'il y ait un objet de remplacement à la perte. Dans le roman de Sadlier, l'héroïne tente d'en trouver un à celle des êtres chers et de son pays quitté. Or, elle cherche moins la solution à son deuil dans les objets matériels que dans la prière et l'écriture. Ce choix s'explique par le fait que le roman fût écrit à une époque où la religion catholique était très présente, ce que démontre l'importance que l'auteure accorde à la foi en Dieu et à la prière. Le terme « consolation » n'est toutefois utilisé qu'une seule fois, dans l'extrait suivant : « My next thought was one of real consolation. I remembered Emily's words : "You have a host of friends in heaven." » (*EP*, 253) Cette réflexion suit le récit de la mort de George, qu'Elinor apprend par une lettre envoyée par la petite amie de ce dernier, Signora Elmira Mendez. Une pensée religieuse lui permet de soulager la douleur causée par la perte de son frère : « My prayer was heard – the crushing weight was suddenly

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Cette dernière a fait chevaucher la notion de consolation et celle plus moderne du travail de deuil, étudiée dans les domaines social et psychologique.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 98.

removed from off my heart, and I could look my prospects in the face.» (EP, 253) Elle trouve donc un apaisement dans la prière. L'écriture des souvenirs liés aux décès des proches est aussi une façon d'en faire le deuil. L'analyse du travail de deuil et de consolation dans *La route d'Altamont* éclaire le roman *Elinor Preston* en ce qui a trait aux solutions apportées au chagrin causé par la séparation et la perte d'êtres chers.

Le catholicisme, sujet cher à Sadlier, joue un rôle primordial dans le roman en favorisant l'acceptation de la mort chez l'héroïne. Au début de son récit, Elinor affirme que la religion la lie au peuple canadien-français : « Although differing in almost every thing from my own people, there is still one sacred bond of union between us – one broad platform on which we stand side by side; it is the bond of faith, the platform of Catholicity. » (EP, 20) À partir du moment où elle se détache du monde extérieur, la foi en Dieu lui permet de ne plus se sentir seule, malgré l'isolement. Ce qu'elle dit dans les premières pages de son manuscrit démontre l'état de bien-être qui l'habite dans les derniers moments de sa vie : « Lonely I am, but not desolate, for my heart is full of faith in the divine promises [...]. » (EP, 19) Ainsi, la foi catholique facilite-t-elle l'acceptation du passé, du présent et du futur.

Cette acceptation est donc le fruit d'un double travail : de mémoire et de deuil. La paix à laquelle atteint l'héroïne dans le village québécois est acquise graduellement¹⁰⁵, au fil des années passées à rechercher la solitude et à pratiquer la prière. L'écriture de souvenirs anciens et récents met en évidence le deuil des proches, accompli grâce à la foi, et le deuil du pays d'origine, accompli grâce à la mémoire, qui permet l'intégration des paysages d'Irlande aux paysages canadiens-français.

¹⁰⁵ « I, too, have found peace in this secluded spot, peace which I had sought in vain amid the glare and glitter of more polished society. » (EP, 20)

1.5 La mémoire des paysages : le paysage intime et le paysage stéréotypé (Pierre Hartmann, Françoise Le Jeune, Colin M. Coates, Robert Mélançon, Véronique Merlier-Espenel)

Dans cette partie, nous présentons d'abord l'historique du paysage, ses développements dans le domaine littéraire et les travaux des spécialistes qui s'y sont intéressés. Nous exposons aussi les sens propre et figuré du sème afin de démontrer que l'existence d'un paysage dépend de la relation entre les trois éléments suivants : *pays*, *nature* et *regard de l'homme*¹⁰⁶. Par ailleurs, nous précisons ce qu'est le « paysage littéraire écrit », selon l'expression de Françoise Chenet-Faugeras, et expliquons comment la mémoire et la rêverie s'y associent dans un texte.

Ces deux motifs littéraires s'inscrivent, dans le roman de Mary Anne Sadlier, par le mode esthétique du sublime. Le pittoresque est le deuxième mode qu'elle utilise pour rendre compte des paysages dans ses descriptions. Ces modes alternent dans le roman ou sont utilisés ensemble, selon l'effet escompté : la présence d'une émotion soulevée par le beau et le grand ou un jugement esthétique. Nous définissons donc la relation entre le paysage et les modes esthétiques du sublime et du pittoresque. Pierre Hartmann, dans un ouvrage publié en 1997¹⁰⁷, expose et commente les théories sur le sublime de Longin, Boileau, Schiller, Burke et Kant. Cet ouvrage de synthèse constitue notre guide sur la question du sublime. Nous nous référons également aux livres d'Edmund Burke¹⁰⁸ et d'Emmanuel Kant¹⁰⁹ pour préciser le sens de leurs théories. Quant à l'esthétique du pittoresque, un article de Françoise Le

¹⁰⁶ Voir Philippe Leveau, « Paysage (histoire du) », *Encyclopaedia Universalis*, éd. 2002, p. 526.

¹⁰⁷ Pierre Hartmann, *Du sublime (de Boileau à Schiller). Suivi de la traduction de Über das erhabene de Friedrich Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, 189 p.

¹⁰⁸ Baldine Saint Girons [éd.], *Edmund Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 2^e éd., Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1998, 256 p.

¹⁰⁹ Roger Kempf [éd.], *Emmanuel Kant, Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. de l'allemand par Roger Kempf, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1953, 84 p.

Jeune¹¹⁰ nous permet de faire le point sur cette question, en littérature et en peinture. Enfin, le thème de la nature, abordé dans les études susnommées, nous permet d'établir les conditions dans lesquelles le sublime et le pittoresque peuvent apparaître lorsqu'un sujet regarde un paysage. Ces esthétiques sont, dans un texte, des indices d'une approche subjective (sublime) ou objective (pittoresque) d'un paysage.

Nous examinons finalement la façon dont le paysage remémoré peut être équivoque lorsqu'il est comparé à un autre paysage. Si, par une mise à plat, les paysages sont superposés, ils contribuent aux clichés déjà existant ou créent au contraire un nouveau paysage intériorisé. Colin M. Coates¹¹¹, Robert Mélançon¹¹² et Françoise Le Jeune décrivent le phénomène de mise à plat du paysage lorsqu'il y a un déplacement géographique. Mélançon et Coates démontrent, pour deux époques différentes, l'« appropriation » du paysage par de nouveaux arrivants européens : dans le premier cas, ce sont les premiers colons européens, tel Jacques Cartier, qui s'approprient le paysage québécois et dans le deuxième, ce sont les Britanniques John et Elizabeth Hale. Mélançon désigne le paysage que les colons découvrent par le terme *locus amoenus*, c'est-à-dire un lieu déjà connu et décrit de nombreuses fois depuis l'Antiquité, donc un lieu qui perd de sa nouveauté au profit du cliché. Véronique Merlier-Espenel, dans un article sur les représentations de la nature dans un livre d'Apulée¹¹³, définit les caractéristiques et les conditions du *locus amoenus*. Françoise Le

¹¹⁰ Françoise Le Jeune, « L'appropriation du paysage par l'imaginaire colonial du XIX^e siècle dans *The Backwoods of Canada* et *Roughing It in the 'Bush* », Daniel Chartier, Véronique Pepin et Chantal Ringuet, *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études transnationales, francophones et comparées », à paraître en 2006.

¹¹¹ Colin M. Coates, *Les transformations du paysage et de la société au Québec sous le régime seigneurial*, Sillery (Qué.), Septentrion, 2003, 255 p.

¹¹² Robert Mélançon, « Terre de Caïn, âge d'or, prodiges du Saguenay. Le Nouveau Monde dans les *Voyages* de Jacques Cartier », *Voix et Images*, vol. 5, 1979-1980, p. 51-63.

¹¹³ Véronique Merlier-Espenel, « Les représentations de la nature dans les *Métamorphoses* d'Apulée », Christophe Cusset [comp.], *La nature et ses représentations dans l'Antiquité : Actes du colloque du Centre national de documentation pédagogique* (École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, 24-25 octobre 1996), Paris, Centre national de documentation pédagogique, coll. « Documents, actes et rapports pour l'éducation », 1999, p. 157-172.

Jeune, de son côté, décrit l'« appropriation » du paysage par l'imaginaire des écrivaines coloniales Susanna Moodie et Catharine Parr Traill.

Les théories de Françoise Le Jeune, Colin Coates, Robert Mélançon et Véronique Merlier-Espenel permettent de comprendre le phénomène de mise à plat du paysage dans le roman de Sadlier. L'Irlande est un lieu adoré par la narratrice, qui, pendant un certain temps, ne désire qu'y retourner. Étant toutefois obligée de s'adapter à la vie du pays étranger, elle intègre à son imaginaire la part d'inconnu et de nouveauté de ce territoire. Il en résulte une superposition des paysages d'Irlande et de ceux du Bas-Canada, produisant ainsi un nouveau décor intériorisé, qui est à la fois un produit de l'expérience personnelle de l'héroïne (de sa subjectivité) et un *locus amoenus*. Les exemples des théoriciens nous serviront à démontrer comment une écrivaine européenne peut tenter d'intégrer ses critères esthétiques à ceux déjà existant pour construire le paysage québécois.

1.5.1 Le paysage en linguistique et en littérature

Le concept de paysage aurait été créé en Europe à la Renaissance, bien qu'il ait existé des représentations de la nature dans la peinture et la littérature depuis l'Antiquité. Le mot « paysage », qui est attesté pour la première fois en 1549, est d'abord utilisé en peinture, puis devient littéraire vers la fin du XVIII^e siècle, au moment où « [l]es hommes se mettent à définir des espaces de prédilection qu'ils limitent et composent avec soin et où entre pour une bonne part ce qu'ils appellent la *nature* [...]»¹¹⁴. Cette pratique, qui consiste à noter ses impressions de voyage ou de promenade à la façon dont le peintre ébauche des croquis dans un album, correspond à l'invention du voyage pittoresque et se poursuit au cours du XIX^e siècle. Ainsi, artistes et écrivains (Hugo, l'un des premiers), à leur retour de voyage, peignent ou décrivent les paysages qu'ils ont vus. Le souvenir de ceux-ci persiste dans leur mémoire, et l'œuvre qu'ils créent reflète la part d'imaginaire qui s'y est attachée. À propos de l'étude du paysage, François Béguin affirme :

¹¹⁴ Denise Brahimi, *Charmes de paysage*, Saint-Cyr-sur-Loire (Fr.), Christian Pirot, 1994, p. 16.

[...] l'histoire de la notion de paysage révèle que le mot a plutôt servi d'abord à qualifier des manières de voir que des manières de faire. Ce sont les peintres, puis les géographes et les romanciers qui ont donné à cette notion ses principales significations, et non les paysans ou les grands bâtisseurs¹¹⁵.

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, qui correspond aux grands bouleversements survenus sur la surface terrestre¹¹⁶, nombre de théoriciens se sont intéressés au phénomène du paysage dans la société et les arts. Une recrudescence de l'intérêt est notable depuis quelques années. En France, la création du DEA Paysage (diplôme d'études approfondies) et du laboratoire *Jardins, paysages, territoires* témoigne de cet enthousiasme pour la question du paysage¹¹⁷. Parmi les nombreux travaux de chercheurs qui travaillent sur cette dernière, ceux que nous retenons nous permettent de comprendre la signification linguistique du sème « paysage » et de situer dans l'histoire du paysage littéraire le roman de Mary Anne Sadlier. Parmi les plus importants, nous retrouvons Augustin Berque, Denise Brahim, Marc Brosseau, Françoise Chenet-Faugeras et Michel Collot.

La notion de paysage englobe une infinité de sens propres et figurés, dans divers domaines, par exemple, en architecture, en économie, en politique, en peinture et en littérature. La plupart des théoriciens du paysage soulèvent dans leurs études la complexité de cette réalité. Georges Maurand, dans un article sur la grammaire du paysage, étudie, d'une part, la proximité du sens donné au sème « paysage » avec d'autres sèmes, tels que « panorama », « environnement » et « nature », et d'autre part, la diversité des définitions qui peuvent lui être attribuées, selon différents contextes. Il conclut l'étude en démontrant que le

¹¹⁵ François Béguin, *Le paysage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1995, p. 8, 9.

¹¹⁶ « L'extension désordonnée des villes et des villages, le développement des infrastructures touristiques sur les côtes et dans les montagnes, les transformations de l'agriculture, les grands réseaux de transport des marchandises, des énergies et des personnes, ont considérablement modifié la physionomie du monde qui nous entoure. » (*ibid.*, p. 7).

¹¹⁷ Le laboratoire *Jardins, paysages, territoires* a d'abord été une formation doctorale, fondée et animée par Bernard Lassus de 1991 à 1998. L'équipe pédagogique avec laquelle il a travaillé pendant ces années a d'ailleurs décidé de lui rendre hommage en publiant un lexique des mots et expressions les plus récents utilisés dans l'étude du paysage : Augustin Berque et al., *La mouvance, du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Vilette, 1999, 99 p.

paysage possède divers caractères¹¹⁸. Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, « paysage » revêt deux significations : « 1. Partie d'un pays que la nature présente à un observateur [...]. 2. *Un paysage* : tableau représentant la nature et où les figures (d'hommes ou d'animaux) et les constructions ("fabriques") ne sont que des accessoires ». À partir de cette définition, Jeanne Martinet, dans une fiche sémantique sur le paysage, remarque que, d'emblée, le mot a désigné à la fois le tableau et son modèle. Elle affirme : « Le rapport de *paysage* à *pays* est bien celui d'une "appréhension globale" de l'étendue du pays. Et il n'est pas surprenant que soient désignés du même terme une réalité et sa représentation iconique.¹¹⁹ » Le roman de Mary Anne Sadlier corrobore cette observation, car il s'agit d'une représentation littéraire d'une réalité (les paysages irlandais, anglais, américains et québécois) vue et appréciée par l'auteure. Dans certains paysages décrits (par exemple, ceux de Liverpool et de New York), les humains et les éléments fabriqués par eux (usines, ports, etc.) sont plus que de simples accessoires; ils forment les paysages urbains qu'observe la protagoniste. La multiplicité des caractères du paysage, démontrée par diverses études et illustrée par le roman de Sadlier, nous permet de nuancer le deuxième point de la définition du *Petit Robert*, qui stipule qu'un paysage est un tableau de la nature duquel est pratiquement absente la représentation de l'humain et de ses réalisations. Pour qu'un paysage existe, il doit donc y avoir une relation entre les trois éléments suivants : *pays*, *nature* et *regard de l'homme*.

Enfin, l'expression « paysage littéraire » est largement utilisée dans les études critiques pour désigner toute description littéraire de paysages. Or, contrairement à la peinture, le paysage en littérature « [...] n'est pas un genre à part entière, avec ses conventions et ses

¹¹⁸ « Rassemblons pour finir les sèmes ou traits pertinents du paysage : Paysages de [nous éliminons ici la répétition du mot "Paysages" dans la citation] l'espace terrestre et de l'espace symbolique; du groupe, de la composition et de l'assemblage; d'aucune limite, de tous les sens et du corps tout entier, de la transformation; hantés d'histoire et gorgés de présence; de l'action et de la rêverie; de la naissance, de l'éveil et de l'exil; de l'apparence et du repliement; de la quête de l'homme et de la liberté; de rythmes et du devenir. » (Georges Maurand, « De la grammaire du paysage : approche d'une notion complexe », *Le paysage : 13^e Colloque d'Albi Langages et signification (CALS)*, L'Union (Fr.), Colloques d'Albi Langages et signification, 1994, p. 20).

¹¹⁹ Jeanne Martinet, « Le paysage : signifiant et signifié », Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), *Lire le paysage. Lire les paysages : Actes du colloque du CIEREC* (Université de Saint-Étienne, 24-25 novembre 1983), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1984, p. 62.

normes, mais plutôt une écriture qui, fortement focalisée [...], définit le rapport particulier de l'homme au monde et, littéralement, une *vision du monde*¹²⁰ ». Les usages littéraires du paysage étant trop nombreux et variés pour que l'utilisation de l'expression « paysage littéraire » soit appropriée, Françoise Chenet-Faugeras propose « paysage écrit » (en opposition au paysage pictural), formule que nous privilégierons dans le troisième chapitre pour l'analyse du paysage remémoré.

1.5.2 Le paysage écrit comme forme achevée d'une expérience intime et subjective de la nature

Sans le rapport existentiel et concret entre un sujet et un lieu qui lui est extérieur, il ne saurait y avoir de paysage. Au XVIII^e siècle, la poésie, le roman, ainsi que l'expérience esthétique du jardin paysager¹²¹ montrent que « [...] [le paysage] ne devient un objet artistique que si le visible est transcendé par une autre dimension, celle de l'imaginaire, ou pour employer le vocabulaire de l'époque, celle de la rêverie¹²² ». Durant ce siècle, le plaisir du paysage est celui d'une pensée vagabonde, dont le point de départ est le plus souvent une évocation littéraire¹²³. La mémoire textuelle, particulièrement chez les poètes anglais, sert de liaison entre le visible et l'imaginaire. Chez Rousseau, l'imagination se nourrit de la marche, de la promenade ou de la flânerie, par un contact direct et sensible avec la nature. Ainsi, avec *Les rêveries du promeneur solitaire* (œuvre posthume, 1782), il confirme l'idée d'une esthétique du paysage qui privilégie l'imagination et donne à cette idée une force

¹²⁰ Françoise Chenet-Faugeras, « Mettre un bonnet rouge au paysage ou Le moment Hugo du paysage littéraire », Michel Collot [dir. publ.], *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 174.

¹²¹ « On s'accorde à reconnaître qu'au XVIII^e siècle l'innovation majeure dans le domaine du paysage est la naissance, en Angleterre dans les années 1720-1730, du jardin paysager, qui sous le nom de "jardin à l'anglaise" ou de "jardin anglo-chinois", se répandit dans tout le continent européen, à partir des années 1760. » (Jean-Louis Haquette, « De la mémoire à l'inspiration : le paysage au XVIII^e siècle », Michel Collot [dir. publ.], *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 156.)

¹²² *Ibid.*, p. 164.

¹²³ « La convergence d'un paysage et d'un souvenir textuel met en mouvement l'imagination, qui peut alors donner naissance à mille combinaisons nouvelles de mots et d'images. Le paysage visible n'est plus alors qu'un prétexte, entre une mémoire et une écriture. » (*ibid.*, p. 169).

d'expression nouvelle en favorisant l'émergence et l'appropriation des émotions que le paysage suscite. Françoise Chenet-Faugeras loue ainsi le génie de Rousseau :

[...] le moment Rousseau du paysage littéraire est la découverte que sans le désordre des sensations primordiales qui soumettent passivement le sujet à la nature jusqu'à ce qu'il se décide à "les combiner, les choisir, [se] les approprier à [s]on gré" et retrouve ainsi la pleine maîtrise de soi et du monde, il n'y a pas de paysage¹²⁴.

Dans un autre article, celui-là consacré à Victor Hugo, Chenet-Faugeras soutient qu'au « moment Rousseau » du paysage littéraire succède, à partir de 1830, le « moment Hugo », salué par Baudelaire et Musset. Selon elle, « [...] l'apport capital de Hugo est d'avoir compris que le paysage n'était pas dans des motifs – naturels ou non – mais dans leur mise en relation, dans le *transport* d'un niveau de réalité à un autre, c'est-à-dire, au sens propre, dans la *métaphore*¹²⁵ ». Dans le roman de Sadler, celle-ci permet de faire référence aux paysages à divers niveaux, car elle traduit les souvenirs et l'imaginaire de la narratrice-personnage par des extraits de ballades et de poèmes irlandais. Par exemple, l'arrivée d'Elinor à Killarney est décrite dans une tonalité romantique qui embellit chacun de ses souvenirs. Elle se rappelle sa première rencontre avec Ellen McCarthy, une Écossaise qui chantait des vers de Thomas Moore au « Lake Hotel » :

A fair-haired girl – a Cork beauty – was singing at a distant piano to some half dozen admiring swains one of Moore's delightful reminiscences of Killarney :

“ 'Twas one of those dreams that by music are brought,
Like a bright summer haze o'er the poet's warm thought—
When, lost in the future, his soul wanders on,
And all of this life but its sweetness is gone.”

[...] It was, in short, a voice well fitted for a simple lay : and then the hazy, tender twilight, and the thousand romantic associations of the place, all conspired to give a charm to the unpretending minstrelsy and before the song was half through, all other sounds were hushed throughout the spacious room, and we all listened as it were entranced. (*EP*, 134, 135)

¹²⁴ Françoise Chenet-Faugeras, « Du paysage littéraire », Michel Collot [dir. publ.], *Sentiment paysage*, Seyssel (Fr.), Champ Vallon, coll. « Le nouveau recueil », n° 36, sept.-nov. 1995, p. 114.

¹²⁵ Françoise Chenet-Faugeras, « Mettre un bonnet rouge au paysage ou Le moment Hugo du paysage littéraire », p. 188.

Les paroles de la chanson dont se souvient Elinor expriment l'état de langueur et de bien-être qui imprégnaient le poète irlandais lorsqu'il se trouvait à Killarney. Leur écoute éveille les mêmes sentiments chez l'héroïne, qui se laisse porter par leur douceur, tel le : « bright summer haze o'er the poet's warm thought ». Cet extrait témoigne de la valeur de l'écriture dans le roman, car la mémoire textuelle (Elinor *reconnaît* la chanson de Moore) déclenche l'entremêlement du visible (elle regarde le paysage de Killarney par la fenêtre tout en écoutant la chanson) et de l'imaginaire. L'intertextualité permet donc à Sadlier de renforcer les images poétiques liées au paysage.

La présence de telles évocations paysagères témoigne de l'adhésion de l'auteure irlandaise québécoise à la « grande tradition romanesque du XIX^e siècle », qui, selon Denise Brahimi, « [...] conjugue à parts égales l'analyse des sentiments développés par l'action et l'évocation du ou des lieux de son déroulement¹²⁶ ». Ces deux composantes ne peuvent prendre sens l'une sans l'autre dans *Elinor Preston*. En effet, les scènes dont l'action implique des événements malheureux (séparation, départ, décès) sont souvent relayées par des descriptions sensibles de la nature, dont le point de vue est celui de la narratrice-personnage. Par exemple, les roses du couvent de Cabra font l'objet d'une attention particulière de la part d'Elinor dans la scène où elle et sa famille vont y reconduire Emily¹²⁷ :

Did any one ever see a richer profusion of flowers, and especially roses – red, blushing roses of every species ! – than the good nuns of Cabra have trained around their home ? Even the far-famed roses of the vale of Cashmere, albeit that our national poet describes them as

“— roses the brightest that earth ever gave,”

could hardly exceed the roses of Cabra as I now see them bloom through the softening haze of memory. (*EP*, 63)

¹²⁶ Denise Brahimi, « Du regard à la contemplation : l'alchimie du paysage », Françoise Chenet [dir. publ.], *Le paysage et ses grilles : Actes du colloque Paysages ? Paysage ?* (Cerisy-la-Salle, 7-14 septembre 1992), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 11.

¹²⁷ Nous analyserons cette scène au troisième chapitre dans une perspective différente.

Cette mise en scène d'une héroïne qui contemple avec émotion une partie d'un paysage, encore une fois représentée au moyen de l'intertextualité, n'est pas étrangère à ce que les peintres et écrivains romantiques ont tenté de représenter dans leur art. L'expérience des poètes anglais à la fin du XVIII^e siècle en est un exemple : « Dans [leurs] textes, l'inspiration poétique est en effet médiatisée par le paysage, elle n'est plus éclair intérieur, mais sensibilité à l'harmonie du monde, telle qu'elle se révèle dans la nature sensible.¹²⁸ » L'expérience paysagère est, pour des poètes comme William Wordsworth, primordiale à l'imagination et à l'écriture poétique. Dans *Elinor Preston*, les paysages écrits dans lesquels les vers alternent avec la prose démontrent une influence romantique. Nous démontrerons dans le troisième chapitre la façon dont le roman présente une poétisation d'une expérience intime et subjective de la nature. Nous verrons également que l'imagination et l'émotion caractérisent les souvenirs du paysage irlandais et l'initiation d'une immigrante irlandaise au paysage québécois. Les descriptions paysagères sont d'ailleurs amenées par deux esthétiques différentes, selon qu'elles sont accompagnées d'émotions ou non. Il s'agit des modes du sublime et du pittoresque.

1.5.3 L'esthétique du sublime

L'esthétique du sublime, qui prend naissance dans l'Antiquité (Longin), est au cœur des préoccupations au XVII^e siècle (Boileau) ainsi qu'à la fin du XVIII^e (Burke, Kant), et continue de susciter l'intérêt vers le début du XIX^e siècle (Schiller). Suivant le modèle du *Traité du sublime* écrit par Longin, l'écrivain irlandais Edmund Burke et le philosophe allemand Emmanuel Kant ont développé leur propre théorie sur le sublime. Pierre Hartmann, dans son ouvrage intitulé *Du Sublime*, affirme que ce concept ne peut presque jamais être considéré seul et que pour en dégager l'essence, il doit être systématiquement opposé à une notion voisine, soit, dans les considérations de Burke, de Diderot ou de Kant, à la beauté ou au beau¹²⁹. Kant a défini le concept du beau dans deux ouvrages, soit dans les *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, publié en 1764, et en 1790 dans une importante

¹²⁸ Jean-Louis Haquette, *op. cit.*, p. 170, 171.

¹²⁹ Voir Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 35.

section de la *Critique de la faculté de juger*. Pierre Hartmann reprend la théorie kantienne du beau de ce dernier ouvrage. Il affirme : « Kant est le penseur qui a systématisé de la façon la plus rigoureuse l'évolution du siècle des Lumières, qui conduit à cet égard d'une esthétique objective à une esthétique de la subjectivité.¹³⁰ » Pour justifier cette affirmation, il énonce les « quatre moments logiques¹³¹ » du jugement esthétique dont Kant se sert pour définir le beau. Parmi ceux-ci, le troisième est pertinent pour notre démonstration :

[L]e jugement téléologique suppose dans l'objet une finalité réelle et vérifiable, alors que le jugement esthétique se contente d'une finalité formelle et subjective. Le beau est donc fondé sur une finalité subjective telle que cette finalité est perçue hors de toute représentation d'une fin particulière¹³².

Selon Hartmann, cette nouvelle façon de concevoir le beau est un renversement appréciable des théories précédentes :

[...] ce n'est plus l'objet qui constitue le terrain d'investigation qu'il faut arpenter pour en exhumer la règle d'or du beau; la question étant formulée dans l'ordre du jugement esthétique (sous quelles conditions un objet peut-il légitimement être *déclaré* beau), c'est le sujet qui vient au devant de la scène, et c'est à lui qu'il appartiendra désormais de prononcer¹³³.

La théorie kantienne du beau rejoint donc le jugement esthétique qu'Elinor Preston porte sur le paysage. Ce jugement étant nécessairement subjectif, il s'agit de voir s'il est accompagné ou non d'émotions qui pourraient en modifier la finalité. Le paysage sera, en conséquence, donné comme sublime ou pittoresque.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹³¹ Ceux-ci sont les suivants, dans l'ordre établi par Pierre Hartmann : « 1 - divers objets peuvent exciter en nous un sentiment de plaisir [...]. Seul le beau provoque un sentiment de plaisir absolument *désintéressé* [...]. 2 - le beau relève nécessairement d'un jugement universel. [...]. 3 - Le jugement téléologique suppose dans l'objet une finalité réelle et vérifiable, alors que le jugement esthétique se contente d'une finalité formelle et subjective. [...]. 4 - le beau provoque un plaisir nécessaire, quoique cette nécessité soit différente de la nécessité objective qui fonde l'ordre de la connaissance, comme de l'obligation où se reconnaît librement la conscience morale. [...]. » (*ibid.*, p. 58)

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 59.

Edmund Burke affirme que l'une des conditions essentielles à l'émergence du sublime est la présence des sentiments de terreur et de douleur : « Mais, si le sublime se fonde sur la terreur ou sur une passion voisine qui a la douleur pour objet, il convient d'examiner comment une sorte de délice peut naître d'une cause qui lui est en apparence si contraire.¹³⁴ » Pierre Hartmann interprète ainsi cette théorie : « Ainsi s'explique que le sublime, quoiqu'intimement [sic] lié aux sentiments d'effroi et de terreur, puisse procurer en fin de compte un sentiment de plaisir, non certes de ce plaisir homogène et direct qui résulte de la beauté, mais de ce plaisir mitigé et différé qu'est le délice.¹³⁵ » Peu importe l'intensité des sentiments de crainte et de plaisir, l'expérience du sublime est régie par le principe qu'il doit y avoir ambivalence entre les deux. Kant abonde dans le même sens dans le texte *Critique de la faculté de juger esthétique* : « Dans le cas du sublime, avec la *raison* (faculté de passer au-delà du sensible), s'introduit un *mouvement* de l'esprit : celui-ci est ébranlé, en proie à une secousse parce qu'il est alternativement attiré et repoussé par l'objet [...].¹³⁶ » Un exemple patent de ce mouvement de l'esprit se trouve dans les récits coloniaux des écrivaines anglaises Susanna Moodie et Catharine Parr Traill. En effet, Françoise Le Jeune affirme que l'attirance et le rejet sont les premiers sentiments qui animent les jeunes voyageuses depuis leur départ de la mère-patrie jusqu'à l'entrée du Saint-Laurent¹³⁷. Elinor Preston ressent également, durant son voyage vers le Canada, un mélange de plaisir et d'appréhension lorsqu'elle imagine sa vie future. Au moment de quitter l'Irlande, la crainte de l'inconnu est à son apogée : « George and I [...] where turning our faces to a land where all was strange and untried [...] well might we gaze at each other in silence and each in their own heart for a moment doubt the prudence of the adventurous step. » (*EP*, 175) Grâce aux bonnes paroles de George, l'inquiétude d'Elinor se dissipe pour faire place aux plaisirs du voyage : « Unconsciously I imbibed a portion of my brother's hopeful spirit, and by the time the boat

¹³⁴ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 181.

¹³⁵ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 39, 40.

¹³⁶ Louis Guillermit [éd.], *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant*, Paris, Pédagogie Moderne, coll. « Philosophie », 1981, p.110. Notons que ce texte est la première partie (et la plus importante) de l'ouvrage de Kant, *Critique de la faculté de juger*.

¹³⁷ Voir Françoise Le Jeune, *op. cit.*, p. 10.

go out into the Bay, we were both prepared to enjoy the wondrous beauty of the surrounding scene. » (*EP*, 176) La narratrice, dans le récit de son périple vers Montréal, traduit son rapport aux paysages sous la forme du sublime.

1.5.3.1 Le paysage sublime et les émotions

Barbara Havercroft affirme, en se basant sur différentes études, anciennes et contemporaines, que l'émotion est nécessaire à la création du souvenir. Elle donne l'exemple de James Olney, pour qui « [...] la mémoire entraîne toujours un engagement affectif profond (373)¹³⁸ ». Elle cite également Israel Rosenfield, qui a écrit, dans l'ouvrage de James Olney : « “Emotions are essential to the creation of a memory because they organize it, establish its relative importance in a sequence of events much as a sense of time and order is essential for a memory to be considered a memory (in Olney 373)”¹³⁹ ». D'autres auteurs avaient déjà constaté le lien entre la mémoire et les émotions. Par exemple, saint Augustin a noté dans ses *Confessions* : « Ma mémoire conserve aussi les diverses passions de mon esprit, non pas en la même manière qu'elles sont en lui lorsqu'il les ressent, mais en une autre manière fort différente et conforme au pouvoir qu'elle a de conserver les images et les espèces des choses.¹⁴⁰ » Jean-Yves et Marc Tadié reviennent, dans *Le sens de la mémoire*, sur cette interprétation de la mémoire par saint Augustin, en affirmant que « la mémoire imaginative nous construit des souvenirs imaginaires¹⁴¹ ». Les auteurs expliquent ainsi le phénomène : « [...] le souvenir d'un fait nous revient et nous recréons par l'imagination l'impression que nous pensons avoir éprouvée au moment où il s'est produit.¹⁴² » Nous y reviendrons dans le chapitre suivant, dans l'étude des émotions liées aux souvenirs du décès des proches chez Elinor Preston.

¹³⁸ James Olney, *Memory and Narrative : The Weave of Life-Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, cité dans Barbara Havercroft, *op. cit.*, p. 40.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Saint Augustin, *op. cit.*, Livre X, ch. XIII, p. 351, 352.

¹⁴¹ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 174.

¹⁴² *Ibid.*

Il a été question précédemment des conditions nécessaires à l'émergence du sublime, c'est-à-dire des sentiments de terreur et de douleur mêlés à la sensation de plaisir. La capacité d'émouvoir constitue l'un des effets du sublime qui permet de le distinguer du beau. Emmanuel Kant affirme que « [l]e sublime *émeut*, le beau *charme*¹⁴³ ». Le sublime provoque chez le sujet (qui regarde un paysage, par exemple) un « véritable séisme spirituel¹⁴⁴ ». Certains paysages décrits par Elinor Preston créent un effet de sublime, car ils engendrent chez elle un sentiment d'étonnement¹⁴⁵. Ils révèlent ainsi un lien avec le divin et avec les méandres de l'âme. Par exemple, la narratrice tombe dans une rêverie où elle se remémore la visite de Killarney en compagnie de ses amis :

What moonlight that was, to be sure, and what a scene was that over which it threw its silver beams – Killarney's blue water – the placid water of Lower Lake, dotted with its fairy islands ! [...] Ah ! it was a scene never to be forgotten – 'twas, indeed, "too lovely for earth" - too lovely, at least, to be long enjoyed by us poor pilgrims of an hour. (*EP*, 142)

Avec une tonalité romantique, elle s'extasie devant la beauté de ce paysage lointain, et le qualifie de « too lovely for earth », autrement dit, le paysage est si magnifique qu'il pourrait être la création d'une force supérieure à l'être humain, une force divine. La nature irlandaise est, dans ce cas, vouée à l'émerveillement et au ravissement. La mise en ordre des souvenirs de l'héroïne passe donc par le sublime, qui provoque l'émotion ressentie devant les paysages.

1.5.4 L'esthétique du pittoresque

Le pittoresque se différencie du sublime en ce qu'il suppose moins l'épanchement des émotions qu'un contrôle de la crainte suscitée par un paysage inconnu, celui-ci étant associé à

¹⁴³ Roger Kempf, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁴ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁵ Edmund Burke définit ainsi l'étonnement : « La passion causée par le grand et le sublime dans la *nature*, lorsque ces causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement (*astonishment*), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. » (Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 101.) Nous ajoutons que l'étonnement, chez l'héroïne, pourrait plutôt se définir par un mélange de béatitude et de désarroi.

l'image d'un paysage familier. Le pittoresque définit l'esthétique privilégiée par le regard de nombreux immigrants sur le Nouveau-Monde, des premiers explorateurs français, tel Jacques Cartier, aux colonisateurs britanniques des XVIII^e et XIX^e siècles. Les artistes anglais ont emprunté au français le terme « pittoresque » au cours du XVIII^e siècle et en ont fait un genre. En Angleterre, William Gilpin et Uvedale Price ont théorisé et peint le paysage pittoresque. La rigidité du modèle démontre qu'il relève surtout d'une esthétique mondaine qui mise sur le « beau idéal ». Pour atteindre ce critère esthétique, « le tableau doit inspirer un sentiment de bien-être, être bien agencé et ordonné. Aucune aspérité ou inégalité ne doit troubler l'impression de limpidité. L'ensemble doit être lisse et harmonieux, sans être monotone¹⁴⁶ ». Le modèle du « beau idéal », dont le cadre de référence est la peinture, peut aussi se traduire en littérature. Néanmoins, ce modèle esthétique ne correspond pas tout à fait à celui utilisé par Sadlier dans son roman. Il faut toutefois noter que, malgré l'émotion et l'élévation vers le divin dans les descriptions des paysages chez la romancière, un désir de voir du « beau » dans l'agencement des éléments naturels laisse entrevoir une certaine influence anglaise du pittoresque. Le désordre choque le personnage d'Elinor, tel le décor industriel et malpropre de Liverpool qu'elle voit lors de son escale vers l'Amérique : « Unfortunately there was not much to see except a wilderness of black, smoky buildings, and a forest of masts, yards, and flags, growing up in apparently inextricable density and confusion from the bosom of the Mersey river. » (*EP*, 178) Le passage d'une société agricole à une société industrielle constitue l'une des transformations majeures survenues au cours du XIX^e siècle. Tandis que la plupart des femmes devaient s'adapter à leurs nouvelles conditions de vie et « réapprendre à être femme dans un monde où elles [étaient] à la fois exclues et indispensables¹⁴⁷ », d'autres, plus privilégiées, pouvaient exprimer dans leurs fictions leur désarroi vis-à-vis de l'industrialisation. Tel est le cas de George Sand qui, dans les romans *Le péché de Monsieur Antoine* (1845) et *La ville noire* (1860), met en scène un phénomène moderne et essentiellement urbain, celui du monde de l'usine¹⁴⁸. Les

¹⁴⁶ Françoise Le Jeune, *op. cit.*, p.14.

¹⁴⁷ Le Collectif Clio, *op. cit.*, p.141.

¹⁴⁸ « Le phénomène de l'industrialisation a dévoilé la permanence d'un conflit entre nature et culture – l'industrialisation étant entendue comme un phénomène culturel – où la culture doit

changements apportés aux paysages naturels sont la plupart du temps permanents, ce qui fait que l'on doit s'adapter à ces transformations. Deux façons d'y arriver sont donc possibles : par le mode du pittoresque, en modifiant à nouveau les paysages grâce à des moyens artificiels¹⁴⁹; par le mode du sublime, en les intériorisant et en les admirant à travers le filtre des émotions. L'héroïne de Sadlier privilégie ce deuxième mode.

1.5.5 Du paysage pittoresque au *locus amoenus*

Si le mode esthétique du pittoresque consiste à associer tout élément d'un paysage étranger à un paysage familier, le *locus amoenus* est l'*appropriation* (réelle ou imaginaire) d'un paysage étranger. Ce « topos » classique qui provient de l'Antiquité signifie « lieu amen ». Véronique Merlier-Espenel le définit comme une « description idyllique¹⁵⁰ » d'un paysage « paisible et accueillant¹⁵¹ ». Elle affirme que le *locus amoenus*, bien qu'il ne puisse apparaître sans une combinaison minimale d'éléments, « [...] n'est pas une composition fixe, un tableau aux règles strictes et établies qu'on pourrait insérer tel quel dans un discours pour lui donner une couleur poétique¹⁵² ». L'interprétation de Robert Mélançon, qui propose cette représentation particulière de la nature pour analyser les *Voyages* de Jacques Cartier¹⁵³, est

composer avec la nature [...] » (Claudine Grossir, « Ville, nature et industrialisation dans *Le péché de monsieur Antoine* et *La ville noire* », Simone Bernard-Griffiths [comp.], *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand : Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques* (Clermont-Ferrand, 23-25 novembre 2000), Clermont-Ferrand (France), Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », n° 3, 2002, p. 217).

¹⁴⁹ L'un de ces moyens artificiels est le miroir de Claude, ainsi nommé en référence à Claude Lorrain, l'un des créateurs du pittoresque en France : « L'exemple le plus flagrant de cet "encadrement", c'est le "miroir de Claude", que l'on recommandait au dix-huitième siècle aux artistes et aux touristes amateurs de paysages "pittoresques". [...] Si l'image vue dans le miroir se rapprochait de l'idéal du Lorrain, elle était jugée suffisamment "pittoresque" pour être appréciée, voire peinte. » (Simon Schama, *op. cit.*, p. 17, 18). Notons qu'il n'est pas question du miroir de Claude dans le roman de Sadlier. Son héroïne porte plutôt un jugement subjectif sur le paysage du Bas-Canada, sans modifier le décor.

¹⁵⁰ Véronique Merlier-Espenel, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁵² Véronique Merlier-Espenel, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵³ Nous présentons cet exemple un peu plus loin.

quelque peu différente. Il explique comment le *locus amoenus* s'inscrit dans le texte de Cartier :

Il [le texte] se définit comme un lieu rhétorique, et loin de rendre compte d'un paysage inédit, il l'inscrit à l'intérieur d'un schéma rebattu, véritable lieu commun obligé de la description d'un paysage aimable depuis la littérature antique. Tous les éléments du paysage classique s'y retrouvent, et dans l'ordre presque immuable qui a été fixé par les écrivains grecs et latins : la douceur du relief, la beauté des arbres et la variété de leurs essences (en sorte que ce paysage se présente comme un abrégé de l'univers), la fécondité spontanée du sol, un climat tempéré, des chants d'oiseaux. Le paysage américain se trouve ainsi ramené à un lieu commun extrêmement familier. Loin de paraître nouveau, il vient prendre place dans le répertoire des paysages idéalisés de l'Europe classique – la campagne romaine, l'Arcadie, la vallée du Temps¹⁵⁴.

Qu'elle soit fixe ou variable, la composition d'un *locus amoenus* doit contenir au moins une végétation abondante et un cours d'eau, qui sont ses éléments de reconnaissance. Véronique Merlier-Espenel, en se basant sur un ouvrage de E.R. Curtius, précise que ce décor doit avoir comme éléments un ou plusieurs arbres, une prairie et une source ou un ruisseau, auxquels peuvent être ajoutés des fleurs, des chants d'oiseaux, un souffle de vent, une grotte, etc¹⁵⁵.

Outre les éléments qui le constituent, le *locus amoenus* se caractérise par l'emploi que les auteurs en font. Quelques exemples d'interprétation nous permettent de clarifier la nôtre pour le roman de Mary Anne Sadlier. Le premier exemple concerne les nombreux changements apportés au paysage agricole québécois au cours du XIX^e siècle. Colin M. Coates décrit, dans son ouvrage *Les transformations du paysage et de la société au Québec sous le régime seigneurial*, la situation des seigneuries de Sainte-Anne de la Pérade et de Batiscan sous le régime seigneurial. Il donne l'exemple des Britanniques John et Elizabeth Hale qui acquièrent, en 1819, la seigneurie de Sainte-Anne, sur les berges du Saint-Laurent. Ils voient en leur nouveau domaine la possibilité de créer et de façonner un nouveau paysage dans cette vallée. C'est surtout Elizabeth qui prend en charge le réaménagement des éléments naturels du domaine et qui les transforme, en l'espace de quelques années, en un paysage où

¹⁵⁴ Mélançon, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁵ Voir Véronique Merlier-Espenel, *op. cit.*, p. 159.

les critères anglais du beau dominant. Elle doit cependant composer avec ce que les paysans canadiens-français avaient façonné comme paysage¹⁵⁶, pendant des décennies d'agriculture et d'industrialisation. La visée d'Elizabeth Hale était moins de créer un paysage nouveau sur une « nature sauvage » que de superposer un paysage connu sur un paysage déjà modifié. Colin Coates ajoute : « [...] cette perspective reposait sur des principes esthétiques encouragés par le paysage artistique et le design des domaines aristocratiques de la fin du XVIII^e siècle.¹⁵⁷ » Retrouver un peu des paysages pittoresques d'Angleterre et même de Londres dans cette seigneurie du Bas-Canada suffisait à satisfaire Elizabeth Hale.

Par ailleurs, les premiers voyageurs européens, arrivés en Amérique presque trois siècles avant les Hale, ont progressivement intégré à leur imaginaire la nouveauté du continent américain, plutôt que de tenter de remanier ce dernier. Dans un article sur les *Voyages* de Jacques Cartier, Robert Mélançon rend compte de ce changement. Les Européens ont dû modifier leur croyance qui leur interdisait la présence de peuples inconnus en un autre point du globe :

Il ne faut pas s'étonner donc de la lenteur avec laquelle les Européens ont perçu sa nouveauté [celle de l'Amérique]. [...] Elle forçait à repenser complètement l'image du monde physique, à faire place à ce nouveau continent dans un univers pourtant déjà plein, et à admettre l'existence des antipodes que Lactance et Saint Augustin, entre autres, avaient déclarée absurde avant que le pape Zacharie la condamne comme hérésie en 945¹⁵⁸.

Les Voyages de Jacques Cartier constituent donc un document unique, dans la mesure où ils traduisent l'impact de la découverte de l'Amérique à travers les représentations initiales qui ont été formées. Selon Mélançon, les pionniers européens n'ont pas dès l'abord rejeté l'idée d'une terre nouvelle : « Il s'agit plus exactement de tentatives d'intégration partielle de la

¹⁵⁶ Dans l'introduction, Colin M. Coates présente la situation d'un point de vue canadien-français plutôt que britannique : « Durant [le] passage [à Batiscan] des grandes futaies à la terre défrichée à l'europpéenne, le paysage a reflété le labeur de générations successives d'agriculteurs qui ont façonné un pays neuf. Ce paysage agricole allait survivre à d'autres tentatives de présentation, d'abord d'un visage industriel, puis, peu d'années après, d'une pittoresque idylle à l'anglaise. » (Colin M. Coates, *op. cit.*, p. 11).

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁵⁸ Robert Mélançon, *op. cit.*, p. 52.

nouveauté américaine à des structures mentales dont on ne peut se déprendre immédiatement.¹⁵⁹ » Le topos classique du *locus amoenus* est dans ce cas pertinent pour décrire ce processus. Maria Walecka-Garbalinska l'utilise aussi pour parler de la perception des paysages américains par l'écrivain français Xavier Marmier. Celui-ci s'est exilé aux États-Unis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁶⁰. Tout comme Jacques Cartier, il surimpose des lieux communs européens dans les descriptions qu'il trace des paysages étrangers. Une telle expérience d'adaptation à un paysage et de son éventuelle appropriation s'est répétée par la suite, notamment dans les œuvres des romanciers immigrés au Québec, par exemple dans celle de Mary Anne Sadlier.

Le modèle du *locus amoenus* est probablement celui qui convient le plus à l'analyse de la description des paysages dans le roman, car l'univers étranger dans lequel l'héroïne se trouve est associé, par la mémoire, à un environnement familial. Nous retrouvons, dans les descriptions de paysages d'Irlande, des éléments du *locus amoenus*. Par exemple, le lieu que Sadlier nomme ainsi : « [...] the world-renowned Meeting of the Waters in the exquisite Vale of Avoca [...] » (*EP*, 45), là où il y a une confluence de trois rivières. D'autres exemples d'éléments du *locus amoenus* sont les fleurs du couvent de Cabra, les montagnes de Killarney, ainsi que les eaux placides et les îles féériques du « Lower Lake ». (*EP*, 142). La narratrice, pour nombre de paysages irlandais qu'elle admire, décrit la perfection selon laquelle les éléments naturels sont agencés tout en exprimant les émotions qu'elle ressent face à cette beauté. Les propositions d'interprétation de Véronique Merlier-Espenel et de Robert Mélançon nous permettent d'affirmer que Sadlier se sert des *loca amoena* pour que sa narratrice s'*approprie* le paysage québécois. Par exemple, une fois installée dans le village, Elinor se rend compte à quel point les arbres et les oiseaux du Bas-Canada ne ressemblent en rien à ceux d'Irlande :

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁰ Ces informations sont tirées d'une conférence de Maria Walecka-Garbalinska donnée le 2 décembre 2003 au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, dans le cadre d'un colloque consacré à la représentation du Nord en littérature. La conférence portait le titre : « D'un Nord à l'autre : la trame scandinave chez un écrivain français du dix-neuvième siècle (*Lettres sur L'Amérique et Gazida*, de Xavier Marmier) ».

The very trees were at first strange to me, and it was not till my second summer in St.— that I could feel satisfied to have my home shaded with the tamarac, the maple, and the dark Canadian pine, instead of the familiar oak and ash and the broad-leaved, graceful sycamore. The birds that people their branches, too, are not the tuneful songsters of my own dear native land – they are gay and gaudy in their plumage, but there is no music in their voice. (*EP*, 258, 259)

Dans cet extrait, la nature québécoise, bien qu'elle représente une nouveauté pour elle, est intégrée dans sa conscience grâce à la comparaison d'éléments connus aux éléments étrangers¹⁶¹. La mémoire joue ainsi un rôle de médiateur entre les souvenirs des paysages et leur réalité, entre l'enfance et l'âge adulte, comme l'affirme Simon Schama :

Or si l'imagination d'un enfant est déjà pleine de souvenirs, de mythes et de signifiés complexes, que dire du cadre élaboré dans lequel nos yeux d'adultes considèrent le paysage. Car nous avons beau séparer la nature et la perception en deux domaines distincts, elles sont en fait indivisibles. Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit. Son décor se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celles des rochers¹⁶².

Les souvenirs de la terre natale sont aussi source de souffrance lorsque Elinor associe les beaux paysages à des événements familiaux heureux et à des rencontres amicales agréables, ce qui déclenche des sentiments de nostalgie et de mélancolie. Nous verrons, dans le troisième chapitre, comment les souvenirs des paysages sont liés aux émotions de la narratrice, et comment le travail de l'écriture lui permet d'exprimer ces émotions et ainsi de la libérer de tout sentiment de regret.

Le motif de la mémoire du paysage, ainsi que celui du deuil de la terre natale et des gens aimés, font partie de l'expérience d'immigration de l'héroïne dans le roman de Mary Anne Sadlier. La narration de cette expérience témoigne de l'importance qu'a prise ce motif au XIX^e siècle, chez les écrivains irlandais immigrés au Canada et aux États-Unis. Dans un

¹⁶¹ Le passage où la narratrice compare les variétés d'arbres et d'oiseaux d'Irlande et du Bas-Canada sera analysé en détails dans le troisième chapitre, qui porte sur la mémoire des paysages.

¹⁶² Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1999, p. 12, 13.

article intitulé « Geography, Literature and migration », Paul White souligne ainsi l'abondance du thème de l'immigration dans la littérature immigrante¹⁶³ de cette époque :

[...] the theme of migration *per se* is extremely common in writing produced over the last century – the period during which we have moved into the “Age of Migration”. The frequency with which the theme appears is not simply a reflection of the realities of human existence, but also has an internal literary justification to it¹⁶⁴.

Paul White remarque également que la littérature de l'immigration reflète alors les réalités complexes et ambiguës des immigrants, en rendant plausibles les représentations qu'ils se font de ces réalités. Par exemple, l'ambivalence est, selon lui, un trait commun chez les écrivains provenant de ce qu'il nomme les « migrant cultures » :

A common feature of many migrants and migrant cultures is ambivalence. Ambivalence towards the past and the present : as to whether things were better “then” or “now”. Ambivalence towards the future : whether to retain a “myth of return” or to design a new project without further expected movement built in. Ambivalence towards the “host” society : feelings of respect, dislike or uncertainty. Ambivalence towards standards of behaviour : whether to cling to the old or to discard it, whether to compromise via symbolic events whilst adhering to the new on an everyday basis¹⁶⁵.

Ces questions, qui concernent l'identité en devenir des immigrants, rejoignent celles développées dans le roman *Elinor Preston*. L'écriture de l'autobiographie de son héroïne permet à Mary Anne Sadlier de mettre en scène les incertitudes qui peut-être l'habitaient alors comme immigrante. Celles de sa protagoniste, comme nous l'avons démontré dans ce chapitre, se révèlent par la mémoire.

Cette mémoire comble l'espace de l'écriture par un tissage de multiples mémoires. Les théories de Paul Ricœur, de Régine Robin et de Jean-Yves et Marc Tadié nous ont permis

¹⁶³ L'auteur développe son analyse en regard des mouvements migratoires en général; les exemples qu'il présente à l'appui de ses affirmations concernent, entre autres, les littératures américaine, italienne et algérienne.

¹⁶⁴ Paul White, « Geography, Literature and Migration », Russell King, John Connell, Paul White [éd.], *Writing Across Worlds. Literature and migration*, London, Routledge, 1995, p. 5.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 3, 4.

d'en comprendre les rouages et d'en identifier les caractéristiques dans le roman de Sadlier : à la fois migrante et féminine, elle se déploie également sur les plans personnel, collectif et celui des proches (Ricœur). Elle se présente par ailleurs selon différents types, tels la mémoire nationale, savante et culturelle (Robin). Enfin, elle est affective, c'est-à-dire qu'elle se lie aux émotions; elle est alors imaginative, affective ou sensitive (Tadié). Sadlier déploie cette mémoire multiple dans le roman par la narration en trois temps des souvenirs de son héroïne : ceux de la jeunesse en Irlande, du voyage vers l'Amérique et de l'immigration au Québec. Ces souvenirs concernent deux aspects de la vie d'Elinor Preston : la famille et les paysages d'Irlande. À leur tour, ces thèmes rejoignent celui du mal du pays vécu par de nombreux émigrants irlandais, comme l'affirme Kerby A. Miller dans l'introduction de son étude sur l'exode des Irlandais en Amérique du Nord : « Even more convincing is the evidence of the emigrants' own letters and memoirs that they often regarded their situation as one of unhappy exile. Again, this feeling was rooted in acute homesickness.¹⁶⁶ » L'exil de ces immigrants, bien que volontaire dans la plupart des cas, se teinte d'un mal du pays difficile à résoudre. Il devient ainsi un fardeau qui paralyse les ambitions et qui draine les émotions¹⁶⁷. L'expérience d'Elinor Preston au Bas-Canada ressemble à celle, réelle, des Irlandais arrivés en Amérique du Nord. En effet, la narratrice se souvient, avec mélancolie et nostalgie, des gens aimés et des paysages admirés dans le pays natal. Elle les compare avec ceux du Bas-Canada, ces derniers n'étant jamais, dans son imaginaire, à la hauteur des premiers. Ce processus permet à la narratrice-personnage d'accomplir simultanément un double travail : celui de deuil (Freud, Zuidegeest) et celui de mémoire (Ricœur). De cette façon, l'écriture agit comme une catharsis : elle crée un espace où toutes les contradictions, ambivalences et ambiguïtés de la protagoniste peuvent s'exprimer et elle libère ainsi les émotions qui émergent des souvenirs qu'elle raconte. Le catholicisme de Sadlier, qui se traduit dans le roman à travers le discours religieux et la prière à laquelle s'adonne fréquemment son héroïne, facilite également le travail de deuil de cette dernière.

¹⁶⁶ Kerby A. Miller, *Emigrants and Exiles. Ireland and the Irish Exodus to North America*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 5.

¹⁶⁷ « Indeed, as the author of a popular Irish emigrant's guide book warned, the burden of homesickness could cripple ambition as well as drain emotion. » (*Ibid.*).

Bref, le roman de Mary Anne Sadlier, qui met en scène un personnage féminin qui immigré au Bas-Canada, contribue de façon exceptionnelle à la mémoire collective des Irlandais immigrés en Amérique du Nord au XIX^e siècle. La mémoire personnelle de son héroïne (qui est possible grâce à une distance temporelle et spatiale) rend compte des ambivalences intrinsèques à la conscience de tout immigrant : comment admettre que le passé est derrière soi, comment accepter le présent et envisager le futur ? Comment se sentir bien dans la société d'accueil sans oublier celle dans laquelle on a d'abord vécu ? Les prochains chapitres tenteront d'éclairer ces questions, en montrant l'évolution du travail de deuil et du travail de mémoire à travers les souvenirs des gens aimés et des paysages d'Irlande.

CHAPITRE II

DE LA MÉMOIRE DES IRLANDAIS À L'EXPÉRIENCE DE LA VIE SOCIALE CANADIENNE-FRANÇAISE

Écrire son autobiographie permet à l'héroïne de Mary Anne Sadlier de *construire* son passé et ainsi d'effectuer le deuil des proches décédés et de la patrie quittée. Nous serions tentée d'utiliser l'expression « reconstruire son passé », car nous supposons qu'avant d'écrire ses souvenirs, Elinor Preston s'est déjà remémorée au moins une fois les événements de son passé. Il faut toutefois noter que, d'un point de vue littéraire, il est impossible de déterminer si la remémoration des événements par l'héroïne a lieu avant ou pendant l'écriture du manuscrit, car aucune indication narrative n'est donnée à ce sujet. Il ne faut tenir compte que des jalons temporels indiqués dans le roman de Sadlier. Ceux-ci ne nous permettent pas d'attribuer à la narratrice des pensées antérieures à la rédaction de son manuscrit. Nous pourrions néanmoins, pour illustrer l'ambiguïté de la problématique, utiliser l'expression « (re)construire son passé¹ ». Cette (re)construction est possible grâce au travail nécessaire à la remémoration des êtres aimés. Ainsi, le travail de mémoire sera étudié en parallèle avec le travail de deuil afin de démontrer leur complémentarité dans le roman. La notion de travail est primordiale, tant pour la mémoire que pour le deuil, car chacun de ces processus demande un effort (de rappel, d'intériorisation de l'objet d'amour). Cet effort, dans les deux cas, implique une dimension affective qui le rend pénible, mais qui doit être (et qui est) dépassée afin d'en arriver, d'un côté, à la reconstruction d'une chaîne mnémonique compréhensible et, de l'autre, à une réconciliation avec la perte.

¹ Voir à ce propos Gérard Genette, « Temps de la narration », *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 228 à 238.

Dans la première partie du chapitre, nous analyserons l'organisation des souvenirs relatifs à la famille, aux ancêtres et au peuple irlandais. Nous invoquerons les théories présentées dans le chapitre précédent afin de démontrer que, dans *Elinor Preston*, plus le récit mémoriel progresse, moins la narratrice accorde d'importance à la description corporelle de la mort des êtres chers. Dans la deuxième partie, il sera question de la difficile transition des émotions liées aux souvenirs malheureux à l'acceptation de ces émotions. La remémoration, volontaire ou non, des décès survenus dans le passé ravive les émotions douloureuses d'autrefois et en crée de nouvelles. Il y a toutefois présence, chez la narratrice, de réflexions suscitées par l'acceptation progressive des événements passés. Enfin, dans la troisième partie, nous verrons en quoi la protagoniste se sent redevable envers sa famille et, plus largement, comment l'auteure tente de rendre justice au peuple irlandais. Bien que l'image que sa narratrice conserve de la société irlandaise soit idéalisée, le travail de deuil qu'elle entreprend lui permet d'apprécier les qualités des Canadiens français et de vivre paisiblement dans le village québécois. Sa connaissance et son attachement au peuple irlandais engendrent, par superposition, une perception originale de la société canadienne-française.

2.1 Le travail de mémoire pour réaliser le deuil

Cette partie portera sur une mémoire personnelle qui permet l'émergence de souvenirs relatifs aux proches, tels les parents, frères sœurs et amis, ainsi qu'aux ancêtres. De cette mémoire personnelle surgissent également des souvenirs de la collectivité irlandaise. Afin d'analyser les souvenirs des Irlandais de la narratrice-personnage, nous aurons recours à deux des quatre types de mémoire que Régine Robin définit, soit les mémoires culturelle et collective (les deux autres étant les mémoires nationale et savante). L'organisation des souvenirs dans le récit de Sadlier, ainsi que l'incidence de l'expérience d'immigration sur cette organisation nous permettront d'évaluer la progression du travail de deuil de la narratrice et de juger de ses effets sur son âme dans les derniers jours de sa vie.

2.1.1 Un « je » irlando-qubécois qui se souvient du « nous » irlandais

Comme l'affirme Paul Ricœur, le caractère personnel de la mémoire se traduit par une « quête douloureuse d'intériorité² ». Cela signifie que toute allusion aux proches ou à une collectivité dans le discours énoncé au « je » se rapporte à la mémoire personnelle, car « [e]n se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi³ ». En ce qui concerne la mémoire collective, Ricœur explique comment un transfert du « je » au « nous » est possible :

[...] le concept sociologique de conscience collective ne peut résulter que d'un processus second d'objectivation des échanges intersubjectifs. [...] À la faveur de ce transfert analogique, nous sommes autorisés à employer la première personne à la forme plurielle et à attribuer à un nous – quel que soit le titulaire – toutes les prérogatives de la mémoire : mienneté, continuité, polarité passé-futur⁴.

Le titulaire du « nous » que suggère l'héroïne correspond à la communauté des Preston, qui inclut la famille et les amis. Pour ce qui est des ancêtres, le « je » s'associe à un « ils », par la mémoire culturelle, pour créer un lien d'appartenance au même groupe générationnel. Le peuple irlandais est toutefois désigné par « ils » lorsque la narratrice parle des hommes politiques irlandais et du peuple qu'ils représentent, ou par « elles » lorsqu'elle parle des familles irlandaises. L'utilisation de ces pronoms n'exclut pas celle de la deuxième personne du pluriel qui est, dans ces cas, implicite. En effet, bien qu'elle ne fasse plus partie de ces groupes à cause de son émigration, la narratrice possède un sentiment d'appartenance à la nation irlandaise. Les trois prérogatives de la mémoire proposée par Ricœur justifient l'utilisation implicite d'un « nous ». La mémoire de la famille, des ancêtres et de la communauté irlandaise font partie d'une mémoire collective disséminée à travers une mémoire personnelle.

² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 117, 118.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

2.1.1.1 La mémoire de la famille, des amis et des ancêtres

La notion de « relation aux proches » que propose Ricœur⁵ se situe dans un plan intermédiaire de référence entre les pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. Bien que Ricœur attribue aux proches une mémoire d'un genre distinct, il ne la désigne pas spécifiquement. Pour les besoins de l'analyse, nous nommons « mémoire familiale » le travail de rappel des événements relatifs à la famille; ce travail peut être fait par chacun des membres de celle-ci. Dans le roman de Sadlier, la mémoire familiale est une mémoire partagée, car elle s'attache à une communauté familiale qui inclut les amis intimes. L'auteure accorde en effet une valeur égale aux membres de la famille Preston et aux amis de celle-ci, tels Terence O'Shaughnessy, Maria Delany et Arthur Dillon. À propos des proches, Ricœur affirme qu'« [...] ils ajoutent une note spéciale touchant les deux "événements" qui limitent une vie humaine, la naissance et la mort. Le premier échappe à [l]a mémoire, le second barre [l]es projets. [...] [L]es deux ont importé ou vont importer à mes proches⁶ ». Le récit de Sadlier, scandé par les décès successifs des proches de la narratrice-personnage, raconte la façon dont celle-ci a vécu et perçu ces événements.

La mort des êtres chers importe à Elinor, car elle voit en chacune d'elles le bris d'un maillon de la chaîne familiale des Preston : « A golden circle of loving hearts have I seen shattered and melted down in the crucible of time. I myself am the only link remaining in this nether world, and my heart is the sole earthly repository of the loves and hopes and fears that made up the lives of all. » (*EP*, 19) Si elle se voit comme la dernière ayant échappé au monde des morts, Elinor sait que sa mère a été la première à rompre le cercle familial. Teresa a succombé à une consommation, maladie qui plus tard a emporté son fils Alfred. Elinor se souvient : « Dear Alfred ! [...] his thin, delicate features already impressed with the withering touch of the disease which had broken the first clasp of our happy family. » (*EP*, 173) Les métaphores de cercle, de boucle et même de « bande » sont utilisées dans le récit pour

⁵ Voir le premier chapitre, p. 40.

⁶ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 162.

montrer la force des liens qui unissent les membres de la famille Preston. À propos de la mort d'Alfred, Elinor écrit : « [...] another of our little band is gathered into the heavenly fold » (*EP*, 278), et, concernant celle de sa sœur Emily : « “The last of that bright band.” » (*EP*, 294). L'histoire d'Elinor Preston est donc celle de la perte de tous les proches, qui meurent successivement, brisant chaque fois un anneau du « golden circle of loving hearts » que constitue la famille pour l'héroïne.

Comme les proches, les amis occupent une place de choix dans le cœur de la narratrice, qu'ils soient décédés ou non. Maria Delany, mariée à Arthur Dillon et demeurant en Irlande, envoie une lettre à Elinor pour lui annoncer la mort de Terence O'Shaughnessy, un ami qui s'est toujours soucié du bien-être d'Elinor⁷. Suite à cette annonce, elle décide de rester au Canada, de peur d'apprendre la mort d'un autre proche lorsqu'elle arrivera en Irlande. Son désarroi vis-à-vis des événements malheureux se perçoit dans cette réflexion à elle-même : « “[...] death seems to have our utter extermination in view [...].” » (*EP*, 255) La mort anéantit la famille et réduit le cercle d'amis, tel que le démontre le décès de M. O'Shaughnessy. Or, dès les débuts du déclin familial, les amis, présents en grand nombre à la veillée funèbre de la tante Kate, étaient plus rares à celle de Harry Preston, en raison des problèmes financiers de ce dernier, comme le constate la narratrice : « That was the last great funeral that ever took place in our family [les funérailles de Kate]. From that time the star of our fortune was on the wane, and the number of our friends began to diminish wonderfully. » (*EP*, 75) L'héroïne de Sadlier, par l'écriture des souvenirs malheureux liés à la famille et aux amis, prend conscience d'une réalité que le jeune âge ne lui permettait pas de comprendre : « Had we had more experience of the world we should have known that worldly friends, like rats, desert falling houses; and that now, when the head of the house was gone, there was no great attention due to a family of orphans who had no power to befriend any one. » (*EP*, 93) Malgré la dispersion de quelques connaissances, les amis véritables sont là pour saluer Elinor et George lorsqu'ils sont à bord du bateau en partance pour l'Amérique :

⁷ À Elinor qui quitte l'Irlande pour le Bas-Canada, il dit : « “[...] And mind if you ever come back to Ireland, come straight to my little place, and if you see the name of Terence O'Shaughnessy on it, go in, in God's name, sure of finding a warm welcome [...].” » (*EP*, 174) Quelques années plus tard, dans une lettre envoyée au Québec, O'Shaughnessy réitère son amitié pour Elinor, lui écrivant qu'elle est toujours la bienvenue chez lui, en Irlande.

The blessings and farewells were all exchanged, the last friendly hand was shaken, the last “God speed you” was vibrating on the air [...]. [...] George and I looked into each other’s eyes by a common impulse – we had severed many a strong tie – the companions of long and happy years, ay ! even those whom we had found friends in need, we had left them behind, [...] (EP, 175)

La perte, par la mort ou par la séparation, est donc omniprésente dans le récit de Sadlier et la mémoire familiale permet à son héroïne d’exprimer, par l’écriture, la force du sentiment qui l’unit à ses parents et amis au-delà de leur absence.

La représentation des ancêtres joue un rôle important dans la mémoire familiale, qui implique, en plus de la mémoire personnelle de la narratrice, celle des autres membres de la famille, particulièrement celle de la tante Kate. Plusieurs passages du roman mettent en scène ce personnage qui exprime une fierté vis-à-vis de la notoriété de la famille Preston. Par exemple, Kate affirme à son frère Harry, le père d’Elinor : « “[...] I desire that you should remember who I am. [...]” » (EP, 31) Dans une autre scène, Kate est furieuse à cause d’un malentendu avec des invités de la famille : « “[...] One of you, gentlemen, or perhaps both, have forgotten who *I* am. The descendant of such a house as ours is not to be treated like some silly chit on whom any jackeen may play off his pranks. [...]” » (EP, 37) Cette fierté de faire partie de la lignée des Preston, qu’Elinor croit exagérée, s’estompe et se transforme en humilité au fur et à mesure qu’une maladie mortelle dégrade la santé de Kate. Elinor note dans son manuscrit les changements qu’elle avait alors remarqués chez sa tante :

During her illness a remarkable change had taken place in her habits of thought. [...] Her pride of ancestry was no longer the same, and even the glory of that idolized progenitor who figured in the grand Catholic Confederation of 1641, had waxed dim and hazy in the far regions of memory [...]. (EP, 68)

Pendant les moments de lucidité de sa maladie, Kate avoue à ses proches l’absurdité de sa fierté et admet que l’honneur ne vaut pas la foi devant Dieu. Mary Anne Sadlier se moque du personnage de Kate en la qualifiant ainsi : « [e]ncased in the armor of family pride ». (EP, 38) Cet entêtement du personnage continue jusqu’aux premiers symptômes de sa maladie. Sadlier montre de cette façon que la gloire des aïeux n’a aucune influence sur le destin des descendants lorsque ceux-ci font face à la mort. Les paroles de Kate illustrent

cette affirmation : « “[...] Within sight of the gates of death, all worldly distinctions fade away and are no more seen. Standing before the judgment-seat, what is a Preston more than any one else ?” » (*EP*, 70)

Le concept de mémoire familiale sert donc à regrouper les souvenirs de la narratrice relatifs à la famille, aux amis et aux ancêtres, et ainsi à analyser la façon dont la filiation se tisse à la représentation de la mort dans la mémoire de l’héroïne de Sadlier. Chaque fois qu’un souvenir lié à la mémoire familiale est évoqué, une allusion à la mort en émerge, ce qui signifie que la mémoire travaille en synergie avec le deuil. Cette corrélation entre la famille et la mort l’est également entre celle-ci et le peuple irlandais : d’une part, Sadlier rend hommage aux Irlandais célèbres inhumés dans les tombeaux des cathédrales d’Irlande, telles Christ Church et St. Patrick Church, d’autre part, elle met en relief les difficultés vécues par la communauté irlandaise en parlant des nombreuses funérailles qui se déroulent dans un cimetière catholique de Montréal.

2.1.1.2 La mémoire du peuple irlandais et des personnages glorieux

L’une des préoccupations de Mary Anne Sadlier est de faire connaître à ses lecteurs les conditions dans lesquelles vivent les Irlandais immigrés aux États-Unis et au Canada au XIX^e siècle. Son projet, dans *Elinor Preston* comme dans les autres romans d’immigration, est de faire la lumière sur ce côté sombre de la situation des communautés irlandaises en Amérique, comme l’affirme Marie Regina O’Brien : « Significantly, Elinor Preston’s diary contains a wistful passage that verbalizes immigrant nostalgia. [...] This romantic metaphor emphasizes the past’s unchanging nature and thus the comfort that an immigrant might take from the ideal of stability.⁸ » Le passage dont elle parle est le suivant :

Be our lot ever so happy in the land of our adoption, still it can never be to us like the land of our birth, where the days of our youth lie smiling behind us, in their spring-time freshness – where every scene around our childhood’s home is a precious picture hung up within that picture gallery of the mind, commonly called memory. (*EP*, 259, 260)

⁸ Marie Regina O’Brien, *op. cit.*, p. 141, 142.

Dans cet extrait, le « nous », sujet d'énonciation, souligne l'expérience d'isolement accompagnée de nostalgie que vivent plusieurs immigrants venus d'Irlande. À ce propos, Julia Kristeva affirme que les immigrants qui sont en situation d'adaptation doivent nécessairement passer par l'expérience de ce sentiment, « [...] puisque l'étranger continue de se sentir menacé par le territoire d'autrefois, happé par le rappel d'un bonheur ou d'un désastre – toujours excessifs⁹ ». Sadlier montre donc, par le regard de sa narratrice-personnage, l'épreuve d'une communauté immigrante en situation de crise d'identité.

Ailleurs dans le roman, le « nous » est implicite et le « elles » qui le remplace relate les difficultés qu'ont vécues les familles irlandaises installées à Montréal, un exemple de l'importance que prend la communauté dans la mémoire personnelle de l'héroïne de Sadlier. Durant la période où elle travaille à la résidence de Lady —¹⁰ comme femme de compagnie, Elinor remarque le cimetière catholique situé près de la maison qui a pignon sur la rue Saint-Antoine. Le récit indique que les deux principales communautés catholiques de Montréal sont les Canadiens français et les Irlandais, mais que ce sont surtout des funérailles irlandaises qui se déroulent dans le cimetière. Elinor observe les enterrements d'une fenêtre de la maison, en se désolant de la solitude des émigrants explorés:

Funerals in general were pretty well attended, but occasionally they furnished pictures of such utter loneliness that it made my heart ache to see them, especially as I all along noticed that the loneliest and most affecting were of the emigrant class – mournful fragments of what has been called the Irish Exodus. (EP, 239)

Suivent quelques exemples de parents et d'enfants enterrant un des leurs. L'héroïne pense que le plus navrant dans ces funérailles est l'absence d'amis qui pourraient supporter ces familles : « [...] the sight of the bereaved husband or wife, or the orphan children left

⁹ Elle écrit aussi, à propos de la mélancolie de l'immigrant : « Amoureux mélancolique d'un espace perdu, il ne se console pas, en fait, d'avoir abandonné un temps. Le paradis perdu est un mirage du passé qu'il ne saura jamais retrouver. »; et, à propos de l'ennui ou de la solitude : « Personne mieux que l'étranger ne connaît la passion de la solitude [...]. » (Julia Kristeva, « Toccata et fugue pour l'étranger », *Étrangers à nous-mêmes*, [s.l.], Fayard, 1988, p. 13, 20, 23).

¹⁰ Mary Anne Sadlier a donné ce nom incomplet à l'aristocrate chez qui Elinor Preston travaille à Montréal. La première fois où elle en fait mention, elle la désigne comme étant la femme d'un colonel : « Through the kind offices of Mrs.— I had obtained a situation as companion to the wife of a superannuated general officer settled in Montreal. » (EP, 224)

friendless and alone on a foreign shore where they knew no one, or no one knew them. » (EP, 240) La narratrice se rappelle avoir souhaité plus d'une fois que ces familles n'aient jamais quitté l'Irlande ou, malgré leur pauvreté, qu'elles aient au moins eu quelques amis, la meilleure bénédiction que le ciel puisse accorder aux êtres humains¹¹. Elle conclut ainsi sa réflexion : « At home, they would never be altogether destitute – abroad, they often, very often, are. » (EP, 240) Ce discours pourrait être attribué à l'auteure du roman, car Mary Anne Sadlier, dans plusieurs de ses romans d'immigration, démontre que l'exode de l'Irlande entraîne souvent la mort à cause des dangers encourus, surtout pour les jeunes Irlandaises qui partent seules vers l'Amérique.

Par ailleurs, le « nous » implicite suggère un passé glorieux chez les ancêtres du peuple irlandais. Elinor définit son identité par rapport à ceux-ci : « Yet here I am. I – the daughter of a race who were knights and nobles in the Old World, before the veil was uplifted from the New ! » (EP, 19) Elle croit que si tous les Irlandais de son époque s'inspiraient de Dieu dans leur vie, ils seraient fiers d'être ce qu'ils sont et d'honorer leurs ancêtres. Cette pensée vaut pour tous les catholiques d'Irlande : « "I do not speak of my own ancestors in particular – I include the whole of Catholic Ireland – oh ! it is a glorious heritage that our fathers have left us ! " » (EP, 111) La fierté des ancêtres du personnage de Kate, bien que moquée par Sadlier, trouve dans les paroles d'Elinor une légitimité qui dévoile les valeurs catholiques de l'auteure.

À ces exemples de mémoires savante et collective s'ajoute la scène qui se déroule dans les cathédrales Christ Church et St. Patrick Church, à Dublin. Dans son manuscrit, Elinor transcrit les pensées qu'elle a eues au moment d'apercevoir les tombes de divers Irlandais célèbres enterrés dans ces cathédrales. Durant la visite de Christ Church, elle aperçoit la tombe du premier et principal envahisseur de l'Irlande¹² : « [...] the great Captain – the terror of a whole nation [...] » (EP, 116), celle de Thomas Prior : « [...] who holds a high place

¹¹ « [...] that choicest blessing that heaven can bestow on mortal ! » (EP, 240)

¹² « When I stood before the monumental figure of "The first and principal invader of Ireland", as the legend on his tomb describes him, [...] » (EP, 116)

among the English classics [...]» (EP, 117), ainsi que plusieurs tombes de seigneurs et de citoyens morts à divers âges. Le contact de l'héroïne avec les tombes d'ancêtres irlandais la fait réfléchir. Elle se demande ce que sont devenues les âmes de tous ces gens après leur mort et si quelqu'un se souvient d'eux à présent : « What had become of the hopes and fears, joys and sorrows which alternately held these sleepers in thrall ? – all gone – gone – leaving no record of their passage ! » (EP, 117) Selon l'héroïne, la mort laisse derrière elle un tas de poussière qui ne rend pas justice aux actions glorieuses de ces hommes. La visite de St. Patrick Church la mène au même constat, car plusieurs corps d'illustres Irlandais, souvent consacrés saints, y sont enterrés et représentés par des autels ou des sépultures : « [...] the venerable figures of St. Patrick, and St. Lawrence O'Toole, great patriarchs of our race. » (EP, 119); « [...] “the witty Dean,” whose name is honorably identified with that of St. Patrick's – the immortal Swift, whose mortal remains rest within the walls of the church where he so often officiated. » (EP, 119); enfin, Hester Johnson et Duke Schomberg. Par la mémoire des figures emblématiques de la nation irlandaise et par l'insistance sur la matérialité de leurs restes humains, le récit montre que la mort atteint tout être vivant, quelque soit l'importance qu'il ait eu dans la société. Le récit démontre également que la tombe et la sépulture permettent de conserver une trace matérielle de la mort et ainsi de défier l'oubli, l'un des méfaits du temps. Cet aspect sera étudié dans la troisième partie du chapitre.

Il existe donc, dans *Elinor Preston*, une problématique qui met en relation les aspects corporel et spirituel de l'être. Les souvenirs d'Elinor relatifs à la famille, aux amis, aux ancêtres et au peuple sont tous liés au thème de la mort. Le récit démontre la mortalité de l'être humain, mais tend également vers la spiritualité, car la remémoration des souvenirs relatifs au décès des proches permet à l'héroïne, au terme de sa vie, de percevoir sa propre mort comme un événement naturel qui la mènera vers Dieu.

2.1.2 L'évolution du travail de deuil par le travail de mémoire

Le processus de deuil, auquel participe la remémoration des souvenirs douloureux, est mis en évidence dans le récit par l'organisation de ces souvenirs. Autrement dit, la narratrice,

en voulant écrire son autobiographie, reproduit, à son insu, les étapes par lesquelles elle a dû passer pour arriver à accepter la mort de ses proches et la sienne (qu'elle sait imminente) en toute sérénité. Cette harmonie intérieure, acquise au terme d'une vie, est précédée de bouleversements qui sont déclenchés par les décès successifs des membres de la famille d'Elinor et par l'immigration volontaire de celle-ci au Québec. Sa sœur Emily, qui lui enseigne les bienfaits de la foi catholique, joue un rôle primordial dans son cheminement spirituel.

2.1.2.1 Les quatre caractéristiques du travail de deuil dans *Elinor Preston*

Plusieurs indices permettent de déduire que la narratrice-personnage effectue un travail de deuil. Ils correspondent aux quatre caractéristiques du deuil définies par Freud, que nous rappelons ici : une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'amour et l'inhibition de toute activité. Premièrement, la narratrice, lorsqu'elle se souvient des proches décédés plusieurs années auparavant, se trouve dans un état émotionnel douloureux qui se reflète dans son discours. Par exemple, elle fait une remarque à propos de la mort de sa mère : « But how much more terrific is the sudden cessation of the life-pulse, when the heart thus stilled for ever was the heart that loved us best [...] ah ! it is then indeed that death has a sting ! » (*EP*, 57). Plus loin dans le récit, elle commente la mort de son père lorsqu'elle se remémore la mise en terre de son corps : « Ah death ! death ! how wondrous, how absolute is thy power, fell destroyer that thou art ! » (*EP*, 97) La mort est perçue à la fois comme une douleur vive et un moyen de destruction.

Deuxièmement, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur, « dans la mesure où il ne fait pas penser au défunt », écrit Freud, est également un signe du travail de deuil chez Elinor. Le fait qu'elle désire quitter la maison de Lady —, située à Montréal, et s'isoler dans un village démontre un besoin de solitude : « My spirits sank from day to day, and I began to sigh for some quiet spot where I might be free from the ceaseless clamor of fashionable society. » (*EP*, 238) Une fois dans ce village, Elinor recherche davantage de solitude, la trouvant dans les églises : « The churches were my sole refuge [...]. » (*EP*, 233)

Troisièmement, l'héroïne perd la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour que ce soit, c'est-à-dire de remplacer les proches dont elle est en deuil. Par exemple, elle décline plusieurs demandes en mariage de jeunes hommes qu'elle rencontre durant son voyage d'immigration. Bien que la religion catholique l'incite à ne pas s'unir à un protestant et à opter pour le célibat, elle fait ce choix par manque d'intérêt pour toute personne autre que les êtres chers. Une question de la dame qui l'engage permet à Elinor de s'exprimer : « [Lady —] “Have you been crossed in love, my dear ? or what’s the matter with you that you are always thinking ?” [Elinor] “You forget, my dear madam, that I have lost within a few years my nearest and dearest – ”. » (*EP*, 225) Cette réplique montre la valeur sentimentale que l'héroïne accorde au souvenir des proches décédés vis-à-vis de celle de l'amour d'un homme.

Finalement, la protagoniste se détourne de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir des défunts. Elle consacre ainsi de nombreuses heures à la prière, tant dans les églises de Montréal que dans celles du village où elle enseigne : « I hastened to the church, and, gliding into my favorite nook, poured forth my soul in prayer. Oh ! the luxury of finding one’s self alone at such a moment in the hushed silence of God’s holy house [...] » (*EP*, 293). Vers les derniers moments de sa vie, Elinor se dévoue entièrement à la religion catholique, en prenant modèle sur sa sœur Emily qui vit au couvent de Cabra. De plus, le récit mémoriel qu'elle se donne comme tâche d'écrire lui permet de faire le point sur une vie brisée par le décès des proches. La présence des quatre caractéristiques du deuil dans le récit de Sadlier confirme que le travail de mémoire se double d'un travail de deuil.

2.1.2.2 De la représentation corporelle de la mort à la spiritualité

À partir des théories freudiennes et de celles de Piet Zuidgeest, Thomas M. Carr, Jr. et Regina O'Brien, présentées dans le chapitre précédent, nous expliquons comment le deuil qui s'accomplit permet une évolution dans les descriptions de la mort des divers personnages. Le récit mémoriel de son héroïne se constitue de scènes « At home » et « Abroad », comme l'indique le titre du roman. Nous verrons dans le chapitre suivant que certains des souvenirs d'Irlande sont des souvenirs heureux, car la protagoniste se rappelle la beauté de paysages,

comme celle de Wicklow et de Killarney. La plupart des souvenirs de la partie « At home » du récit concernent toutefois le décès des êtres aimés. Dans la partie « Abroad », les circonstances des décès d'autres parents et amis sont racontées ou évoquées, car ces décès surviennent pendant qu'Elinor vit au Québec. Chaque fois, elle en apprend la nouvelle par une lettre qui porte le symbole de la mort : « the ominous black seal ». (*EP*, 293) La réception de ces lettres l'attriste à tel point qu'elle ne veut plus retourner en Irlande.

La famille d'Elinor se dissout au fil des ans, jusqu'à ce qu'elle soit la dernière vivante de la lignée des Preston. Au début de son récit de vie, elle affirme : « I am the last of all my family. Parents, and brothers, and sisters, nay, even uncles and aunts, have all disappeared in the waves of time, – Heaven rest their souls in mercy ! » (*EP*, 21) Elle meurt à son tour peu de temps après avoir terminé la rédaction de son manuscrit. Dans celui-ci, elle raconte les événements relatifs aux décès de ses proches, qui sont, dans l'ordre : sa mère Teresa, sa tante Kate, son père Harry, sa sœur cadette Carry (Caroline), son frère George, l'ami de la famille Terence O'Shaughnessy, son frère Alfred et enfin, sa sœur Emily. La maladie est la cause de tous les décès, sauf dans le cas d'Emily, pour lequel la raison de la mort n'est pas spécifiée. La consommation (tuberculose pulmonaire) emporte Teresa et Alfred. Elinor contracte également cette maladie mortelle. La tante Kate commence un matin à avoir mal à la tête et, deux semaines plus tard, meurt après avoir été plongée dans un délire fiévreux¹³. La mort de George survient de la même façon : il est atteint d'une violente fièvre et en meurt après deux semaines. Carry succombe à la pleurésie, tandis que l'asthme est fatal pour O'Shaughnessy. Quant au père, il ressent depuis quelques temps une douleur à la poitrine (infarctus) et, un soir, en fait part à ses enfants. Le lendemain matin, Carry et Elinor découvrent dans le lit son corps figé.

Une progression dans le récit de ces décès montre que la perception d'Elinor évolue à travers ses souvenirs. La théorie de Piet Zuidgeest, présentée dans le chapitre précédent, nous permet d'affirmer que, grâce à la foi, l'héroïne traverse les épreuves du deuil. À partir

¹³ La maladie, dont le nom n'est pas spécifié dans le texte, pourrait être une méningite ou une tuberculose.

du moment où elle se sait malade, elle se prépare à la mort en toute chrétienté. Elle se rappelle toutefois la difficulté qu'elle a eue à accepter les premiers décès à survenir dans la famille, ceux de sa mère, de son père et de sa sœur Carry. La tristesse que lui avait causée ces pertes l'avait rendue « aveugle » envers sa foi, car elle percevait moins la délivrance spirituelle de la mort que les méfaits de la souffrance physique de ses proches. Or, au cours de ces années de pertes successives d'êtres chers, Elinor reçoit l'aide de sa sœur Emily qui a une foi inébranlable en Dieu. Grâce à ses conseils, Emily lui permet de traverser les épreuves du deuil. Par exemple, après le décès de leur frère Alfred, Elinor se souvient de ce que lui avait dit sa sœur : « She told me that our brother had fallen asleep in Christ, and asked why we should sorrow. » (*EP*, 278) Emily lui ouvre les yeux sur le sort éternel que réserve Dieu aux humains après leur mort. Le travail de deuil, chez l'héroïne, est donc la transition d'une certaine « corporalité » vers une spiritualité acceptée, ce que met en relief le manuscrit.

Les récits des décès de Carry et d'Alfred peuvent servir d'exemples pour illustrer comment se produit cette transition chez la protagoniste. Le récit de la mort de Carry s'étend sur sept pages, ce qui en fait le plus long du roman. La sœur cadette d'Elinor, qui a contracté une pleurésie, est transférée du couvent de Cabra à une maison privée, tenue par une veuve nommée madame Butler. Carry y est bien soignée, entourée d'Elinor, du médecin et de madame Butler, mais la fièvre l'emporte dès la première semaine. Elinor décrit de façon détaillée les dernières souffrances de sa sœur avant le souffle final :

[...] then the tongue lost its function, the damp of death bedewed the pallid, pulseless brow, the failing hands were first extended to George and myself, then clasped on the small ebony crucifix which had been some time before placed on Caroline's bosom – the glazed eyes were turned on each of us mourners for the last time, with their wonted look of affection; – then the eyelids fell – the long lashes lay motionless on the colorless cheek, but still the lips moved as though endeavoring to articulate the responses to the Litany for the Dying which George was reading, – a faint smile rested for a moment on the wasted though still lovely features, a slight motion of the limbs was perceptible, and then all was still. (*EP*, 164)

Dans cette description, la vie se retire peu à peu du visage et des mains de la malade. L'aspect corporel y est ainsi surdéterminé. Dans la religion chrétienne, la souffrance corporelle est nécessaire afin d'obtenir la rédemption, ce qu'illustrent les romans sentimentaux au XIX^e siècle, comme l'affirme Mary Regina O'Brien :

In both Protestant and Catholic sentimental fiction, a period of trial and suffering precedes any final reward. The shared centrality of suffering is a legacy of the Christian ideology that informs both Catholic and Protestant domestic fiction, which avers that the redemption of sinful world is brought about through Christ's suffering and death on the cross¹⁴.

Cette explication est pertinente dans la mesure où Sadlier affirme son point de vue catholique à travers ses personnages. La souffrance est une épreuve que doivent subir les mourants, comme le montre l'exemple de la mort de Carry, mais aussi les proches qui veillent à leurs côtés. Par exemple, malgré sa foi, Emily souffre de voir sa sœur cadette fiévreuse transportée du couvent de Cabra à la maison de Madame Butler :

“Yet another sacrifice !” she murmured, as she hung over the stricken lamb of the flock. “Oh, Carry ! Carry ! I hoped to have had you, at least, – you of all the world, but it seems God wishes to try me more and more : every human tie *must* be broken before the soul can reach to Him. [...]” (*EP*, 163)

Emily sait que sa douleur est justifiée, car elle croit que l'âme du mourant n'est pas libre d'aller vers Dieu tant que les liens avec les vivants ne sont pas tous brisés. La mort est donc décrite de façon corporelle au début du roman, mais le catholicisme de l'auteure influence le récit de la mort qui tend graduellement vers la spiritualité.

Contrairement au décès de Carry, celui d'Alfred, qu'Elinor apprend par une lettre d'Emily, ne comporte aucune référence physique, excepté le fait que la mort soit causée par une consommation. L'héroïne aborde la nouvelle avec spiritualité :

Well for me that the joys and loves of earth have relaxed their hold upon my heart, for I have heard within the past year of Alfred's death. Consumption – my mother's fatal legacy – blighted his early manhood, and before he had completed his twenty-fifth year he was called from this world to enter, I trust, upon the joy of his Lord. A year or two ago this would have been a severe affliction, but now I have a sort of melancholy pleasure in the thought that another of our little band is gathered into the heavenly fold. (*EP*, 277, 278)

Cet extrait révèle qu'Elinor a transformé sa conception de la mort. Elle est consciente que sa sœur Emily est à la source de ce changement d'attitude, car elle inscrit la phrase suivante dans son manuscrit : « It was Emily who informed me of Alfred's happy passage to eternity,

¹⁴ Marie Regina O'Brien, *op. cit.*, p. 70.

and I believe I caught a portion of her sweetly tranquil resignation.» (*EP*, 278) Ce renoncement, Elinor le perçoit dans les paroles qu'Emily avait prononcées, peu avant le décès de Carry : « [...] But remember you have a host of friends in heaven, and a father and a dear mother who can and will help you in your need ! [...] Farewell, Carry, till we meet in heaven ! ” » (*EP*, 163) L'espoir de revoir ses proches au paradis permet à Elinor de mieux accepter leur mort. En regard de celle-ci, l'approche des écrivains catholiques est différente de celle des écrivains protestants. Marie Regina O'Brien affirme : « Catholics believe that the miracle of the Eucharist signifies that God is already within them, and thus, they do not need to wait until death to achieve union with God. Instead, the occasion of death is an opportunity to meditate on the human body and its linkage to Christ's, [...]»¹⁵. » Thomas M. Carr, Jr. corrobore cette affirmation dans son étude sur l'œuvre de Gabrielle Roy. Il affirme : « [...] in the Christian tradition, heaven replaces consolations that might be needed on earth for losses experienced there.¹⁶ » La pratique régulière de la prière est une façon pour Elinor de se consoler de son sort terrestre et de communiquer avec Dieu. La nouvelle du décès d'Alfred survient lorsqu'elle habite dans le village québécois, lors d'une période tranquille et paisible¹⁷ de sa vie. La prière, conjointement à la renonciation à la vie matérielle, lui permet de faire le deuil de la mort de son frère. Elle lui permet également d'adopter une attitude détachée lorsqu'elle apprend la mort d'Emily, bien que le choc soit grand :

The blow was, at first, overwhelming, and covering my face with my hands, I sank back in my chair in wordless and tearless anguish. After waiting a few moments, the good priest began to console me, but to his great surprise I looked at him with a ghastly smile, and told him he was very kind but that I needed no consolation. (*EP*, 293)

La narratrice affirme qu'elle n'a pas besoin de consolation pour faire le deuil d'Emily, ce qui signifie qu'elle a compris que Dieu est là pour écouter ses prières et qu'il accueillera son âme

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ Thomas M. Carr, Jr., *op. cit.*, p. 98.

¹⁷ Cette période est toutefois précédée d'une visite impromptue de Jacques Larue, un prêcheur qui tente de faire croire aux gens du village les bienfaits de sa religion. La présence de ce colporteur cause tout un émoi, car les villageois, bien qu'ayant la foi et la piété, croient d'abord aux paroles du visiteur, avant de comprendre qu'elles ne sont que mensonges. Son départ est suivi d'une période de calme, ce qu'Elinor apprécie particulièrement, l'incitant à prier davantage (*EP*, 268-277).

après sa mort. L'exemple ultime de la spiritualité d'Elinor est celui de la vision qu'elle a de sa propre mort. Elle sait que la maladie point à l'horizon¹⁸, mais ne tente rien pour empêcher son développement, malgré les avertissements de sa domestique Marie, de M. Le Comte et de sa femme. Elle parle de sa mort prochaine avec humour, faisant croire à Marie, qui a une peur bleue des fantômes, qu'elle viendra la hanter après son décès. Pour Elinor, le corps vieilli dans lequel elle vit n'est plus à l'image de son âme : « The features are still youthful, but the buoyancy of spirit that animated them is fled for ever. I seldom smile now-a-days, and yet I am not sad – it is that the sunshine of my heart is utterly faded, never again to beam in this world. » (*EP*, 294, 295) Enfin, elle affirme, à la fin de son récit : « A few more months have glided on, and I believe I am nearing that final *bourne* whence travellers are said never to return. » (*EP*, 295) Puisque la fin de son manuscrit coïncide avec celle de sa vie, elle décrit en dernier lieu les préparatifs entourant sa mort. Elle écrit des lettres d'adieu à ses amies Maria Dillon et Lady —, et donne ses instructions au prêtre Le Comte sur l'emplacement de sa tombe ainsi que les dispositions à prendre pour ses quelques objets personnels.

Le deuil se réalise donc conjointement avec le travail de mémoire dans le roman de Mary Anne Sadlier. La narratrice, en se remémorant les événements relatifs à la famille, aux amis, aux ancêtres et au peuple irlandais, accepte que ces gens, qui ont été importants pour elle, ne soient plus à ses côtés. D'une représentation de la mort axée sur les symptômes corporels, le récit se transforme jusqu'à atteindre un portrait spirituel de la mort. L'importance que l'auteure accorde à la description du décès des personnages diminue donc à mesure que le récit progresse.

¹⁸ « This I felt the more sensibly, as I have for some months past been much weakened by a distressing pain in my right side. » (*EP*, 279)

2.2 Les émotions et les réflexions suscitées par le travail de mémoire et de deuil

La mémoire, comme nous l'avons affirmé dans le chapitre précédent, inclut deux types de souvenirs, selon qu'ils se présentent de façon volontaire ou non dans le récit. L'effort de rappel (*anamnēsis*) des souvenirs permet à l'héroïne de les exprimer de façon ordonnée et de réfléchir sur leur valeur, tandis que leur évocation simple (*mnēmē*), qui survient lors de rêveries diurnes, empêche leur organisation. Les émotions sont nécessaires à la création des souvenirs, car elles les ordonnent au sein d'une séquence événementielle selon l'importance que le sujet racontant accorde à ces émotions¹⁹. Certains souvenirs déclenchent parfois de nouvelles émotions, qui peuvent être confondues avec celles vécues lors des événements. Chez l'héroïne de Sadlier, le chagrin, le sentiment d'abandon et la mélancolie sont à la source de l'écriture mémorielle, qui crée d'autres émotions, le plus souvent douloureuses. La maîtrise de ses émotions et de ses sentiments permet toutefois à Elinor de laisser place à l'histoire qu'elle raconte et aux réflexions qui l'accompagnent.

Les émotions en lien avec les souvenirs se libèrent grâce à la mémoire affective qui, selon la théorie de Jean-Yves et Marc Tadié, se divise en trois catégories, dans lesquelles se situent quatre types de mémoire : romantique, imaginative, affective et sensitive. Cette dernière, qui est l'émergence, dans la conscience, de l'impression avant la matérialité du fait passé sera étudiée à la section ci-après. Le souvenir, s'il est rappelé par la mémoire imaginative, peut ou non être déclenché par une émotion, car c'est le souvenir objectif de la perception mémorisée, plus ou moins déformée, qui revient à la mémoire. Par exemple, Elinor Preston, dans son récit, exprime sa douleur lorsqu'elle se souvient du décès de ses proches. Cette émotion, bien qu'elle soit réelle, n'est pas exactement la même que celle ressentie lorsqu'elle était au chevet des êtres chers mourants. La mémoire imaginative lui a construit des souvenirs imaginaires. Par ailleurs, si le souvenir est rappelé par la mémoire affective, une émotion nouvelle, qui n'est pas celle ressentie autrefois, l'accompagne. Le

¹⁹ Voir la définition d'Israel Rosenfield, tirée du texte de Barbara Havercroft, *op. cit.*, p. 36, et citée dans le premier chapitre, p. 67.

chagrin, la mélancolie ou le plaisir qu'Elinor ressent au moment de se souvenir des événements tristes ou heureux du passé sont des sensations nouvelles créées par la mémoire affective. Enfin, la mémoire romantique est accompagnée d'émotions lorsqu'elle convoque des souvenirs liés aux lieux habités ou visités autrefois.

Le deuil éveille quant à lui une gamme d'émotions chez le sujet qui le vit, car, comme l'affirme Paul Ricœur : « [...] le chagrin est cette tristesse qui n'a pas fait le travail du deuil. [...] la gaieté est la récompense du renoncement à l'objet perdu et le gage de la réconciliation avec son objet intériorisé.²⁰ » Nous ajoutons que l'émotion est l'élément qui lie ensemble le deuil et la mémoire : « Et, pour autant que le travail de deuil est le chemin obligé du travail de souvenir, la gaieté peut aussi couronner de sa grâce le travail de mémoire. À l'horizon de ce travail : une mémoire "heureuse", quand l'image poétique complète le travail de deuil.²¹ » Elinor Preston parvient à cette mémoire « heureuse », dans la mesure où elle fait un bilan positif de sa vie, malgré sa solitude : « Here I am, alone : alone in the midst of my fellow-creatures – a mystery to all around me. Lonely I am, but not desolate, for my heart is full of faith in the divine promises, [...] » (*EP*, 19) D'autres réflexions attribuées à la narratrice se développent sur des thèmes tels la mort, le temps et l'identité. Dans cette deuxième partie de chapitre, nous examinerons donc comment les émotions et les réflexions, suscitées par le travail de mémoire et de deuil, se manifestent dans le roman.

2.2.1 La mémoire imaginative

Jean-Yves et Marc Tadié définissent ainsi le souvenir imaginaire :

[...] le souvenir d'un fait nous revient et nous recréons par l'imagination l'impression que nous pensons avoir éprouvée au moment où il s'est produit. Mais la mémoire a aboli toute la charge affective de ce fait. Celle que nous pensons éprouver est entièrement imaginée par nous et n'a peut-être rien de semblable à celle d'autrefois [...]. Le sentiment éprouvé lors de la résurgence de ce souvenir est donc un pur produit de notre imagination²².

²⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 94.

²¹ *Ibid.*

²² Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 174.

La mémoire retient ainsi le souvenir de diverses passions de l'esprit sans éprouver la sensation présente, ou en éprouvant une sensation autre, comme l'illustre cette affirmation de saint Augustin : « Car je me souviens sans être gai, d'avoir été dans la joie; sans être triste, d'avoir été dans la tristesse [...]. Et au contraire il arrive quelquefois que je me souviens avec joie d'avoir été triste; et avec tristesse d'avoir été dans la joie.²³ » De même, la narratrice du roman de Sadler se souvient de la façon dont chacun des membres de la famille Preston est décédé, sans nécessairement ressentir la tristesse et la mélancolie qui ont accompagné ces moments douloureux. Dès les premières phrases qui concernent la mort de sa mère, elle affirme : « It was night, and a sorrowful night to us. » (*EP*, 55) Elinor se souvient aussi d'avoir vu son père pleurer lors des derniers moments passés au chevet de Kate : « By this time we were both in tears, my father covering his face with his hands, and weeping like a very child. » (*EP*, 71) Par ailleurs, le mauvais caractère de Mme Dillon (la mère d'Arthur Dillon) s'atténue avec le temps et le souvenir qu'en garde Elinor la fait sourire : « Ah ! those were trials at the time – perhaps grievous trials, but now I can view them with a smile when I take into account the heavy balance of genuine, unsophisticated kindness recorded in my heart in favor of that very woman. » (*EP*, 105) Ces quelques exemples démontrent que le souvenir d'une émotion peut exister sans jamais faire revivre cette émotion. Celle-ci est enfouie dans le passé du sujet, et seulement l'imagination peut redonner une connotation affective au souvenir. Les auteurs du *Sens de la mémoire* illustrent ce fait par une comparaison :

[...] la mémoire volontaire, celle qui nécessite une recherche par la pensée, pour retrouver les images souvenirs, ne ramène que des clichés : notre passé affectif serait donc enterré sous notre présent, comme ces villes anciennes sous des villes nouvelles; on peut en retrouver les ruines, mais seule l'imagination peut les faire revivre et par un effort supplémentaire leur redonner une connotation affective²⁴.

Les souvenirs positifs, de la même façon que les souvenirs douloureux, sont soumis à cette règle. La narratrice-personnage se souvient avec joie d'une jeune femme rencontrée lors d'un

²³ Philippe Sellier [éd.], *Saint Augustin. Confessions*, trad. d'Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1993, p. 352.

²⁴ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 176.

voyage à Killarney : « Dear Ellen McCarthy ! how I love, even now, to recall the charms of your fair, girlish face, your slight, graceful form, and your conversation, so full of mind, so brilliant, and yet so artless. » (*EP*, 138) Elinor amplifie par l'imagination les qualités qu'elle aimait chez son ancienne compagne de voyage. Le même fait se produit lorsqu'elle repense aux frères Fitzmaurice, autres compagnons de voyage rencontrés à Killarney : « Peace be with you, then, Fitzmaurice Brothers, best and kindest of Tralee merchants ! When I now think of you, it seems as though you had been shapely, well-proportioned, but rather quaint figures reflected across my path from a magic lamp [...] » (*EP*, 154) La « lampe magique » symbolise la singularité des frères Fitzmaurice, mais aussi l'imagination d'Elinor qui transforme leur image en une sorte de mirage. Enfin, en se rappelant volontairement les rencontres heureuses et les moments malheureux du passé, Elinor Preston associe à ces souvenirs l'impression de joie ou de tristesse qu'elle avait ressentie à cette époque.

2.2.2 La mémoire affective

L'écriture des souvenirs permet à Elinor d'exprimer la difficulté d'autrefois à accepter la mort des membres de sa famille. Elle se souvient, par exemple, combien le décès et l'enterrement de son père furent des expériences douloureuses :

I well remember how hard it was for me to realize to myself that it was *my father* whom I saw thus covered up in the dark, lonely grave. He whom we had seen so full of life, so cheerful and so busy, but one short week before. Ah ! death ! death ! how wondrous, how absolute is thy power, fell destroyer that thou art !
(*EP*, 97)

Elle exprime également son incompréhension et son impuissance vis-à-vis du sort implacable que la mort réserve aux êtres humains, ainsi que sa colère envers la puissance destructrice de cette entité. Ces sentiments, comme le démontre Piet Zuidgeest, font partie du processus normal du deuil. Il affirme, nous le rappelons, que le deuil (« mourning ») peut être décrit comme une situation où il y a une surcharge psychologique de stress. Selon ce concept, le stress ne dépend pas de l'événement, mais du sujet qui ressent l'impossibilité de composer avec la situation. Par exemple, Elinor se rappelle les pensées qu'elle avait eues en allant au lit la veille du décès de son père : « Long after I went to bed, I lay awake thinking of the sorrowful change so visible in my father, and praying with all my heart that if it were the will

of God, we might not be deprived of our only parent. Vain, vain my prayers ! » (*EP*, 90) La détresse qu'Elinor exprime dans cet extrait montre que le regret et la culpabilité font partie des étapes du deuil. L'intensité de ces sentiments l'incite à vouloir mourir aussi : « Oh ! the breaking up of a family, – especially if death has brought it about, – what is there in all this wide, cold world so dreary, so heart-rending ! Many a time during those melancholy days that it lasted did I wish that I, too, occupied a quiet grave in the family-lot in Glassnevin. » (*EP*, 102) L'accumulation de souvenirs liés aux décès des membres de la famille se libère grâce la mémoire affective. Cette dernière produit le chagrin, qui émerge par les souvenirs qui la bouleversent et l'accablent.

Le deuil est, règle générale, déclenché par la perte réelle, c'est-à-dire par la mort de quelqu'un. Le départ d'un endroit aimé constitue également une perte pour le sujet qui peut, en se souvenant du lieu quitté, revivre des émotions ou en ressentir de nouvelles²⁵. Par exemple, la terre natale est une source de mélancolie pour Elinor Preston, car elle évoque un passé heureux qui n'est plus. En se rappelant la beauté de Cabra, Elinor se met à pleurer : « Does that vision of perfect beauty (the still, calm beauty of a convent) and of exquisite neatness rise before the reader's memory, as he or she looks through blinding tears, as I do now, on the page of my *simple story* ? » (*EP*, 62) Nous verrons, dans le chapitre suivant, comment cette connivence avec le lieu par le biais de la mémoire affective révèle, dans le récit, une image idéalisée de l'Irlande. La mémoire affective permet aussi à la narratrice de se souvenir de la tristesse qui l'envahit durant les derniers instants avant qu'elle quitte sa terre natale :

As we stood side by side looking out on the swiftly passing landscapes, the tears dimmed our eyes as each familiar object was left behind. [...] we breathed a heartfelt blessing on all, and still more warmly did we bless the guileless hearts, the true hearts who make the real sunshine of the Emerald Isle. (*EP*, 176, 177)

Un sentiment de regret du pays et des gens connus autrefois émerge du récit, bien qu'il n'y ait aucune indication que la narratrice ressente quelque émotion en évoquant ce souvenir. La mémoire affective vraie est donc celle qui fait *re-vivre* des émotions au sujet qui se souvient, peu importe la nature et l'intensité de ces émotions. Dans le roman de Mary Anne Sadlier, le

²⁵ Il s'agit ici de la mémoire affective, plutôt que de la mémoire romantique.

deuil des proches décédés et de la patrie quittée s'accomplit graduellement par une catharsis des souvenirs heureux et malheureux.

2.2.3 Réflexions sur la mort, le temps et l'identité

La mémoire imaginative et la mémoire affective font émerger des sentiments et des émotions qu'Elinor cherche à comprendre. Elle se questionne sur le sens de la mort, du temps et de son identité. La mort est le thème le plus exploité dans le roman de Mary Anne Sadlier, car sa narratrice évoque plusieurs souvenirs liés aux décès des proches. Ces souvenirs sont racontés avec le regard catholique de l'auteure, comme nous l'avons étudié dans la section précédente. Malgré la présence d'une conviction religieuse qui privilégie la survie de l'âme après le passage vers la mort, la narratrice de Sadlier s'étonne de la cruauté de cette dernière, qui vole l'âme des gens qu'elle aime et qui pique son cœur tel un dard : « Dreary transition ! [...] But how much more terrific is the sudden cessation of the life-pulse, when the heart thus stilled for ever was the heart that loved us best [...] – ah ! it is then indeed that death *has* a sting ! » (*EP*, 57) Dans l'extrait entier qui relate le décès de son père, la narratrice mentionne le cœur qui arrête de battre, les yeux qui se ferment et le corps qui devient soudain inanimé. L'aspect corporel de la mort est privilégié. Par ailleurs, le deuil qu'Elinor accomplit à travers le récit de ses souvenirs l'engage à méditer sur sa relation à la mort. Par exemple, elle se rappelle le séjour passé chez les Dillons après le décès de son père. La mère d'Arthur, Mme Dillon, était sévère avec Elinor qui ne garde pas rancune de la rudesse de cette femme décédée depuis ce temps :

It is hard to bear malice against the dead. Their little failings, however annoying they might have been to us at the time, dwindle into nothing, when viewed through the softening haze of years, with the saddening reflection that the strange mixture of good and ill – the being of whom they were a part, is long since mouldered into dust. As that thought takes possession of the mind, how tenderly do we glance over those peculiarities, whether of mind or manner, and fix our sorrowing gaze on the gem whose lustre they once obscured – the sincere and upright mind, the warm, trusting heart ! (*EP*, 105, 106)

Le passage du temps joue un rôle positif dans la perception de la mort, comme l'indique l'expression : « when viewed through the softening haze of years ». L'écoulement des années forme un voile qui atténue les défauts des gens décédés et qui rend leur mort pathétique. En effet, par la mémoire des proches, Elinor exalte leurs qualités, en évoquant leur « sincere and upright mind » et leur « warm, trusting heart ». Le souvenir de l'esprit et des manières de ces gens a une portée plus grande que celui de leur corps, car ce dernier se décompose rapidement après le trépas. La réflexion sur la mort permet donc, comme le font les souvenirs, une évolution dans la perception de la narratrice : d'une limitation à l'aspect corporel de la mort, elle en arrive à une ouverture à son aspect spirituel.

Le temps constitue en soi un objet de méditation dans le récit et facilite le changement de perception de l'héroïne. La mémoire l'aide à retrouver, à partir du moment présent, des événements qui ont eu lieu dans le passé : « [...] but now, when I look back on the events of my past life through the softening haze of time, [...] » (*EP*, 97, 98) Nous avons, dans le premier chapitre, cité un passage dans lequel Elinor se souvient de l'absence de plusieurs de ses connaissances lors des funérailles de son père. Elle s'aperçoit alors que l'amitié n'est que fausseté et ingratitude. Elle en vient à la conclusion que son jeune âge la rendait autrefois naïve : « It is only the sad experience of years that can strip the world of its specious veil, - the young heart can not go beyond appearances, and they are very fair, very prepossessing, indeed ! » (*EP*, 98) Seul le passage du temps peut faire comprendre des choses que la jeunesse ignore. Dans cette réflexion ainsi que dans tout souvenir, le passé, le présent et le futur sont indissociables, ce qu'avait compris saint Augustin à son époque. Selon Ricœur, saint Augustin opte pour la problématique de l'intériorité en traitant de la mesure des temps. Celle-ci se fait au moment même où les temps passent²⁶ et à partir de la théorie du « triple présent » : « Ainsi l'*animus* est-il tenu pour le lieu dans quoi sont les choses futures et choses passées. [...] La *distentio* qui dissocie les trois visées du présent – présent du passé ou mémoire, présent du futur ou attente, présent du présent ou attention – est *distentio animi*.²⁷ »

²⁶ Paul Ricœur cite saint Augustin : « “C'est au moment où ils passent que nous mesurons les temps, quand nous les mesurons ou les percevons” (XI, XVI, 21) », Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 121.

²⁷ *Ibid.*

La *distentio animi* nous permet d'étudier le discours de la narratrice. Dans un long passage, Elinor arrête le récit de ses souvenirs pour réfléchir sur l'intérêt de ces derniers pour elle-même et ceux qui liront son manuscrit :

But why indulge in these minute details of scenes so long past [...]. Still, these detached and fragmentary reminiscences have an indescribable charm for myself in the loneliness and isolation of my present lot. I love to people my solitude with forms from the past, from the warm, sunny, well-remembered days of early youth, when associates were all friends, loving and beloved, and the veiled future shone with transcendent brightness in the warm glow of young imagination. (*EP*, 54)

Dans cet extrait, le présent est rempli d'images fragmentées du passé qui rappellent la réalité d'une jeunesse remplie d'espoirs quant à l'avenir. La narratrice mesure les temps au moment où ils passent, car elle interrompt le flot de ses souvenirs pour rendre compte des liens qui unissent le passé au présent et au futur. La mémoire, par le rappel au présent des moments heureux et des espoirs anciens, permet la réunion momentanée, dans l'*animus*, c'est-à-dire dans la conscience, des trois visées de ce dernier (mémoire, attention, attente) dissociées par la *distentio animi*.

La narratrice, dans la suite de sa réflexion, focalise sur le présent du futur ou attente. En se questionnant sur l'essence et la portée de l'avenir, elle chasse les rancunes et les déceptions entretenues par la peur et l'espoir durant sa vie :

Ah, futurity ! futurity ! how seldom do you pay back the golden promises of the youthful heart ! how seldom do you improve on acquaintance ! Phantom ! – shadow ! what are you ? [...] You, who steal our life away moment after moment, with your illusive hopes, till the gates of death bring us to a sudden stand, and opening before us, reveal you to us, real and substantial, in all the splendor of celestial bliss, or the hideous misery of the infernal world. Futurity, you delude me no longer – here, your power is at end – the feverish dream is past, and I can look you in the face without fear or hope, as regards this world. (*EP*, 54, 55)

Le futur, comparé à un fantôme et à une ombre (donc à quelque chose d'insaisissable) ne répond pas aux attentes qu'il engage et crée des illusions sans les satisfaire. C'est à l'approche de la mort qu'Elinor comprend la signification de la menace du temps à venir et se dresse debout devant celle-ci. De plus, dans cet extrait, le futur est anthropomorphique,

c'est-à-dire que le texte lui attribue un caractère propre à l'homme. Il est ainsi désigné par ces deux expressions : « you²⁸ » et « real and substantial ». Il promet un avenir illusoire à la jeunesse; il vole et trompe les gens et il a un visage qui peut être regardé et défié. Enfin, les portes de la mort, le ciel et l'enfer sont des métaphores qui expriment les deux visages du futur qui se dévoilent peu avant la mort de la narratrice. La méditation d'Elinor Preston sur le temps se dévoile donc en deux parties : la première par la mémoire, qui réunit les trois visées du présent et qui montre que les souvenirs heureux sont bénéfiques, la deuxième par la conscience de la mort imminente, qui montre que le futur, autrefois espéré et craint, est maintenant vaincu.

Enfin, en pensant aux représentations de la mort et du temps, Elinor fait le point sur elle-même. L'identité, dans une expérience d'immigration, est amenée à se transformer et à être redéfinie. Les réflexions qui accompagnent le récit des souvenirs de la narratrice lui permettent de juger de son évolution depuis sa jeunesse en Irlande. L'exil contraint Elinor à changer son mode de vie. D'actif dans la haute sphère de la société dublinoise, il devient plus modeste dans le village québécois :

There are moments when I can smile at the contrast between the gay and perhaps brilliant Elinor Preston, a few years since

“——the favor'd guest
In many a lighted hall,”

the dispenser of fashion to an admiring circle – and not a small – of country *elegants*, the sun of a nice little solar system. (*EP*, 20)

Elinor écrit ces lignes depuis son lieu de retraite, après avoir quitté la maison de Lady — à Montréal, qui était toujours remplie de bourgeois et d'intellectuels. La transition d'une vie active et mondaine à une vie stable et solitaire s'est faite progressivement, et la distance qu'a prise Elinor vis-à-vis du passé lui fait réaliser qu'elle s'est assagie depuis le temps de sa jeunesse et que la passion de vivre qui l'animait n'y est plus : « The metamorphosis is complete. The flight of years – few but heavy-laden with sorrow and reverse – has crushed

²⁸ Deux autres phrases débutent par « you » dans cet extrait : « *You*, whom we are always pursuing, but never overtake ! *You*, who promise so much, and do so little ! » (*EP*, 55) C'est nous qui soulignons.

the buoyant spirit and withered the roseate cheek, and dimmed the sparkling eye of the ball-room belle [...]» (*EP*, 20) Bien que peu d'années se soient écoulées, l'écart entre la personnalité passée et présente de l'héroïne est considérable. Les épreuves et le temps l'ont transformée. Le temps, tel que le définit Paul Ricœur, « [...] est passage, transition attestée par la réflexion méditante [...].²⁹ » La mémoire permet ce passage qui se fait à double sens, comme le stipule le troisième trait du caractère privé de la mémoire : « [...] orientation à double sens, du passé vers le futur, par poussée arrière, en quelque sorte, selon la flèche du temps du changement, mais aussi du futur vers le passé, selon le mouvement inverse de transit de l'attente vers le souvenir, à travers le présent vif.³⁰ » La réflexion d'Elinor suit ce mouvement de va-et-vient lorsqu'elle se questionne sur son identité, au milieu d'une leçon d'anglais qu'elle donne à ses élèves : « [...] I ask myself : "Am I indeed Elinor Preston ? – have I known life in its higher and more polished circles ? – was this the aspect which the future wore when in youthful dreams I saw it ?" What wonder if I doubt my own identity. » (*EP*, 262) Le fait de se revoir plus jeune en train de s'imaginer le futur permet à la narratrice d'évaluer si ce dernier, qui est maintenant son présent, a répondu à ses attentes. Elle s'aperçoit toutefois qu'aucune réponse satisfaisante ne vient à elle, ce qui démontre que la remémoration de souvenirs crée plus d'incertitudes que de vérités.

2.2.4 Le rappel involontaire d'impressions et de souvenirs fantasmés (mémoire sensitive)

Disséminés à travers ces moments de réflexions, d'autres souvenirs racontés montrent que la mémoire peut également créer des images involontaires. La mémoire sensitive est, selon Jean-Yves et Marc Tadié, « [...] l'aspect le plus mystérieux de l'expression de la mémoire : la sensation affective revient nous envahir. Ce n'est plus le souvenir imaginé de la sensation que nous ressentions à l'époque, c'est elle-même qui resurgit.³¹ » L'impression arrive d'abord, et la matérialité du fait passé, support de cette sensation, arrive ensuite à la

²⁹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 121.

³⁰ *Ibid.*, p. 116. Voir aussi le premier chapitre, p. 36.

³¹ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 178.

conscience du sujet, grâce à ses efforts pour se rappeler le contexte, le souvenir du fait passé auquel était rattachée cette sensation. Les auteurs affirment que celle-ci, forte et fugitive, peut se rapprocher de l'impression qu'un sujet ressent lorsqu'il se réveille durant un rêve. Aux notions de rêve et de rêverie peut être liée l'expression « roman familial », que Régine Robin définit comme étant « “des fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents. [...]”³² ». Robin en retient par ailleurs « l'aspect fantasmatique de l'élaboration de la construction, son aspect de roman, récit ou de scénario et son rapport à l'origine, au passé³³ ». Le concept de roman familial, qui diffère de celui de mémoire familiale, nous permet d'étudier deux passages du roman de Mary Anne Sadlier dans lesquels la protagoniste est plongée dans des rêveries diurnes. D'autres scènes, qui seront examinées dans le chapitre suivant, montrent que la rêverie est un état qui transporte Elinor lorsqu'elle admire un beau paysage. En effet, lors des voyages à Wicklow et à Killarney, elle s'évade à plusieurs reprises de la réalité en se laissant guider par ses fantasmes et souvenirs pendant que ses compagnons discutent ensemble. Ainsi, la rêverie favorise le surgissement des souvenirs involontaires, qui remontent dans un « ordre qualitatif inconscient³⁴ ».

Deux passages du roman mettent en scène la protagoniste qui rêve, c'est-à-dire qui se laisse envahir par une chaîne de souvenirs déclenchée involontairement et dont elle ne peut contrôler la direction. La première survient grâce à ce que Jean-Yves et Marc Tadié appellent la mémoire sensitive ou involontaire : l'impression du souvenir passé est déclenchée par un élément extérieur qui affecte l'un des cinq sens. Le tapage des élèves de la classe d'Elinor provoque en elle une avalanche de souvenirs liés à l'animation de Dublin :

Seated once more at my little desk, flanked on one side with a pile of blotted copy-books and one of slates on the other, my wayward imagination would soar over mountains, sea, and river to the busy haunts of men. Again, the noise of a great city was in my ear, its cries, its bustle, its confusion : every sound, even to

³² Régine Robin, « Le mémoriel », p. 47. La définition vient de Laplanche et Pontalis.

³³ *Ibid.*, p. 48.

³⁴ L'expression est de Jean-Yves et Marc Tadié : « Écrire son autobiographie, c'est voir revenir ses souvenirs selon un ordre qualitatif inconscient (le plus important, le plus traumatisant, l'écran le plus opaque, ou celui qui a le plus attendu), auquel en général on impose la mesure quantitative du calendrier [...] » (Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 160).

the grinding music of the street-organ – all was there, mingling oddly enough with the monotonous hum of young voices near me, as the children prepared their afternoon lessons. (*EP*, 263)

L'imagination mêle le présent au passé, la monotonie de la voix des élèves à l'activité qui règne dans sa ville natale. Le mouvement de celle-ci remplace l'immobilité de l'enseignante assise à son bureau. Dans cet extrait, la mémoire involontaire est libératrice d'une contrainte pourtant choisie au départ. À ce moment du récit, la narratrice a déjà amorcé le deuil des êtres chers, et la rêverie lui permet de se rappeler, de façon positive, leur importance dans sa vie. La phase de déni du deuil n'est toutefois pas révolue, comme nous le démontrerons avec la deuxième scène de rêverie diurne. De la rumeur de Dublin, la mémoire de la narratrice-personnage se déplace vers les souvenirs reliés aux gens décédés : « Ever as I wrote the headlines and set the sums, would that restless faculty before-mentioned amuse itself with sketching by-gone scenes, summoning the very dead from their graves to play their parts over again in the restless of my brain. » (*EP*, 263) L'écriture des souvenirs se caractérise par l'hyperbole, c'est-à-dire que chacun d'eux est évoqué de façon exagérée sur un ton lyrique. Elinor se souvient ainsi de sa famille et des personnages qui ont marqué l'histoire de l'Irlande : « Aunt Kate was there, with her harmless pride of lineage – [...] – my mother, [...] – my father's [...]. There, too, was old Shaugh, [...] – and there, too, were figures which will hold their place on the world's stage as long as history lasts. » (*EP*, 263, 264) La solitude d'Elinor accentue la mélancolie qui accompagne ses souvenirs. Elle la rend nostalgique de son passé et du passé glorieux de son pays. La réalité lui paraît d'autant plus difficile à supporter lorsque la voix d'un jeune élève la sort de sa rêverie : « [...] and back I came to the full consciousness of the present, its dry, unvarying, monotonous details were all before me, staring me full in the face. » (*EP*, 264) Dans cette scène, les souvenirs involontaires ne sont pas censurés, autrement dit, l'héroïne ne tente pas de rejeter leur véracité, contrairement à la scène de la promenade sur les rives du fleuve Saint-Laurent, où elle impose la raison aux sensations qui déclenchent ses souvenirs.

Cette deuxième scène donne lieu à ce que Régine Robin nomme le « roman familial ». Au moment où les événements majeurs du passé d'Elinor surgissent à son esprit, elle s'imagine ce que serait sa vie présente si son passé n'avait été qu'un rêve :

As I took my solitary walk that evening by the river's bank, I involuntarily began to review the leading events of my past life. They were all before me "in varied sheen bedight," and as I retraced the several periods when so many of my friends and acquaintances had disappeared from my view in "the waves of time", leaving me a stranger and *alone* on the opposite side of the earth, I could almost fancy that the past was but a wild, changeful dream. (*EP*, 287)

Le contrôle qu'elle essaie d'avoir sur les images qui lui viennent en tête empêche l'organisation inconsciente des souvenirs involontaires, qui deviennent alors presque volontaires. Chaque souvenir évoqué dans la scène précédente est, dans celle-ci, démenti :

"[...] There's no use keeping up the delusion longer – you never had an Aunt Kate. You must have had a father and mother – that's plain – but, bless you ! they weren't what you fancy them at this distance of time. George, and Alfred, and Carry, and even Emily, are all visionary personages, [...]. Even Shaugh, [...], was but a puppet like the rest, strutting his little hour on the dreamy stage of your past life." (*EP*, 288)

La mémoire travaille ici de concert avec le deuil et leur action conjointe permet à la narratrice de prendre conscience de la distance qui sépare son passé de son présent. D'une vision idéalisée des proches décédés, elle en arrive à accepter leur mort et à vivre les derniers moments de sa vie avec philosophie et réalisme. Elle fait le bilan de ces réflexions dans son manuscrit : « I am calm and tranquil now, but not happy; – oh, no ! for the void that we all feel within us – the craving for some future good – is in me painfully sensible. I have ceased to dwell upon the past, and begin to live in the future. » (*EP*, 289) Le passé et le présent ont en commun le souvenir involontaire, car, comme l'affirment Jean-Yves et Marc Tadié : « Dans le passé, c'est l'imagination qui goûte l'instant, parce qu'on n'imagine que ce qui est absent, et dans le présent, c'est l'ébranlement affectif des sens qui ajoute "aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence".³⁵ » L'héroïne, bien qu'elle vive encore des émotions difficiles, accepte la souffrance qui l'habite. Le roman familial n'est plus; il est remplacé par une mémoire familiale apprivoisée.

L'analyse des deux scènes de souvenirs involontaires liés aux gens connus et aimés dans le passé démontre que la mémoire et le deuil sont indissociables dans le roman de Mary Anne Sadlier. La mémoire sensitive joue un rôle essentiel dans le déclenchement de la rêverie, et

³⁵ *Ibid.*, p. 190, 191.

permet à la conscience d'avoir une emprise sur les impressions premières liées à des émotions intenses. Toutefois, ces scènes, qui peuvent sembler typiques du fonctionnement de la mémoire chez l'héroïne de Sadlier, font figure d'exception dans le roman. Elinor évoque de façon entièrement volontaire les autres souvenirs relatifs à sa famille, avec le désir de les retranscrire avec le plus d'exactitude possible.

2.3 Les traces scripturale et sépulcrale pour contrer l'oubli

Dans la troisième partie de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur propose de distinguer trois sortes de traces :

[...] la trace écrite, qui est devenue au plan de l'opération historiographique trace documentaire; la trace psychique, qu'on peut appeler impression plutôt qu'empreinte, impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant ou, comme on dit, frappant; enfin, la trace cérébrale, corticale, dont traitent les neurosciences³⁶.

La trace psychique est une inscription qui consiste dans la « [...] persistance des impressions premières en tant que passivités : un événement nous a frappés, touchés, affectés et la marque affective demeure en notre esprit.³⁷ » Cette trace représente l'ensemble des souvenirs que la mémoire conserve, telle une empreinte d'un sceau laissée sur un bloc de cire³⁸. Par ailleurs, la trace corticale (psychique), comme la trace documentaire (écrite), peut être altérée physiquement, effacée ou détruite. En historiographie, l'archive est ainsi établie pour conjurer cette menace de l'effacement. En littérature, la trace matérielle permet aux auteurs

³⁶ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 539.

³⁷ *Ibid.*, p. 554.

³⁸ Ricœur développe, pour expliquer l'oubli, les théories anciennes de l'*eikon* et du *tupos* (empreinte) : « Or l'hypothèse – ou mieux l'admission – de l'empreinte a suscité au cours de l'histoire des idées un cortège de difficultés qui n'ont cessé d'accabler non seulement la théorie de la mémoire mais celle de l'histoire, sous un autre nom, celui de "trace". » (Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 15) Nous ne nous servirons pas de ces théories dans notre analyse, car la problématique de l'oubli n'est pas développée dans le roman de Mary Anne Sadlier. À propos de cette question, voir Paul Ricœur, « L'oubli », *op. cit.*, p. 536-589.

de conserver des pensées ou des histoires fictives qui, autrement, disparaîtraient dans l'oubli. Elle permet également, par le symbole de la tombe (trace sépulcrale), de préserver le souvenir des gens et, dans une perspective religieuse, de leur accorder une place particulière en regard de Dieu.

La théorie sur la trace que présente Paul Ricœur contribue à l'analyse de la persistance des traces dans le roman de Mary Anne Sadlier, car cette théorie démontre que l'écriture et la sépulture servent à défier les effets du temps, c'est-à-dire à empêcher l'oubli causé par l'effacement des traces psychiques et corticales. Nous verrons, d'une part, la trace scripturale s'inscrire dans le récit fictif de l'héroïne et dans celui d'un personnage irlandais qui raconte la découverte du récit de cette dernière. Ces narrateurs relatent, à la première personne, des événements ou des souvenirs qui les émeuvent. Leurs écrits deviennent ainsi des témoins du passé pour ceux qui les liront. Nous verrons, d'autre part, que l'aspect matériel de la trace se traduit par le symbole de la tombe. Le visiteur irlandais découvre, dans le cimetière du village québécois, un monument funéraire sans inscription, qui se révèle être celui d'Elinor Preston, décédée un an plus tôt. Il apprend de son hôte que c'était le souhait de l'Irlandaise qu'il n'y ait aucune inscription sur sa tombe et que les villageois ne l'appellent que par le surnom de « Ma'amselle ». Ainsi, les traces écrites et sépulcrales sont des indices du temps qui passe et empêchent sa disparition totale. En mettant en scène une héroïne qui refuse l'oubli de son passé en Irlande, l'auteure tente de préserver la mémoire de son peuple d'origine en le faisant connaître aux lecteurs irlandais du Bas-Canada.

2.3.1 La trace scripturale

Tel que nous l'avons affirmé dans le chapitre précédent, le travail de mémoire et le travail de deuil, dans *Elinor Preston*, se déploient par la métaphore du tissage, rendue célèbre par saint Augustin dans les *Confessions*. Cette interprétation rejoint celle de Régine Robin, qui affirme qu'aucune barrière ne sépare les mémoires nationale, savante, culturelle et collective : « Première constatation, il n'y a pas de cloison étanche entre ces types de mémoire, au contraire. [...] Toutes ces mémoires tissées contribuent à leur façon à l'écriture

du roman mémoriel, [...].³⁹ » Le roman de Sadler est, comme *Journal pour mémoire*, un « terrain scriptural de lutte contre l'oubli⁴⁰ ». La métaphore du tissage s'applique au travail de mémoire (personnelle et collective) et de deuil de l'héroïne, bien que la narration même des souvenirs se fasse dans un ordre chronologique. La narration des souvenirs crée un récit intime et autobiographique dont la trace scripturale est conservée, ce qui permet la passation du manuscrit des mains du curé du village au visiteur irlandais, de ce dernier à un étranger, et ainsi de suite.

2.3.1.1 La transmission des manuscrits

La structure du roman à l'étude est constituée de deux récits, l'un enchâssant l'autre. Les premières phrases appartiennent à un narrateur anonyme qui explique la raison pour laquelle les lecteurs « accèdent » à ces récits :

[Even as Elinor Preston's manuscript fell into the hands of the anonymous gentleman who wrote the following introduction, so did his manuscript fall into mine, by an equally fortunate chance; and, such being the case, I have great pleasure in giving it to the public just as I found it.] (*EP*, 9)

Ce commentaire donne une valeur à la passation des manuscrits de main en main en insistant sur la notion de hasard, comme le démontrent les expressions : « fell into the hands », « fall into mine » et « by an equally fortunate chance ». Tant pour ce narrateur non identifié que pour le narrateur irlandais, il y a une volonté de transmettre telle quelle l'information contenue dans les manuscrits : « [le narrateur inconnu] : [...] I have great pleasure in giving it to the public just as I found it. » et « [le narrateur irlandais] : Such was the record of Miss Preston's life traced by her own hand [...] » (*EP*, 297) Cette transmission d'écrits d'un personnage à un autre forme une trace dans le temps et l'espace : dans le temps, car le manuscrit est une trace matérielle qui survit tant qu'un élément extérieur ne la détruit, et dans l'espace, car le manuscrit peut être déplacé d'un lieu à un autre. Le visiteur irlandais découvre celui d'Elinor Preston dans le village où elle l'a laissé, alors que l'endroit où le

³⁹ Régine Robin, « Le mémoriel », p. 58.

⁴⁰ Cette expression est de Barbara Havercroft, *op. cit.*, p. 46.

narrateur inconnu trouve celui du narrateur irlandais n'est pas spécifié. L'héroïne lègue ses écrits à la postérité sans destinataire particulier, bien qu'elle formule, dans les premières pages de son journal, le désir qu'un Irlandais ou qu'une connaissance découvre l'existence de ce dernier. Quoi qu'il en soit, elle souhaite que son manuscrit demeure une preuve de son passage sur terre : « [...] this scroll shall remain – sole relic of my thirty years' sojourn in this vale of tears.⁴¹ » (*EP*, 21) Du point de vue de la narratrice, le récit des souvenirs et sa diffusion ne sont pas un hasard, mais une volonté.

Il y a aussi une volonté, chez le visiteur irlandais, de connaître l'autobiographie écrite par une femme originaire de son pays. Il apprend l'histoire de l'institutrice irlandaise, nous le rappelons, en discutant avec Jean Baptiste, le propriétaire de l'auberge où il loge, ainsi qu'avec M. Lacroix, le curé du village. La domestique d'Elinor découvre la première liasse de papiers qu'elle a laissée avant de mourir, ce dont le propriétaire de l'auberge informe le visiteur irlandais : « “Excuse me, sir,” interrupted Jean Baptiste, “but I forgot to tell you that after Ma'amselle's death, old Mother Longpré gave Monsieur le Curé a great bundle of papers that she found in a desk in her own room. You may find some thing in them.” » (*EP*, 15) La visite chez le curé permet à l'Irlandais de satisfaire sa curiosité, car M. Lacroix lui remet la liasse de papiers. À sa question sur les raisons qui ont motivé Elinor à choisir de vivre dans un endroit isolé où personne ne parle anglais, le curé lui répond :

“Ah !” said the good priest, “that is what I hardly know myself : some things she told me, but they are too long to tell, and Monsieur can have the story in her own words. I think it was a childish fancy made her settle here, but I don't know. It is all here, I suppose !” and going to a venerable-looking escrutoire, in a corner of the room, he drew forth a roll of papers already somewhat discolored by the hand of time. This he gave to me, saying : “I have looked them over, and I know there is no family or personal secret in question – so you may have them to read.” (*EP*, 17)

La lecture du récit d'Elinor nous permet de comprendre que les paroles du prêtre sont erronées, car ne sont consignées dans ce journal que des confidences personnelles. Il a entendu Elinor raconter ses souvenirs, mais n'en a pas fait une écoute attentive. La mémoire lui fait défaut, et la trace matérielle lui permet de révéler les souvenirs d'Elinor tels qu'elle

⁴¹ Nous étudierons plus en détails le projet d'écriture de l'héroïne dans la section 2.3.1.2.

les a écrit, « in her own words⁴² ». La transmission orale, dans ce cas, n'est pas efficace. Pour l'héroïne de Sadlier, l'écriture des souvenirs sert à suppléer à la mémoire, qui est une faculté faillible. Le support écrit permet également au curé de transmettre l'histoire d'Elinor au visiteur irlandais de façon plus efficace que l'aurait fait un récit oral. Il lui raconte cependant le déroulement des funérailles de la jeune Irlandaise, étant donné qu'elle n'aurait pu faire elle-même le récit de son décès⁴³.

La liasse de papiers voyage de main en main, jusqu'à ce qu'elle parvienne à un lectorat potentiel : la domestique la découvre dans un tiroir d'une commode; elle la remet au curé, qui l'offre au visiteur irlandais. Ce dernier, ayant le souci de diffuser l'histoire, la publie en y joignant le récit des circonstances de sa découverte, ainsi que ses commentaires et impressions⁴⁴. Il joue ainsi le rôle de narrataire, c'est-à-dire de lecteur fictif du manuscrit. L'adresse qu'il fait aux lecteurs (fictifs) de son propre livre montre qu'il perçoit Elinor Preston comme une héroïne : « Whether you will thank me for making you acquainted with her I am sure I cannot tell, but, in any case, you will not *say* the contrary, whatever you may *think* – [...] – and my heroine's misfortunes, if nothing else, entitle her to your respect. » (EP, 297, 298) Celle-ci, loin de se sentir comme une héroïne, demande à son public éventuel d'excuser la tristesse de son histoire :

Reader, I will now bid *you* farewell. I know not whether I have been able to interest you in my wayward fortunes, yet somehow I feel as though we were old acquaintances, and I should like to have left a favorable impression on your mind now that we are about to part company. You will not, I trust, blame me,

⁴² L'importance accordée à l'écriture et à sa matérialité se perçoit également dans cette réflexion du visiteur irlandais, au moment où il s'installe pour lire l'histoire d'Elinor : « [...] [I] hastened to the privacy of my chamber in the little hostelry, there to learn the story of the dead from *her own simple words*, written in that small running hand, easy, light, and graceful, which we somehow connect in our minds with white taper fingers. » (EP, 18) C'est nous qui soulignons.

⁴³ « From the worthy pastor, I had an account of Miss Preston's happy death – how the clouds of which she spoke had all vanished in the final hour, and given place to the brightness of faith and hope [...]. » (EP, 297)

⁴⁴ « The varied scenes amid which her life flowed on – the striking contrasts in which it abounded – the mystery which at first overhung the pages, clearing gradually away before my eyes as I read, until at length I felt as though I had really known the *Elinor Preston*, whose "simple story" I had been perusing. » (EP, 297)

because my story is rather a sad one – the fault, be assured, is not mine; [...].
(*EP*, 296)

Elinor blâme plus le destin qu'elle-même en ce qui concerne ses malheurs. Sans connaître le sort de son récit et incertaine de l'effet qu'il puisse avoir sur d'éventuels lecteurs, elle explique ainsi son infortune : « But circumstances “nipped” my humor “i” the bud – blighted the fair promise of earlier years, and wrapped my whole being in mist and cloud. » (*EP*, 296) Le désir de partager ses souvenirs l'amène à annoncer son projet d'écriture dès le début du récit, comme nous le verrons dans la prochaine section. Mary Anne Sadlier met en scène une histoire qui, dans les limites de la fiction, est prise en charge par deux narrateurs qui tentent de rendre justice à l'héroïne en transmettant son manuscrit. Elle vise aussi à honorer le peuple irlandais pour son courage durant la Grande Famine et à dénoncer les conditions de vie qui attendaient les Irlandais après leur émigration aux États-Unis et au Canada.

2.3.1.2 L'écriture pour un devoir de mémoire et un accomplissement du deuil

La narratrice, au début de son récit, explique son projet d'écriture. Elle parle de ce qui la motive à écrire ainsi que de la portée qu'elle envisage pour son journal dans l'avenir :

No matter, though there be none to read ; it will fill up many an hour that would hang heavy on my hands, and if, as I sometimes think, the disease that carried off my mother in the bloom of life has already commenced its ravages on my attenuated frame, then this scroll shall remain – sole relic of my thirty years' sojourn in this vale of tears. Some wanderer from my own loved land may chance to stumble on my papers when I have passed from this world, even some one who knew me in those early years, now clear and bright before my mental vision as the mountains of green erin in the morning sun. So with this *will-o'-the-wisp* to guide me, I will glance briefly over the past. (*EP*, 21)

Écrire sert à combler les heures sombres du présent par celles du passé. Bien que les souvenirs de ces heures soient douloureux, ils permettent de libérer les émotions qui y sont attachées. Le travail de deuil évolue ainsi grâce à l'écriture. Celle-ci permet aussi à l'héroïne de protéger son histoire contre les méfaits du temps, c'est-à-dire contre l'oubli, et de la mort. Elle sait qu'elle est la seule qui puisse se rappeler son enfance qui, selon ses termes, apparaît claire et précise à sa mémoire comme les montagnes de la verte Irlande d'un matin ensoleillé. Par conséquent, elle note ses souvenirs dans un manuscrit qu'elle souhaite être lu par

quelqu'un de son pays d'origine. Une citation de Lucie Hotte et Linda Cardinal nous permet d'interpréter l'écriture comme une expérience à partager : « [v]ouloir consigner la mémoire par l'écriture, c'est sans doute souhaiter la perpétuer, la transmettre, en lui donnant une forme moins éphémère.⁴⁵ » Le projet d'écriture de l'héroïne trouve son sens dans le désir de rendre hommage à sa famille, en faisant connaître son histoire à d'autres.

Ce souhait se traduit par un sentiment de devoir envers les proches, qui se situe au point de jonction du travail de deuil et du travail de mémoire. Le devoir de mémoire est un impératif de justice, qui, inversement, retourne la mémoire en projet et donne au devoir de mémoire la forme du futur et de l'impératif. Plus simplement, « [l]e devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi.⁴⁶ » Elinor considère que sa famille a vécu des épreuves difficiles, et que la ténacité et le courage de chacun doivent être célébrés et commémorés. L'idée de dette se lie à l'idée de justice et d'héritage, ce que Ricœur démontre en affirmant que

[n]ous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes. Le devoir de mémoire ne se borne pas à garder la trace matérielle, scripturaire ou autre, des faits révolus, mais entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres dont nous dirons plus loin qu'ils ne sont plus mais qu'ils ont été⁴⁷.

Le manuscrit est, selon la narratrice, le seul vestige matériel qui demeurera après sa mort. Par conséquent, elle investit les dernières années de sa vie à l'écriture, une façon de redonner à sa famille le crédit qui lui revient. En consacrant également de nombreuses heures à la prière, elle révère les valeurs que sa famille lui a léguées, soit l'amour et la bonté.

Mary Anne Sadlier, de la même façon, rend justice au peuple irlandais, en soulignant les difficultés qu'il a vécues durant la Grande Famine :

⁴⁵ Il s'agit de l'introduction au texte d'Isabelle Boisclair, « "À ma petite-fille". Quand les grands-mères accèdent à l'écriture publique : Lise Payette, Lise Gauvin et Pauline Julien. », dans Lucie Hotte et Linda Cardinal, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁷ *Ibid.*

Many an ancient and honored family fell from its high estate in Ireland, during those years of commercial depression – that dismal lull which followed the extinction of the great Repeal movement, and ushered in the Famine. It was a time of hopeless, joyless, public despondency; and every family in the kingdom, from high to low, shared more or less in the general depression. (*EP*, 75, 76)

L'histoire de la famille Preston est à l'image de cette déchéance sociale commune aux classes aisées, l'auteure dépeignant les déboires financiers du père de famille et les décès prématurés de tous les membres du clan. Sadlier raconte également les épreuves que de nombreux Irlandais ont supportées durant et après leur immigration au Bas-Canada. Par exemple, à travers les yeux de son héroïne, elle décrit les funérailles durant lesquelles des familles irlandaises se succèdent en pleurant un père, une mère ou un enfant enterrés dans un cimetière montréalais :

Funerals in general were pretty well attended, but occasionally they furnished pictures of such utter loneliness that it made my heart ache to see them, especially as I all along noticed that the loneliest and most affecting were of the emigrant class – mournful fragments of what has been called the Irish Exodus. (*EP*, 239)

L'image qui émane de ce portrait social en est une de désolation, car la narratrice note le sentiment d'abandon qui semblait accabler ces gens : « [...] there was yet another stage of loneliness in these funeral scenes – it was that of utter and most complete desertion ». (*EP*, 240) La narratrice évoque la présence, dans ce cimetière, d'orphelins laissés seuls dans une ville où ils ne connaissent personne qui puisse les protéger. La scène des funérailles se termine ainsi sur une note pessimiste : « I wished from my inmost heart that they had never left their own green isle, where, even if poverty had been their lot, they would at least have had *friends*, [...]. At home, they would never be altogether destitute – abroad, they often, very often, are. » (*EP*, 240) Une réflexion semblable est exprimée à propos des dangers qui guettent les jeunes Irlandaises qui émigrent seules vers les États-Unis et le Canada. Le récit des péripéties de Margaret Gilmartin, qui se fait harceler par des hommes pendant la traversée vers le Québec, permet à l'auteure de dénoncer la situation des jeunes immigrantes :

My heart swelled with indignation as I thought of the manifold snares laid for their innocence, both on board the emigrant ship and on the foreign shore to which they are hastening in search for a home, [...]. If they only knew how many defenceless creatures of their sex and country fall a prey every season to these human monsters, they would cling to the ruined homesteads where their parents, perhaps, died of famine, [...]. (*EP*, 197, 198)

Ainsi, Mary Anne Sadier diffuse un avertissement aux lectrices irlandaises qui voudraient se déplacer en Amérique sans être accompagnées et dénonce les conséquences néfastes de l'immigration irlandaise au Québec. Elle dépeint toutefois la société canadienne-française de façon positive en montrant les habitants du village comme des gens tranquilles et bienveillants. Sa narratrice, par le biais de la mémoire, met en perspective deux sociétés différentes, qui s'entremêlent pour former une vision originale de la société d'accueil.

2.3.2 L'écriture comme critique de la société canadienne-française

Le travail de mémoire, de deuil et d'écriture permet à Elinor Preston de se réconcilier avec les événements du passé et d'accepter sa vie au Québec. Dans la partie « Abroad » du roman, elle compare le peuple canadien-français au peuple irlandais, et relève les différences entre les deux. Les souvenirs de celui-ci se superposent aux nouvelles images de celui-là pour former une représentation singulière de la société d'accueil. La narratrice peint un portrait positif des Canadiens français, excepté des femmes, qu'elle juge trop bavardes. Elle considère en effet que les compatriotes de la sœur du prêtre, Mademoiselle Le Comte, parlent rapidement et d'une voix aiguë, attitudes qui l'empêchent de bien comprendre leur langue :

« She [Mademoiselle Le Comte] is very hospitable, however, and very pious, and alas ! very silent – which latter qualification is by no means common amongst her countrywomen, who will chatter away for hours together on subjects of little importance to any but themselves, their tongues rattling on in such a shrill, voluble way, and with so much rapidity that strangers find it hard to understand them, at least until they are accustomed to their peculiar intonation. (EP, 258)

Le silence de la sœur du prêtre la dérange autant que le verbiage des autres femmes. La solitude fait ainsi partie des difficultés d'adaptation à la société d'accueil qu'éprouve Elinor. Une affirmation qui suit cet extrait confirme toutefois qu'elle réussit à s'ajuster après un certain temps : « For some time, indeed a long time, I felt very lonely in my new position, utterly isolated as I was amongst a people with whom I had little in common; but gradually that feeling wore away, and I began to relish the soothing stillness of all around. » (EP, 258)

Le premier contact d'Elinor et de George avec la communauté canadienne-française est néanmoins positif. Il se fait par la rencontre d'un prêtre francophone sur le bateau les menant au port de Montréal. Le prêtre confie aux nouveaux arrivants son opinion sur les Irlandais :

“Ah !” said he, “I might have known that you were from Ireland – there is a warmth, a simple fervor about the Irish in matters affecting religion which distinguishes them from all others. I must confess I have not often met persons of your stamp coming direct from Ireland – my experience of your people has been chiefly with the lower and more uneducated classes, but even with regard to them, my remark holds good. I am a French Canadian myself, but I must say I have a great respect for Irish Catholics.” (*EP*, 221)

Le personnage du prêtre, comme celui du curé du village dans le récit du visiteur irlandais, permet de connaître le point de vue des Canadiens français sur les Irlandais⁴⁸. Le regard de la narratrice domine toutefois le récit, donnant une vision étrangère sur ce qui différencie les deux communautés. Le prêtre, bien qu'il ait côtoyé des Irlandais de classe plus modeste que celle d'Elinor et de George, apprécie et respecte ce peuple, entre autres raisons pour sa ferveur religieuse. Il devient ainsi un ami pour Elinor, qui estime que le catholicisme est le seul point commun qui existe entre les Irlandais et les Canadiens français : « Although differing in almost every thing from my own people, there is still one sacred bond of union between us – one broad platform on which we stand side by side; it is the bond of faith, the platform of Catholicity. » (*EP*, 20) Ce lien religieux lui permet de faire confiance à une société qui lui semblerait autrement différente.

La suite du récit montre que la narratrice s'est forgée une opinion favorable des mœurs des villageois, parmi lesquels elle a vécu cinq ans⁴⁹. La gentillesse et l'absence de préjugés de ces gens l'ont émue dès son arrivée : « [...] and the villagers, among whom my wayward fate has cast me, are guileless as our first parents in their pristine state, and kind as love and

⁴⁸ Pour ce qui est du curé du village, il informe le visiteur irlandais que la jeune dame qui y a enseigné l'anglais venait d'Irlande. Il ajoute que « “[...] this young lady – Miss Preston – was most respectable – every way respectable,” [...] “She was an honor to her country, sir; and her death, which took place a year ago, was a great loss to us – a very great loss, I assure you.” » (*EP*, 17)

⁴⁹ « “[...] she might have been thirty or thereabouts when she came to us, and she was here five years. [...]” » (*EP*, 18) Il est à noter qu'elle demeure deux années à la maison de la dame qui l'engage comme domestique : « Two years passed away pleasantly enough at Lady —'s » (*EP*, 226). Le nombre total d'années qu'Elinor a vécues au Québec s'élève à environ sept ans.

pity could make them. They do not treat me as a stranger, and their artless confidence wins my heart. (*EP*, 19, 20) Elle insiste davantage sur les qualités que sur les travers des habitants du village en les comparant à d'autres paysans rencontrés ailleurs :

Those who have never lived among the *habitans* of Lower Canada can form no idea of that natural, unsophisticated politeness which distinguishes them from all the peasantry I have ever seen. There is a suavity, even a refinement in their manners, which makes their society very pleasant.^{50*} (*EP*, 264, 265)

La façon dont elle présente les qualités des villageois côtoyés (politesse, courtoisie et raffinement) montre qu'elle a une bonne connaissance de leur mode de vie et qu'elle est capable de l'apprécier. Elle constate cependant que cette vie lente et simple des villageois est différente de celle plus agitée et animée des gens de classes supérieures vivant dans les villes irlandaises à laquelle elle était habituée autrefois :

Stir or bustle of any kind there is none : even the few store-keepers who supply the simple necessities of village life go through their business in a quiet, mechanical sort of way that seems strange (at first) to one who has all her life been accustomed to the professional alacrity and dapper civility of first-class metropolitan houses. (*EP*, 258)

Si la vie urbaine que connaît Elinor en arrivant au Québec lui plaît pour un certain temps, son souhait est de déménager dans un endroit plus tranquille que Montréal : « "I will remain in Canada, but not in Montreal – I am sick of city-life, and must have quiet, at any cost." » (*EP*, 255, 256) La vie rurale étant plus monotone que la vie urbaine, les événements qui marquent périodiquement le temps permettent à Elinor de prendre conscience du passage de ce dernier :

Few are the incidents of these four years. In general, the days have flown by, "uncounted in their flight," bearing such a family likeness to each other that there was no distinguishing them when they were once past. [...] Weddings and christenings were, after all, the great "foot-marks of time" [...]. (*EP*, 264)

⁵⁰ L'astérisque renvoie à une note en bas de page du roman, dans laquelle l'auteure compare les gens de la ville à ceux de la campagne : « In the towns and cities this natural refinement is in a great measure worn off by the rude contact of rowdies and loafers of every origin. It is only in the country you will see Jean Baptiste in his normal state; theft and many other city vices being there wholly unknown. » (*EP*, 265) La vie est considérée meilleure à la campagne qu'à la ville, car il y a moins de vices et les gens y sont plus authentiques.

Elle se rappelle ainsi d'avoir calculé les jours qui séparaient les baptêmes des mariages en établissant un calendrier des événements personnels de ses voisins. La temporalité est scandée par des fêtes qui correspondent à des dates précises. Ce mouvement dans le temps fait partie de la mémoire nationale qui est, selon Régine Robin, balisée par une temporalité propre. Avec ses jours fériés, ses fêtes et sa fête nationale, elle régite le passé et contribue à la création d'un « habitus national » fait de récits et de rites. Dans le roman de Sadlier, la mémoire nationale est une mémoire locale, mais « l'ensemble de gestes, d'images et de rites qui marquent le corps⁵¹ » est semblable à celui qui caractérise la mémoire nationale, comme les commémorations, les poses de plaques, les coupures de rubans et les hommages. L'écriture joue donc un rôle essentiel dans la réconciliation entre le passé et le présent. Elle sert à rendre la situation présente acceptable en libérant la charge des souvenirs et en apaisant les sentiments négatifs qui y sont liés.

2.3.3 La trace sépulcrale

Dans le chapitre précédent, nous avons cité Marie Regina O'Brien qui affirme que, dans les fictions sentimentales catholiques et protestantes, une période d'épreuves et de souffrances qui précèdent la mort est représentée. La mort du Christ sur la croix signifie, dans la religion chrétienne, une rédemption à laquelle aspirent les croyants. La souffrance du Christ est toutefois davantage exploitée dans les fictions catholiques : « Although both Protestant and Catholic domestic fiction relies upon the Christian tradition that reiterates the significance and ramifications of Christ's physical suffering, Catholic ritual has particularly incorporated a focus on Christ's body.⁵² » O'Brien, en citant l'historienne Colleen McDannell, souligne le fait que la résurrection du Christ, chez les protestants, est symbolisée par la croix sans inscription ou la tombe sans inscription :

In her study of material Christianity, focused on domestic faith objects, historian Colleen McDannell remarks on tomb decoration in Philadelphia's Protestant Laurel Hill Cemetery : "The empty cross, like the empty tomb, was a sign of the resurrected Christ. Unlike Catholics who meditated on the suffering body of

⁵¹ Régine Robin, « Le mémoriel », p. 49.

⁵² Marie Regina O'Brien, *op. cit.*, p. 74.

Christ, Protestant preferred the cross without reference to bodily pain".
(*Material* 120)⁵³

Bien que cette explication prévale pour la religion protestante, elle est pertinente pour expliquer le sens de la trace sépulcrale dans *Elinor Preston*, un roman dont l'influence catholique de l'auteure est évidente. La tombe y est habillée d'inscriptions simples et de croix sans ornements :

There [dans les cimetières catholiques] the gulf of death is bridged across by the hand of faith. We read the pious inscription : "In your charity pray for the soul of —," and though the name on the headstone or head-board is strange to us, yet we do pray for that soul with a heart full of tender, Christian charity. [...] Over many of the graves is placed only a simple cross of wood or stone, sublimely attesting the faith and hope of the Christian who sleeps beneath its sacred shadow. (*EP*, 10)

La foi catholique suggère la prière et le recueillement pour tout être humain décédé, peu importe son origine ou la vie qu'il a menée. La tombe que découvre le visiteur irlandais est toutefois particulière, en ce qu'elle ne porte aucune inscription :

The declining sun shed his slanting beams on the grass-grown graves, [...] when my eyes chanced to fall on a small headstone, apparently of white marble, standing in a corner close by the little parish church, in the shade of an ancient elm. Attracted from a distance by the picturesque appearance of this little monument, I approached, and, to my surprise, found on it no inscription – nothing but a cross, and a miniature figure of the Blessed Virgin, [...]. I looked at the grave : it was that of an adult, judging by its length; and involuntarily I stopped, and began to think why it was that there was no name on the stone. (*EP*, 10)

La réponse à la question du visiteur irlandais vient de son hôte, Jean Baptiste, qui lui explique que c'était le souhait d'Elinor qu'il n'y ait aucune inscription sur sa tombe : « "[...] As I was saying, we always call her Ma'amselle, and she didn't want any other name given her. You see there is none on her headstone. Well, that was her own wish." ⁵⁴ » (*EP*, 14) L'absence d'un nom et d'une origine sur la sépulture de l'héroïne correspond au rôle qui lui est donné dans le roman : un personnage solitaire, tourné vers la simplicité et dont les préoccupations

⁵³ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁴ Une autre expression utilisée par le narrateur pour désigner la tombe sans inscription est « the nameless grave » (*EP*, 11)

sont moins matérielles que spirituelles. L'auteure insiste, par un récit écrit au « je », sur la mémoire personnelle d'une Irlandaise qui se rappelle subséquemment les décès des membres de la famille et le rôle qu'ont joué les figures historiques de son pays. La souffrance de la protagoniste est évacuée au profit d'une empathie envers les proches et le peuple irlandais. L'écriture de ces souvenirs permet ainsi de soulager le sentiment de dette envers ces gens. Une citation de Paul Ricœur permet d'expliquer l'importance accordée aux descriptions de funérailles dans le roman :

[...] je dirais qu'elles [les éloges et les services funéraires] se déroulent dans le temps des proches, à mi-chemin de la mémoire privée et de la mémoire sociale; mais ce temps des proches, et l'espace qui lui est accolé – cimetière, monument aux morts –, se découpe sur le fond de l'espace public et du temps social. Toutes les fois que nous prononçons ou écrivons la phrase : « en mémoire de... », nous inscrivons le nom de ceux dont nous faisons mémoire dans le grand livre du co-souvenir, lequel s'inscrit à son tour dans le plus grand du temps⁵⁵.

On peut ici évoquer les « veillées des morts » chez les Preston, lorsque les proches (famille, amis, voisins) se réunissent autour de la dépouille pour prier. La célébration funéraire que font les élèves d'Elinor permet de souligner l'inscription du souvenir de l'enseignante dans la mémoire collective. En effet, les fleurs que tiennent les jeunes filles, la procession et la tombe permettent d'inscrire le nom d'Elinor Preston dans les « annales » du village (en plus de son propre manuscrit). La trace matérielle (écrite et tombale) permet donc la perpétuation du souvenir au-delà de la mort et du temps.

Mary Anne Sadlier présente, par le motif de la mémoire, l'évolution spirituelle de sa protagoniste. En effet, écrire les souvenirs des gens aimés en Irlande et de leurs décès permet à Elinor Preston d'accomplir le travail de deuil nécessaire à l'acceptation de sa situation au Bas-Canada. En ce sens, l'écriture, chez l'héroïne de Sadlier, joue un rôle similaire à celui développé dans la correspondance de Gabrielle Roy. Lori Saint-Martin, dans un article qui porte sur cette dernière, note le pouvoir réparateur de l'écriture dans une situation de deuil : « Par miracle, l'écriture pourra être réparatrice avant la lettre, avant la mort. Car, après coup,

⁵⁵ Paul Ricœur, *op. cit.*, note 42, p. 53.

la louange ne rachète rien, Gabrielle l'a bien senti à propos de sa mère.⁵⁶ » Elle met aussi en lumière les paradoxes inhérents à l'écriture épistolaire, qui implique nécessairement une distance narrative : « Et cependant, le genre épistolaire nous met, comme toujours, en face du caractère illusoire de toute présence. [...] La distance est impuissante face à l'écriture : en même temps, l'écriture ne peut abolir la distance.⁵⁷ » Bien que le roman de Sadlier ne se présente pas sous une forme épistolaire, le récit des souvenirs de la narratrice comble la distance, à la fois temporelle et spatiale, qui la sépare de ses proches, mais aussi de ses ancêtres et du peuple irlandais. L'écriture de son autobiographie permet donc à Elinor Preston de comprendre et d'atténuer les souffrances dues à l'immigration et de (re)construire son passé pour mieux accepter le présent.

Nous avons vu, dans un premier temps, que la mémoire et le deuil travaillent ensemble, dans le roman, pour aboutir à une résolution du conflit avec le passé. La narratrice-personnage raconte les souvenirs qui sont liés aux gens qu'elle connaissait en Irlande, que ce soit les membres de la famille, les ancêtres ou les héros du temps passé. Le récit des décès des proches évolue au fil du récit : axé sur l'aspect corporel dans les premières descriptions, il tend vers un aspect plus spirituel dans les dernières. La narratrice atteint, en terminant son autobiographie (qui coïncide avec la fin de sa vie), une spiritualité significative qui lui permet d'envisager la mort avec sérénité.

Dans un deuxième temps, nous avons démontré que les souvenirs racontés dans le récit tendent vers deux directions opposées : ils sont liés aux émotions passées et actuelles de la narratrice-personnage ou mettent en évidence une réflexion de la part de cette dernière. Elle tente ainsi de contrôler le récit de ses souvenirs, même ceux qui apparaissent de façon involontaire. Ceux-ci, plutôt que d'être acceptés comme tels, sont d'abord niés et rationalisés. Ce n'est qu'après l'accomplissement du travail de deuil, qui se fait difficilement à cause de l'émergence des émotions, que la narratrice admet la valeur des souvenirs

⁵⁶ Lori Saint-Martin, « “Au plus près possible de vous tous” : deuil, distance et écriture dans la correspondance de Gabrielle Roy », p. 122.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

involontaires. Quant aux réflexions, peu fréquentes mais profondes, elles laissent entrevoir une résolution du conflit entre le présent et le passé, donc que le deuil s'est réalisé.

Dans un troisième temps, nous avons mis en évidence la persistance des souvenirs par la trace scripturale (le manuscrit) et la trace sépulcrale (la tombe, la sépulture). Le sentiment de dette de l'héroïne envers sa famille et son peuple se transforme en devoir de mémoire, donc en projet d'écriture. Le but de ce projet est mentionné au début du récit de l'héroïne, mais la portée en dépasse les limites : le manuscrit passe de mains en mains, pour aboutir entre celles du visiteur irlandais. Le livre qu'il transmet aux lecteurs fictifs devient à son tour un objet matériel qui peut traverser le temps, au-delà de la mort de ceux qui l'auront lu. La circulation de la trace écrite démontre donc la réalisation du vœu de l'héroïne : faire connaître l'histoire de la famille Preston, de ses ancêtres et, plus largement, du peuple irlandais. Par ailleurs, comme nous l'avons affirmé, l'absence d'un nom et d'une origine sur la tombe de l'héroïne symbolise son désir d'anonymat et de solitude dans la société canadienne-française. Ses préoccupations, à la fin de sa vie, se tournent vers le catholicisme, qui demande un abandon de la matérialité au profit de la spiritualité, qui se réalise par la pratique de la prière.

Enfin, l'analyse des souvenirs de la narratrice nous a permis de dégager le rôle primordial que joue l'écriture dans la transmission d'un point de vue critique sur la société canadienne-française. Comme nous le démontrerons dans le chapitre suivant, l'héroïne de Sadlier, en immigrant au Québec, découvre de nouveaux paysages, ainsi que des comportements et des habitudes de vie différents de ceux qui lui sont familiers. Elle intègre à son image idéale de l'Irlande les différences culturelles et physiques du Bas-Canada. Mary Anne Sadlier présente ainsi une vision particulière de la société canadienne-française et de ses paysages. Le titre du roman révèle ainsi sa signification : il témoigne de la transition de l'image idéalisée du peuple irlandais vers l'acceptation des différences de la société canadienne-française.

CHAPITRE III

DE LA MÉMOIRE DES PAYSAGES IRLANDAIS À L'EXPÉRIENCE DES PAYSAGES QUÉBÉCOIS : LA CRÉATION D'UN PAYSAGE NOUVEAU PAR LE DEUIL DE LA TERRE NATALE

Nous avons démontré, dans le premier chapitre, comment la mémoire influence la perception des paysages¹ chez l'héroïne de Mary Anne Sadlier. Cette mémoire est médiatrice des souvenirs des paysages et de leur réalité et elle modifie ce que le sujet retient des paysages admirés dans son jeune âge. Nous avons également affirmé que les écrivains européens, en arrivant en Amérique, ont tenté d'intégrer leur esthétisme et leurs idéaux dans les descriptions de paysages québécois (par exemple, les premiers colons européens en Amérique) et même en modifiant physiquement le paysage (par exemple, John et Elizabeth Hale). Dans le cas du roman de Sadlier, la description des lieux est subjective, car elle est exprimée au « je » par la narratrice. Celle-ci, se souvenant des paysages naturels et urbains admirés dans sa jeunesse, ainsi que de ceux découverts au cours de son périple vers Montréal, décrit les effets ressentis devant telle ou telle scène, émet son opinion sur la beauté ou la laideur d'un décor et critique l'intervention humaine sur certains de ces paysages. Augustin Berque, théoricien du paysage, soutient qu'aucun sujet ne peut décrire un lieu autrement qu'en prenant position : « Le paysage ne se réduit pas aux données visuelles du monde qui nous entoure. Il est toujours spécifié de quelque manière par la subjectivité de l'observateur :

¹ Nous parlons ici des paysages naturels, créés par l'agencement des différents éléments de la nature (arbres, fleurs, rivières, etc.), mais aussi des paysages créés par l'humain, comme les bâtiments, les industries, les villes, etc., que nous nommerons paysages urbains.

subjectivité qui est davantage qu'un simple point de vue optique.² » Inversement, le paysage agit sur le sujet, comme le démontre Michel Collot :

Cette connivence du regard et du corps tout entier avec le paysage explique que puissent s'investir dans celui-ci toutes sortes de contenus psychologiques. Puisque le paysage est lié à un point de vue essentiellement subjectif, il sert de miroir à l'affectivité, il reflète les « états de l'âme ». Le paysage n'est pas seulement habité, il est *vécu*. La quête ou l'élection d'un horizon privilégié peut devenir ainsi une forme de la quête de soi. Le dehors porte alors témoignage pour le dedans³.

Nous étudierons les scènes du roman liées à la mémoire du paysage en tenant compte de la quête d'Elinor Preston. Celle-ci, nous le rappelons, s'isole dans une maison d'un village québécois après s'être lassée de l'atmosphère bruyante et mouvementée de Montréal. Cette maison, où elle trouve la paix et la solitude, est située sur une rive du fleuve Saint-Laurent⁴. Elinor écrit ses « mémoires » dans cet isolement, ce qui crée, en plus d'une distance réelle avec l'Irlande, une distance temporelle. Celle-ci modifie sa perception des paysages de son enfance et favorise une vision presque idyllique de son pays natal. Il en résulte une description des paysages « en surimpression », c'est-à-dire de ce qui est perçu en même temps qu'autre chose. Par le biais de la mémoire, les paysages irlandais sont perçus en même temps que les paysages québécois, afin de suppléer à une déstabilisation face à la nouveauté et à un sentiment de manque de ce qui a été apprécié autrefois. La forme que Mary Anne Sadlier privilégie pour l'écriture du paysage est celle de l'esthétique du beau et du grand, associée au sublime dans le récit. Afin d'illustrer les effets de sublime perceptibles dans ce dernier, nous utiliserons les théories d'Edmund Burke et d'Emmanuel Kant présentées dans le premier chapitre. Les effets de sublime indiquent une influence romantique et accentuent la force d'action de la mémoire dans les descriptions de paysages chez Elinor Preston.

² Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1994, p. 5.

³ Michel Collot, « L'horizon du paysage », *Lire le paysage – Lire les paysages : Actes du colloque du centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC)* (Université de Saint-Étienne, 24-25 novembre 1983), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1984, p. 122.

⁴ « [...], "the locality is a pleasant one. We are right on the St. Lawrence in the midst of a smiling country. [...], and worst of all, are full fifty or sixty miles from your great centre of civilization." » (*EP*, 256)

Le présent chapitre se divise en trois parties. Nous démontrons d'abord que la campagne et la ville irlandaises sont décrites, dans le « journal » de la narratrice, de façon idéalisée, c'est-à-dire que leur beauté et leur grandeur sont louangées. Nous expliquons ensuite cette idéalisation à l'aide de la comparaison que la narratrice établit entre les paysages irlandais et ceux découverts lors de son voyage vers le Québec. L'héroïne ressent alors une certaine déception vis-à-vis des scènes naturelles et urbaines de Liverpool, New York et Montréal, sa conception positive de l'Irlande étant ainsi renforcée. Nous étudions enfin les descriptions liées à la vie canadienne-française, c'est-à-dire le paysage urbain de Montréal et le paysage naturel du village anonyme où s'installe Elinor. Les souvenirs des paysages d'Irlande, loin de s'effacer de sa mémoire, se superposent à la vision des paysages québécois et accentuent sa mélancolie et sa nostalgie.

3.1 Souvenirs des lieux visités en Irlande : une vision idyllique du pays natal

Les mémoires imaginative et affective font naître, chez Elinor Preston, des émotions douloureuses liées au souvenir des moments agréables passés en famille. La mélancolie, comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre, accompagne la remémoration de ces moments privilégiés. Bien que les scènes « At home » du roman de Sadlier soient des souvenirs, ces passages sont narrés dans le style direct, ce qui permet de laisser place à l'action, mais aussi à des arrêts de celle-ci. Par exemple, dans la scène qui se déroule sur l'île d'Innisfallen, lors du voyage à Killamey, Elinor se met à rêvasser en admirant les paysages pendant que ses compagnons continuent de bavarder (*EP*, 151, 152)⁵. Le thème de la rêverie, dans le fonctionnement du paysage littéraire, est important car « [...] le personnage qui justifie la description [...] [doit être] disponible pour, en quelque sorte, devenir, un temps, simple objectif à travers lequel le lecteur fixe le paysage décrit et que l'intrigue puisse se

⁵ Cette scène sera analysée en détails un peu plus loin.

suspendre⁶ ». Que le personnage prenne la responsabilité de cette description (narration à la première personne) ou que ce soit un narrateur omniscient, le but visé est le même : faire connaître au lecteur l'intériorité du personnage. Pierre Barbéris et Georges Jean confirment l'utilité de ce procédé littéraire :

[...] dans le roman « réaliste », la description prend ainsi de l'importance parce que ce qui devient primordial, ce n'est plus l'action linéaire, mais bien souvent l'action intérieure, celle que vivent les personnages : la description est une pause nécessaire servant bien souvent à exprimer ce que seul le récit ne pourrait exprimer, c'est-à-dire la vie interne des personnages. Temps externe et temps interne s'opposent – ou se complètent – là⁷.

En plus de ces pauses descriptives, le récit s'enrichit des commentaires de la narratrice qui accompagnent les souvenirs des moments vécus en Irlande. La scène où elle se souvient d'être allée reconduire, en compagnie de sa famille, sa sœur Emily au couvent de Cabra en est un bon exemple. La narratrice délaisse un moment le récit de cet épisode pour faire l'éloge de la beauté de Cabra et pour exprimer son regret de ne plus y être :

Shall any one ever read this story who has visited Cabra Convent in the summer time ? Does that vision of perfect beauty (the still, calm beauty of a convent) and of exquisite neatness rise before the reader's memory, as he or she looks through blinding tears, as I do now, on the page of my *simple story*? (EP, 62)

Ces interventions ajoutent une dimension nouvelle au récit, car, en insistant sur le temps écoulé depuis la visite des sites et des événements qui y sont associés, la narratrice accentue le caractère presque irréel de leur beauté. Les trois scènes que nous retenons pour leur pertinence dans l'analyse du paysage irlandais (naturel et urbain) sont : le pique-nique dans « the Glen of the Downs », le voyage à Killarney et la visite des églises et monuments de Dublin.

Le pique-nique dans la vallée du comté de Wicklow, « the Glen of the Downs », est l'une des activités qui réunit la famille Preston avant le départ du frère d'Elinor, Alfred, chez

⁶ Jean-Pierre Balpe, *Paysage et littérature*, Paris, Larousse, coll. « Textes pour aujourd'hui », 1975 [1974], p. 151.

⁷ *Ibid.*, p. 148, 149.

les jésuites de Clongowes. Les observations de la narratrice sur cet endroit laissent voir qu'elle en a une opinion favorable, même après plusieurs années :

[...] the Glen of the Downs, one of the far-famed beauties of beautiful Wicklow. Many a lovely spot is hidden among the wild mountains of that region, from the romantic coast of Bray to the enchanted solitudes of Glendalough, from Powerscourt Waterfall to the world-renowned Meeting of the Waters in the exquisite Vale of Avoca, where we spent one of the last days that Alfred was with us. (*EP*, 45)

L'accumulation d'expressions comme « beauties of beautiful Wicklow », « Many a lovely spot » et « exquisite Vale of Avoca » démontre l'intensité de l'intérêt qu'Elinor porte à cette région. Il faut rappeler que des facteurs spatiaux et temporels influencent le jugement de la narratrice. Elle évoque de mémoire les lieux visités dans sa jeunesse, modifiant la perception qu'elle en avait gardée. Cette perception s'est enrichie d'une expérience unique d'immigration qui l'a éloignée de son pays natal et du temps d'autrefois. Il en résulte une fierté du paysage irlandais qui se lit dans les termes « far-famed » et « world-renowned », que la narratrice utilise pour parler de la popularité et de la notoriété qu'auraient atteint ces paysages. Ainsi apparaît une reconnaissance collective des lieux – c'est-à-dire que le peuple irlandais refuse d'oublier ses origines – incluse dans le discours intime. Cette superposition de deux couches narratives dans cet extrait démontre que la mémoire du paysage est multiple et complexe. La scène qui se déroule dans « the Glen of the Downs » est donc la première à montrer une image idéalisée de l'Irlande.

Il faut, par ailleurs, préciser un fait qui semble évident de prime abord : Elinor Preston *a vu* autrefois les scènes de la nature qu'elle décrit de mémoire dans son manuscrit. Les théoriciens du paysage Michel Collot, Marc Brosseau et Augustin Berque s'accordent pour dire que le sens de la vue est celui qui est le plus souvent utilisé dans les descriptions de paysages, bien avant l'odorat et l'ouïe⁸. Dans la scène du pique-nique en famille, la

⁸ Selon Michel Collot : « Le paysage est toujours vu par quelqu'un de quelque part [...] » (Michel Collot, « L'horizon du paysage », p. 121) Selon Marc Brosseau : « L'importance et les modes de la description varient significativement selon les époques et les auteurs, mais il semble bien que ce soient surtout les aspects visuels de milieux, paysages (naturels, ruraux ou urbains) et objets qui attirent le plus l'attention. » (Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et cultures », 1989, p. 113) Selon Augustin Berque : « Il y a en effet, pour chaque être humain, une structuration propre de son rapport à la réalité; une structuration qui vaut pour son regard comme pour

narratrice décrit l'angle sous lequel elle pouvait admirer le paysage : « We had lunch in the valley at a cottage belonging to a professional friend of my father's. In the pleasant parlor where we sat there was a bay-window draped with clematis and woodbine and overlooking the famous confluence of the three rivers. As we sat there admiring the prospect, [...] » (EP, 45) Dans cet extrait, la fenêtre cadre le regard qui se dirige vers le paysage et dissimule une partie de ce qui aurait été vu si la position du personnage avait été différente, par exemple si Elinor s'était trouvée à l'extérieur de la maison. Michel Collot définit l'emplacement du sujet par rapport au paysage avec les caractéristiques « communes et fondamentales » du paysage : « [...] tout paysage est perçu à partir d'un *point de vue* unique, découvrant au regard une certaine *étendue*, qui ne correspond qu'à une "*partie*" du pays où se trouve l'observateur, mais qui forme un *ensemble* immédiatement saisissable.⁹ » En ne laissant ainsi voir qu'une « partie » de l'« ensemble » du paysage, la fenêtre devient le symbole du regard humain.

Par ailleurs, Augustin Berque affirme qu'il y a deux motifs au paysage : l'horizon et le premier plan. Ceux-ci font reconnaître qu'il y a un paysage car ils établissent la présence d'un regard qui, par le premier plan, commence le paysage, et par l'horizon, le termine¹⁰. Dans l'extrait étudié, les clématites et le chèvrefeuille se trouvent au premier plan, l'oriel au plan intermédiaire et la jonction des trois rivières à l'horizon. Le regard converge vers un point précis, ce qui se traduit par le terme « prospect » (la perspective) que la narratrice utilise pour désigner ce mouvement. La fenêtre joue le même rôle de cadrage dans une autre scène du roman, celle où Elinor admire le paysage à partir du « far-famed 'Lake Hotel' » de Killarney :

It was real enjoyment to secure seats near one of the windows in the drawing-room, towards evening, [...] ourselves all the time looking out on the fairy scene, — Castle Lough Bay [...] Ross Island [...] the fairy Island of Innisfallen

les mots et les images qui prolongent, qui représentent son regard. » (Augustin Berque, « Comment parler du paysage ? », *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, [s.l.], Hazan, 1995, p. 15).

⁹ Michel Collot, « L'horizon du paysage », p. 121.

¹⁰ Augustin Berque, « Comment parler du paysage ? », p. 19.

[...] to the left, the gigantic Torc rearing his huge form to the skies [...] the Eagle's Nest ; and before us, in the distance, the loveliest of Killarney mountains [...] to see all this through the gathering mist of evening, listening all the while with a sort of dreamy consciousness to the running commentary going on around. (*EP*, 134)

Cette scène diffère toutefois de celle qui se déroule dans « the Glen of the Downs », dans la mesure où le regard, au lieu de converger, couvre une grande étendue malgré les limites qu'impose le cadrage de la fenêtre. Par la description, la narratrice décompose le paysage en ses divers éléments qui se situent à des distances inégales du personnage, mais qui, rassemblés et vus à travers la brume nocturne, donnent un effet magique au paysage. Elinor garde un souvenir agréable de ce moment passé à le contempler, car, pendant un instant, elle s'en est saisi. Cette harmonie avec l'espace, Michel Collot la décrit comme un moment privilégié où le sujet « habite » le lieu : « L'horizon apparaît ainsi comme la frontière qui me permet de *m'approprier* le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée de regard et à disposition du corps, car le paysage n'est pas seulement vu, il est *habité*.¹¹ » Le lien entre personnage et paysage est d'autant plus fort lorsqu'il est rapporté au passé, la mémoire d'Elinor agissant comme amplificateur du sentiment d'appartenance au paysage irlandais.

Cette occupation de l'espace est, dans les textes à saveur romantique, particulière. Dans la scène qui se déroule à Wicklow, Elinor, assise devant la fenêtre ou en train de se promener dans la vallée, imagine sous forme poétique les effets apaisants de la campagne irlandaise sur son esprit préoccupé des malheurs du monde :

As we sat there admiring the prospect, and often again during that evening's ramble through the Vale, how often did I murmur to myself in the fullness of enjoyment —

“Sweet Vale of Avoca ! how calm could I rest
In thy bosom of shade with the friends I love best,
When the storms which we feel in this cold world should cease,
And our hearts, like thy waters, might mingle in peace.” (*EP*, 45)

¹¹ Michel Collot, « L'horizon du paysage », p. 122.

Ce souvenir d'Elinor n'existe que parce que le « moi » s'est investi dans le lieu, comme le prouve la dernière strophe, où elle estime que l'âme de ceux qui observent les eaux tranquilles de la rivière devrait en ressentir les effets calmants. La rêverie, comme nous l'avons déjà mentionné, est un thème important dans le fonctionnement du paysage en littérature. L'héroïne de Sadlier s'évade à plusieurs reprises de la réalité en se laissant guider par ses fantasmes et souvenirs. D'autres personnages ou écrivains se sont déjà illustrés dans leur abandon à la rêverie, par exemple Fromentin et Rousseau. Denise Brahimi, dans son ouvrage *Charmes de paysage*, étudie la démarche paysagère de Fromentin dans son récit *Une année dans le Sahel* (1858). Le voyage à Alger amène cet auteur à se questionner sur les façons de bien comprendre le paysage, l'une d'entre elles consistant à « se donner les moyens de le voir de la même façon que ses habitants ordinaires¹² ». Brahimi explique : « Dans cet esprit, c'est d'abord au regard des femmes arabes que Fromentin identifie le sien, lorsqu'il est enfermé dans sa maison de Mustapha, reclus comme elles et voyant le monde, comme elles, à travers les barreaux d'une fenêtre.¹³ » La fenêtre joue ici le même rôle que dans la scène qui se passe à Killarney, dans le roman *Elinor Preston*. Le regard, toujours dans les limites du cadre de la fenêtre, se déplace et se perd dans l'immensité de l'espace. Chez Fromentin, les effets de cette liberté visuelle sont considérables :

Nul voyageur ne peut dire ce que c'est qu'être ainsi immobile face à ce vaste espace, et l'emplir de sa rêverie. Le paysage devient une sorte de substitut de la vie, il s'enrichit de toute cette part de nous-mêmes qui n'est pas allée se perdre dans l'action. Sa splendeur est la récompense de l'être contemplatif, et c'est pourquoi ce pays convient à ceux qui ont fait choix de ce qu'il appelle « une calme existence qui ressemble à la vie »¹⁴.

Cet extrait montre que la contemplation du paysage favorise la rêverie dans les écrits romantiques. Rousseau est l'un des premiers à s'être laissé aller à la flânerie et à décrire l'influence du paysage sur son âme (*Les rêveries du promeneur solitaire*). Comme l'affirme Françoise Chenet-Faugeras, on retrouve chez cet écrivain une « opposition entre la jouissance solitaire de la nature, euphorique et mystique, et le paysage au sens strict. La jouissance du

¹² Denise Brahimi, *Charmes de paysage*, *op. cit.*, p. 34.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

lieu ne se constitue pas en paysage tant qu'il n'y a pas eu la médiation de l'écriture, laquelle apparaît incompatible avec le plaisir de la marche et des sensations qu'elle engendre [...].¹⁵ » Dans le roman de Sadlier, l'écriture des souvenirs est essentielle à la création des paysages, mais le lyrisme poétique ne semble pas nuire au plaisir immédiat de la contemplation, car le personnage d'Elinor « se murmurait à elle-même » des vers en admirant le paysage.

Le chapitre V du roman est consacré au voyage d'Elinor et de quelques amis¹⁶ à Killarney. Il se constitue d'une suite de scènes paysagères décrites de façon semblable à celle de Wicklow, mais elles semblent davantage marquées par la beauté romantique irlandaise. L'héroïne ressent de la joie et du bien-être durant son séjour, et se remémore ces moments agréables des années plus tard : « All was feeling, — exquisite, fresh, and of a kind of unknown before. Every day and every hour of the day during the week that we spent there had its own round of enjoyment. » (*EP*, 133) La visite de « Ross Island » et de l'île d'Innisfallen sont des passages où Elinor se recueille devant un paysage et loue sa beauté. Nous les retenons pour notre analyse car ils illustrent une certaine élévation spirituelle, ce qui crée, non pas du sublime « pur », comme l'ont défini, chacun à sa façon, Burke, Kant et Schiller, mais plutôt un « effet de sublime ». Nous expliquerons ce glissement de sens dans l'analyse de ces scènes. De plus, la description des ruines que les personnages voient lors de leurs visites ajoute à la dimension mystique des paysages¹⁷. L'image d'une Irlande romantique est donc renforcée par ces éléments.

¹⁵ Françoise Chenet-Faugeras, « Du paysage littéraire », p. 113.

¹⁶ Le groupe d'amis réunit Elinor Preston, M. O'Shaughnessy, Maria et son mari Arthur, ainsi que des gens rencontrés à Killarney : Ellen McCarthy et son grand-père Denis John McCarthy.

¹⁷ Lors de sa visite des environs de Killarney, qu'elle nomme « the Castle Lough Bay », Elinor se rend, en compagnie de ses amis, à l'endroit où s'érigent les ruines du château des ancêtres d'Ellen McCarthy, le clan des Mac Carthys : « What glorious reminiscences of former days fell from the lips of both parent and child, as we strolled in the summer moonlight among the wondrous scenes where the Mac Carthys ruled as princes, and fought as heroes in the old, old time ! [...] “Sad, is it not ?” said the fair descendant of the local princes [Ellen], “to see such fabrics as this of Mucruss hurrying to decay, in silence and neglect, [...]” » (*EP*, 140, 141).

Après s'être rendu dans le « Castle Lough Bay », où se situe l'ancien château de la famille des Mac Carthys, le groupe d'amis se dirige vers « Ross Island » : « That same evening we sailed over by moonlight to Ross Island, [...] » (*EP*, 141) Cette île fait grande impression sur Elinor, qui la décrit comme un lieu de recueillement où le paysage dépasse l'entendement de l'être humain. Il serait aisé d'associer cette atmosphère presque divine à une sublimité de la nature. La théorie sur le sublime chez Kant et Schiller nous empêche toutefois d'établir ce lien, car les conditions d'émergence du sublime ne correspondent pas entièrement à ce qui est exprimé dans la scène à Ross Island. Par exemple, pour qu'il y ait présence de sublime, il faut que la nature soit observée dans sa « totalité illimitée », selon une affirmation de Kant : « La nature, en tant qu'elle s'offre fragmentée à notre regard, et comme dispersée dans une infinité de figures autonomes, est impropre à produire le sublime.¹⁸ » En ce sens, Kant apporte un discours nouveau sur la nature, car il oppose sa définition à la conception burkéenne du sublime¹⁹. Il s'agit donc pour nous de démontrer l'appréciation subjective de la beauté du paysage plutôt que de questionner la présence du sublime, une notion complexe différente selon les époques et les explications philosophiques. L'esthétisme du beau apparaît dans les trois moments narratifs qui composent la visite à Ross Island : la narratrice décrit d'abord le paysage en insistant sur chacun des éléments de la nature qui contribue à l'accord de l'ensemble, elle louange ensuite la beauté presque irréaliste de cette scène, et enfin, elle jauge les états d'âme des gens qui l'accompagnent avant d'exprimer le sien.

Dans un premier temps, Elinor évoque les composantes du paysage, qui, ondoyant harmonieusement, l'émeuvent :

What moonlight that was, to be sure, and what a scene was that over which it threw its silver beams – Killarney's blue water – the placid water of the Lower Lake, dotted with its fairy islands ! Killarney's dark, many-colored, tufted woods, and its world-famous mountains standing like giant-sentinels around, – with three ruined abbeys in sight, and the ancient keeps of the Mac Carthys and O'Donoghoes – the noblest of them all overshadowing our heads, its ivy rustling

¹⁸ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 61.

¹⁹ « La théorie kantienne du sublime s'inscrit indubitablement dans cette constitution d'un nouveau discours sur la nature, qui tend à l'envisager moins comme une collection de *mirabilia* que comme un grand tout lui-même admirable. », (*ibid.*, p. 61).

in the soft night-wind as if in concert with the ripple of the waves at our feet.
(*EP*, 142)

Le rayonnement de la lune sur les vagues, les divers tons de bleu et de vert qui apparaissent, le vent léger qui agite le lierre, ainsi que la grandeur des montagnes et de l'ancien château sont des manifestations physiques d'un paysage qui ne peuvent exister sans la présence d'un sujet qui les expérimente. Les extraits suivants démontrent un positionnement des personnages : « [...] mountains standing like giant-sentinels around [...] » et « [...] the ancient keeps of the Mac Carthys and O'Donoghoes – the noblest of them all overshadowing our heads [...] ». Une impression de grandeur se dégage du rapport qu'Elinor entretient avec les éléments verticaux du paysage, en l'occurrence les montagnes et l'ancien château. Pierre Hartmann soutient que le grand est une condition nécessaire au sublime, mais qu'il peut, à l'inverse, exister sans lui :

S'impose au premier chef la distinction des deux notions souvent accolées (chez Schiller lui-même [...]) du grand et du sublime. De ce que le sublime est nécessairement grand, il ne résulte pas que le grand soit nécessairement sublime. Car le grand est une notion qui, relevant du quantifiable, renvoie avant tout au domaine de la sensibilité²⁰.

Elinor est manifestement sensible à la scène qui s'offre à son regard, car elle s'exclame devant ce qui est beau et grand. Cela est particulièrement évident dans la première phrase de l'extrait, où les expressions « What moonlight that was, to be sure » et « what a scene was that over », ainsi que le point d'exclamation qui clôt la phrase amplifient le saisissement du personnage.

En un deuxième temps, le jugement de la narratrice se fait élogieux à propos de l'effet créé par le panorama :

Surely a fairer scene was never witnessed on this earth, full of beauty as it is, and the heavens above were covering meet for such a scene. [...] Ah ! it was a scene never to be forgotten – 'twas, indeed, "too lovely for earth" – too lovely, at least, to be long enjoyed by us poor pilgrims of an hour. (*EP*, 142)

²⁰ *Ibid.*, p. 90.

Dans cet extrait, à la perception subjective du paysage s'ajoute un jugement esthétique, preuve en est de l'expression « full of beauty as it is ». Cependant, l'admiration d'Elinor est trop importante pour n'y voir qu'une simple appréciation du paysage. À nouveau, l'accumulation d'expressions telles « Surely a fairer scene was never witnessed on this earth », « it was a scene never to be forgotten », ainsi que l'interjection « Ah ! » montre la fascination du personnage devant une telle scène. De plus, en affirmant avoir été témoin d'un paysage « too lovely for earth », la narratrice montre les limites de l'être humain vis-à-vis de la nature, qui semble relever d'une puissance divine. Chez Edmund Burke et les auteurs qui adhèrent à sa théorie, le divin est propre au sublime, ce que Pierre Hartmann traduit en ces termes : « C'est que le sublime, nous ravissant dans un monde qui n'obéit plus aux lois communes, semble parfois participer d'une puissance divine ou démoniaque.²¹ » Bien qu'il y ait un certain effet de sublime dans l'extrait littéraire étudié, il demeure que l'appréciation de la narratrice ne dépasse pas le registre du beau et du grand : « On the banks of these charming Lakes we have no less than three abbeys – ruined now, to be sure, but grand and beautiful even in decay. » (*EP*, 143) Le paysage irlandais possède donc un charme particulier qui fascine le personnage et qui s'imprime dans sa mémoire de façon permanente.

Dans le même extrait, la narratrice, après avoir décrit et jugé le paysage, explique les sensations que celui-ci procure à elle-même et à ses amis. Par exemple, le changement d'attitude de Maria, à ses yeux, est remarquable : « Even Maria, usually so gay and light-hearted, was, for the time, quite subdued and almost pensive [...]. » (*EP*, 142). M. O'Shaughnessy admet plus tard que le paysage a éveillé en lui des sensations étranges. Elinor, quant à elle, est obnubilée par le paysage et tombe dans une agréable rêverie où le temps se suspend :

For my part, I was, as it were, in a delicious trance, wherein the past and present were softly, mellowly blended. All was peace within and without. I could have sat there for hours, listening to the wind sighing amongst the surrounding foliage, like the spirits of the departed, and the soft murmuring sound of the waters as they playfully kissed the strand. (*EP*, 143)

²¹ *Ibid.*, p. 43.

L'intensité des sentiments d'Elinor est soulignée par l'opposition entre l'austérité et le silence de Ross Island et l'atmosphère joyeuse qui règne à l'hôtel lors du retour : « [...] and very soon after we quietly left the island to its solitude and silence, and returned [...] to the cheerful drawing-room in the hotel, where all was light, and life, and gayety – strange contrast to the scene we had just left. » (*EP*, 146) D'autres endroits qu'Elinor a visités lui reviennent à la mémoire et leur beauté est amplifiée par la nostalgie qui l'habite lors de l'écriture de son manuscrit. Par exemple, elle n'a que de bons souvenirs de l'« île magique » qu'est Innisfallen. Chaque fois qu'elle se sent bousculée par le monde prospère et occupé dans lequel elle vit, la paix ressentie autrefois devant le paysage irlandais l'envahit à nouveau²². Dans cette scène, comme dans celle de Ross Island, Elinor apprécie la beauté divine du paysage : « [...] the scene was far too purely beautiful, the place too sacred for trifling [...]. » (*EP*, 151) Ces exemples démontrent que la nature irlandaise est magnifiée à travers les souvenirs de l'héroïne. Il y a un jugement esthétique du paysage, mais il est accompagné de nostalgie et de mélancolie qui le dramatisent.

En faisant un hommage à Dublin, sa ville natale, Elinor confirme que l'Irlande serait incomplète sans le paysage urbain. La ville demeure ainsi le point névralgique de ses souvenirs :

Poor Dublin ! dear Dublin ! how familiarly do your streets and squares rise before me, though years have passed – long, changeful years – since I trod them last. But who that knew you as I knew you has ever forgotten you or yours, beloved metropolis of my own dear land ! – who that has known them can ever forget the warm, loving hearts, and buoyant spirits, and cultivated taste, that made your sons and daughters the best, and kindest, and most fascinating of companions ! (*EP*, 65)

Plus qu'un simple décor, la ville de Dublin est vivante dans la mémoire de l'héroïne, grâce à ses rues et à ses « squares », mais surtout grâce à ses habitants. Par des qualificatifs comme « warm », « loving », « buoyant » et « cultivated », la narratrice montre la générosité, l'entrain et le bon goût des Dublinois. En utilisant aussi des superlatifs relatifs tel que « the

²² « Many a time since then I have thought of that “fairy isle” and its air of unearthly peace, when the waves of trouble have surged and boiled around me, and I felt myself jostled out of the way by the busy, bustling, thriving world. » (*EP*, 152)

best », « kindest » et « most [...] of », elle compare implicitement le peuple irlandais au peuple québécois, en faveur du peuple irlandais. Les années écoulées, selon elle, ne changent en rien la clarté du souvenir qu'elle conserve de Dublin. Il semble pourtant, pour le lecteur, que le temps influence sa perception, c'est-à-dire qu'elle ne se rappelle maintenant que l'aspect positif de la ville et des gens qui y vivent. Le cœur d'Elinor est avec sa ville et son peuple d'origine, comme le montre l'expression « beloved metropolis of my own dear land ! ».

Les souvenirs relatifs aux visites de Dublin concernent particulièrement l'architecture des églises et des monuments. En compagnie des frères Fitzmaurice²³ et d'autres amis, Elinor joue au guide touristique dans les rues de son enfance : « I had often visited the Dublin *lions* before, but really I was quite in the humor of examining them myself that day and exhibiting their "points" to others. » (*EP*, 115) Le groupe visite d'abord quelques-unes des principales églises catholiques²⁴, mais les frères Fitzmaurice les considèrent trop « récentes » et veulent voir « "the old churches and things" », c'est-à-dire les anciennes églises catholiques irlandaises comme « Christ Church » et « St. Patrick Church », ainsi que les monuments tels « the Fourt Courts, the Custom House, the Bank of Ireland, and Nelson's Pillar [...] » (*EP*, 115) Nous retenons, pour notre analyse, les descriptions d'églises, car la narratrice s'attarde à l'architecture de celles-ci et en donne une appréciation de la beauté et de la grandeur.

Elinor, qui, tout en se dirigeant vers Christ Church, a une pensée facétieuse à propos de l'obésité des frères Fitzmaurice, reste bouche bée devant la grandeur des colonnes et l'intérieur de Christ Church : « But this artificial frame of mind soon gave way before the awful grandeur of the old cathedral piles. There is something inexpressibly solemn and

²³ Les frères jumeaux sont originaires de Tralee, dans le comté de Kerry. Elinor les considère comme des campagnards (« for "country cousin" ») qui ont des goûts vieillots si on les compare à ceux des citadins comme les Dublinois : « [...] but these were all too new for the antiquarian tastes of our southern friends [...] » (*EP*, 115)

²⁴ « First we visited some of the principal Catholic churches, that of the Conception in Marlborough street, St. Andrew's in Westland row, the beautiful Church of St. Francis Xavier in Gardiner street, and one or two others [...] » (*EP*, 115)

touching in the interior of such grand old temples [...]. » (*EP*, 115) L'imposante constitution de la cathédrale anéantit toute pensée humaine futile et appelle le silence et le recueillement chez ceux qui y entrent. St. Patrick's Church a aussi son effet sur l'héroïne, lorsque celle-ci compare sa structure à celle des bâtiments modestes qui l'entourent :

Like some brilliant gem gleaming out through the dusty rubbish of an "old curiosity-shop," stands the beautiful old Cathedral, closely surrounded by, and as it were choked up among buildings of a mean and common description, many of them bearing the marks of very respectable antiquity, but with little else to recommend them. (*EP*, 118)

L'exceptionnelle architecture gothique de cette église ajoute à sa particularité : « But St. Patrick's itself, both without and within, is a rare specimen of the graceful Gothic, in perhaps its purest period, the twelfth or thirteenth century. » (*EP*, 119) La mise en parallèle de monuments d'une même période architecturale permet de mieux saisir la valeur d'un style et de juger la beauté de chacun de ces monuments. Une autre façon d'y arriver est de comparer des styles différents, ce qu'a fait Elinor pour Christ Church et fait à nouveau pour St. Patrick's : « There are few buildings in Ireland, or perhaps any other country, to exceed St. Patrick's, whether in artistic excellence, or historic interest. » (*EP*, 119) L'appréciation de la narratrice se fait claire : les églises de Dublin sont parmi les plus belles du monde. Elinor a dû voyager pour arriver à un tel jugement. En plus des églises de Dublin, elle a visité celles de New York et de Montréal (entre autres, la basilique Notre-Dame) et elle peut ainsi se permettre de les comparer entre elles. Cet aspect comparatif entre les paysages (tant urbains que naturels) d'Irlande et ceux du Québec fera l'objet de la troisième partie de ce chapitre.

Les années qui séparent la jeunesse d'Elinor en Irlande du moment de l'écriture des souvenirs, plutôt que d'altérer la précision de ceux-ci, surdéterminent la valeur sentimentale des paysages irlandais et des églises irlandaises. La « lune de miel » avec le pays de l'enfance se poursuit au-delà de l'Atlantique et du temps. La mémoire effectue toutefois une rupture dans le récit au moment du rappel des souvenirs liés à la traversée en Amérique. Le choc culturel de l'héroïne survient sur le bateau qui part de New York vers Montréal, au

contact des étrangers²⁵ et des paysages monotones. Il se poursuit jusqu'à l'arrivée à Montréal (3.2) et ensuite dans le village où elle enseigne (3.3).

3.2 Souvenirs du voyage transatlantique : une critique du paysage étranger

La décision de l'héroïne de partir en Amérique constitue le moment critique du récit. Elle détermine le passage entre les « Scenes at Home » et les « Scenes Abroad » annoncées dans le titre du roman. L'initiative du projet de départ vers l'Amérique vient d'abord de George, le frère d'Elinor²⁶. Pauvre et seul, il veut tenter sa chance de faire fortune dans un endroit où personne ne le connaît et ne risque de le juger. Elinor, qui essaie à quelques reprises de dissuader son frère de réaliser ce soudain projet, y trouve secrètement son intérêt : « There was somewhere far down in my heart or mind, a latent love of adventure – a desire to see the world abroad; and though I did not at once say so, I made up my mind in an instant. » (*EP*, 156) Elle dévoile néanmoins sa pensée à George, et celui-ci réagit fortement à cette idée de le suivre : « “What ! you, Elinor ! – you brave the perilous ocean – you expose yourself to the unknown trials of an emigrant’s life ? – you, Elinor Preston, go seek your fortune in a strange land ? – no, no ! – you could never think of it !” » (*EP*, 157) Elinor expose à George les autres raisons qui l'amènent à vouloir quitter l'Irlande, la question monétaire étant la plus urgente à régler, car elle aussi se sent lasse de la dépendance financière envers la famille qu'il lui reste et ses amis. Bien que plusieurs événements surviennent à la suite de leur décision de quitter l'Irlande, comme la mort de leur sœur Carry, George et Elinor se retrouvent finalement sur le bateau qui les mène à Liverpool, escale obligatoire avant le véritable départ vers New York.

²⁵ « Well for us if they [the cabin passengers] had been even a good-looking company – agreeable pictures for reminiscence, but to the best of my knowledge they were as ill-favored a set of people – as dreary and unsociable, as ever formed parallel lines in the cabin of a canal-packet. » (*EP*, 218) Il faut souligner que l'opinion d'Elinor sur les Américains, surtout sur les femmes, est plutôt négative, contrairement à ce qu'elle retient des Québécois. Dans la dernière section, nous analysons comment se développe la critique de la société québécoise dans le roman.

²⁶ « “I have been thinking of going to America.” » (*EP*, 156)

La mémoire du paysage est à l'œuvre dans les extraits qui relatent la traversée en bateau et les haltes entre l'Irlande et le Québec : le départ de Dublin, la visite de Liverpool, le départ de cette ville ainsi que le dernier passage à proximité des côtes irlandaises, la visite de New York, le voyage entre cette ville et Montréal et enfin, l'arrivée à Montréal. Ces scènes, qui font partie de la séquence de souvenirs relatés par la narratrice, prennent une dimension nouvelle en regard des scènes paysagères irlandaises, c'est-à-dire que la narratrice commence à comparer ces dernières aux décors qu'elle découvre. Dans l'écriture mémorielle, une distance critique s'installe par un jugement esthétique plus sévère qu'il ne l'était envers les paysages d'Irlande. La mémoire du paysage se complexifie car les lieux d'une jeunesse heureuse, déjà visités et aimés, se placent en surimpression des sites²⁷ découverts au cours du voyage vers l'Amérique. Le jugement de la narratrice, bien que sévère, se fait néanmoins équitable et capable de reconnaissance lorsqu'elle voit un paysage pittoresque. Dans le récit des événements passés, la mélancolie qu'Elinor ressent à cause de l'éloignement des proches investit l'écriture et modifie la perception des paysages. À un jugement pittoresque s'ajoute parfois un jugement plus personnel, qui pourrait s'approcher de l'impression de sublime.

Le départ de l'Irlande se fait sous le mode de la célébration du paysage. Devant l'imminence du départ et l'appréhension de l'inconnu, Elinor perçoit la vue sur la côte irlandaise comme la quintessence de la beauté :

[...] and by the time the boat got out into the Bay, we were both prepared to enjoy the wondrous beauty of the surrounding scene. Often had we watched the golden sunset fading across the lovely bay, lingering among the white sails and tall masts of the shipping, giving richness as well as beauty to the verdant tints of field and grove, and crowning Ben-Edir's* brow as with a gorgeous diadem of light, then shedding a parting beam on Dalkey, and Lambay, and Ireland's Eye far out in the waters, but never had all this seemed so lovely as now, when we were leaving our native land, it might be for ever²⁸. (*EP*, 176)

²⁷ Notons que Paul Ricœur établit la différence entre le lieu et le site : « Revenant à la mémoire des lieux, on peut tenter à la suite de Casey de recouvrer le sens de la spatialité sur la conception abstraite de l'espace géométrique. Il réserve pour celle-ci le vocabulaire du site et garde celui du lieu (*place*) pour la spatialité vécue. [...] Ce sont certains de ces lieux remarquables que l'on dit mémorables. » (Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 50, 51).

²⁸ L'astérisque dans la citation représente une note de l'auteure : « *Ben-Edir, – the Irish name for the Hill of Howth. » (*EP*, 176)

Déjà, la narratrice fait une comparaison. Elle met en parallèle le paysage qu'elle voit et son image remémorée, à la différence des descriptions précédentes, où elle comparait des paysages différents. En effet, la narratrice affirme : « [...] but never had all this seemed so lovely as now [...] », et plus loin : « [...] those "scenes of richest bloom"[...]. » (*EP*, 177) L'utilisation de superlatifs relatifs démontre la gradation dans la beauté du paysage. Ce dernier est embelli par le regard particulier de la narratrice qui, au moment de quitter l'Irlande, ressent de la tristesse à laisser derrière elle les éléments familiers du panorama irlandais, comme les montagnes de Wicklow et le « homely old Pigeon-House ».

Un autre extrait, celui du passage près des côtes irlandaises en partance de Liverpool, constitue l'ultime moment où Elinor et les gens sur le bateau peuvent admirer le littoral :

It was early morning when we came in sight of our own dear island, [...]. Instantly from steerage and second-cabin hurried an eager crowd, all urging each other to be quick "for fear they'd miss the sight." But there was no need, for there in full view lay the Mountains of Wicklow bright in the morning sun, and we were sailing so near the shore that we could easily distinguish the yellow corn-fields, and green pastures, and stately sea-side villas. (*EP*, 180, 181)

La locution « our own dear island » ainsi que d'autres telles « the green hills of holy Ireland²⁹ » (*EP*, 181), « to look at their fatherland once again » (*EP*, 181) et « island of sorrow³⁰ » (*EP*, 181) sont significatives de l'attachement d'Elinor à l'Irlande. Mary Anne Sadlier, comme elle le fait en d'autres endroits dans le roman, choisit la forme poétique pour exprimer les sentiments de joie et de peine qui s'entremêlent chez Elinor. La narratrice introduit ainsi le poème qui lui était venu en tête lors du départ : « Half unconsciously I murmured some verses of an old song which I had loved in happier hours [...]. » (*EP*, 182) Le second vers de la chanson, qui illustre le mieux le lien à la « terre-mère », se lit comme suit :

I gaze where the bright scene
Falls back to the west,
And tinges the blue clouds

²⁹ L'expression est entre guillemets dans le texte.

³⁰ L'expression est entre guillemets dans le texte.

That hang o'er thy breast :
 The bark bears me from thee
 To sail o'er the deep,
 while on thy green bosom
 I gaze, – and I weep;
 Erin, mavourneen, farewell ! (*EP*, 182)

L'Irlande, dans le roman, est tantôt un symbole paternel (« fatherland », qui signifie « la patrie »), tantôt un symbole maternel, car, dans le poème, en plus du sein (« breast » et « bosom »), il est question d'un « pouls de vie » : « [...] though thou art/The life-pulse that stirs me,/The veins of my heart [...] » (*EP*, 182) Le lien parental avec le pays nommé « the Erin » est d'autant plus révélateur que le père et la mère d'Elinor sont décédés au moment où elle cite le poème. La narratrice, dans le récit qui relate son départ de l'Irlande, montre comment elle s'est sentie affligée de devoir couper les liens qui l'unissaient à la terre natale, mais, par des mots qui décrivent l'attitude enjouée des gens sur le bateau, elle laisse entendre qu'elle entrevoyait avec espoir le monde inconnu qui l'attendait³¹.

Avant de passer une dernière fois près des côtes irlandaises, le bateau s'arrête à Liverpool. Elinor est désenchantée dès l'arrivée dans cette ville. L'image d'une Irlande idyllique est remplacée par un paysage urbain industrialisé. L'allure de la ville n'est pas sans la décevoir : « Unfortunately there was not much to see except a wilderness of black, smoky buildings, and a forest of masts, yards, and flags, growing up in apparently inextricable density and confusion from the bosom of the Mersey river. » (*EP*, 178) Comme ce fut le cas pour plusieurs paysages naturels d'Irlande, un jugement esthétique est porté sur l'ensemble qui s'offre à la vue de l'observatrice. Cette fois, le pittoresque n'y est pas, selon les critères d'Elinor, car l'agencement des nombreux éléments du décor portuaire est dense et désordonné. Pour elle, Liverpool n'est pas une belle ville, peu importe où l'on regarde : « [...] we began to find out that there was little beauty and less variety to be seen in that most

³¹ « The night was calmer and passed off better than we expected, however; and with the morning's light the elastic spirit of the passengers seemed to spring up again, and in little groups they began to appear on deck gazing with curious eyes on the new little world in which they found themselves. » (*EP*, 183)

dingy and ill-favored city. » (*EP*, 178) En montrant les effets négatifs de Liverpool sur son humeur, la narratrice se sert de cette expérience pour faire le procès de toute grande ville :

How any one can live – at least, enjoy life – in such a Babel, I cannot understand. To me there is something oppressive in the crowded thoroughfares of a great city, something that awes and depresses me; in Liverpool this was especially the case, and never did I feel a more overpowering sense of loneliness than I did while its thousand, thousand voices rang in my ears, and its multitudes hurried past me to and fro in perpetual motion. (*EP*, 178)

Ce pessimisme d'Elinor met en relief son malaise à être dans une foule. Nous remarquons d'ailleurs qu'elle éprouve les mêmes sentiments d'étouffement et de malaise lorsque, plus tard, elle travaille à Montréal comme domestique à la maison de Lady —. En effet, les nombreuses fêtes données par la dame et les perpétuelles allées et venues des invités fatiguent et ennuient Elinor, à tel point qu'elle décide un jour de quitter cet endroit pour s'installer dans un village éloigné de Montréal. À Liverpool, afin de s'isoler du vacarme et de l'activité incessante de la ville, Elinor se retire dans une chambre d'hôtel où elle loge avec son frère : celle-ci devient alors un refuge pour observer en toute tranquillité les habitudes et les particularités des gens qui déambulent dans la rue³². Elinor s'assoit donc près de la fenêtre, comme elle le faisait dans la maison d'un ami dans « the Glen of the Downs », ainsi que dans un hôtel de Killarney, et préfère regarder le paysage urbain à distance plutôt que d'y être mêlée. La quête d'Elinor demeure à peu près la même durant tout le récit, celle du désir de vivre sereinement, à l'abri de l'agitation du monde. Cette quête est démentie une seule fois, au moment où l'héroïne quitte l'Irlande, où un goût réel d'aventures l'anime. Son choix de se retirer dans un village du Bas-Canada, alors qu'un retour dans le pays natal est impossible, démontre qu'elle a réussi à harmoniser sa vie à celle, très lente et monotone, des habitants. Liverpool, par son désordre et son niveau sonore insupportable, est donc la première ville à décevoir Elinor, qui s'est inconsciemment construit un idéal de vie.

³² « Still we had only a day to wait there, and when I had once regained the privacy of my front-chamber in the hotel, I felt comparatively quiet, [...] » (*EP*, 178)

Après une longue traversée en bateau, Elinor et les autres passagers descendent au port de New York³³. Bien que l'arrivée dans cette ville soit un moment à la fois agréable et excitant pour Elinor, le souvenir qu'elle conserve des installations portuaires est teinté de critique : « Very indifferent substitutes for wharves are those which serve that purpose in New York – very discreditable, too, to so great an emporium of trade – but such as they are we were very glad to get alongside them at that particular time. » (*EP*, 200) Avec le recul du temps, Elinor peut se permettre de juger ce qu'elle a aperçu à son arrivée à New York. Elle fait de même pour les autres attractions de la ville qu'elle et George visitent en compagnie de leurs amis irlandais immigrés à New York, Edward Houlahan et Redmond O'Rourke. Les Preston n'arrivent d'ailleurs pas sans préjugés. Une conversation rapportée entre George et O'Rourke le prouve :

“But tell me candidly – you are both half-Americans now – *have* you anything here that will interest us ? For my part, I am inclined to doubt it.”

[...]

“You think we have nothing here worth a look from European eyes, but wait till to-morrow, my fine fellow ! and let our city speak for itself”. (*EP*, 208, 209)

À la suite de la visite de la ville avec Edward Houlahan, le scepticisme d'Elinor et de son frère, bien que toujours présent, s'estompe, car ils sont « agréablement déçus » de l'intérêt que présente « the Empire City » : « When our friend had kindly shown us through the city, and pointed out everything that he thought calculated to interest us, we were agreeably disappointed. » (*EP*, 213) Le sens de cet extrait est ambigu : il semble en effet que les attentes des deux étrangers irlandais envers New York étant modérées, les nombreuses attractions de la ville ont réussi à suffisamment les satisfaire. La narratrice vient toutefois atténuer ce jugement sur le charme de New York en établissant des comparaisons avec des villes européennes qu'elle a déjà visitées ou, du moins, qu'elle connaît de renom :

Though necessarily wanting in the monuments of art which make the European cities grand and venerable, there is still much to admire in the commercial capital of the United States. Contrasted with Liverpool it is both beautiful and magnificent, although the traveller would hesitate to compare it, in any way, with Paris [,] London, Dublin, or Edinburgh, each distinctive in their own character. (*EP*, 213)

³³ « Our vessel anchored over night in New York Bay, right in front of Staten Island. » (*EP*, 198, 199)

Il est évident, à la lecture d'un tel jugement, que l'appréciation d'un paysage, urbain ou naturel, est très relative. La ville américaine, comparée à Liverpool, est à la fois belle et magnifique, mais, aux yeux d'une Européenne, elle n'atteint pas la splendeur des grandes villes de France, d'Angleterre ou d'Écosse. La narratrice de Sadlier, en mentionnant les villes de Paris, Londres, Dublin et Édimbourg, crée une nouvelle image de New York. Fraîchement débarquée en sol américain, Elinor a une idée de ce qu'est l'Europe et superpose ces « images-souvenirs » aux images nouvellement découvertes, afin de créer un juste milieu entre le nouveau, c'est-à-dire le proche, et l'ancien, ou le lointain.

La narratrice poursuit sa critique de New York en s'attaquant au manque de places publiques dans la ville, malgré la disponibilité des terrains. Elle compare le seul parc de la ville, qui selon elle n'en est pas vraiment un, à ceux des villes de Phœnix et de Londres, qui sont connotés positivement :

To a native of Dublin, for instance, nothing in New York can make up for the want of public squares planted at intervals through the city, and with all the ground that is to spare in the vicinity, it struck us as singular that the City Fathers have never provided a decent park for the recreation and pastimes of their municipal children*. But no Phœnix Park have they, nor even a Regent's Park. The little triangular grass plot which they facetiously call *the* Park, though prettily planted with trees, and ornamented with a fountain, is neither more nor less than a burlesque on parks in general : it might do for "*the* Park" of an ambitious country town, but for a city like New York it is a mere toy park much like the Swiss villages fabricated for the amusement of children. (*EP*, 214)

Malgré la critique ironique de la narratrice, l'auteure rend à New York ce qui lui revient, en ajoutant une note (d'où l'astérisque dans la citation) qui explique au lecteur que le roman a été écrit avant le début de la construction du « Central Park » et que le voyageur ne pourra dorénavant reprocher à New York l'absence d'un vrai parc. Elle ajoute que peu de villes peuvent se vanter d'avoir un parc comme celui que les New-yorkais possèdent désormais³⁴. Cette note divulgue l'intérêt que porte Mary Anne Sadlier à la présence de la nature dans la

³⁴ Nous traduisons. Voici la note intégrale : « *The reader will see that this was written before the Central Park was commenced. Never more can the traveller reproach New York with the want of a real Park. Few cities can boast of one such as the citizens of New York now possess. » (*EP*, 214)

ville. En abordant cette question, elle corrobore les modèles américains qui évoluent depuis plus d'un siècle. James L. Machor, dans son ouvrage *Pastoral Cities*, affirme : « Since the seventeenth century Americans had expressed a desire to include gardens and grazing lands as part of their cities, but in the early nineteenth century efforts in that direction were redoubled. Although romantic thought helped inspire this renewed interest, [...]»³⁵. » Parmi les gens qui tentent de restaurer la nature dans la ville, notons Andrew Jackson Downing, considéré comme le père du jardin paysager aux États-Unis, ainsi que les deux cléricaux libéraux William Ellery Channing et Horace Bushnell. L'un des premiers à avoir proposé l'idée d'un parc central à New York est William Cullen Bryant, dès 1838. Downing s'est joint à sa campagne en 1848. Mais c'est à Frederick Law Olmsted (1822-1903) que revient la conception et la construction du Central Park de Manhattan, en 1857. James L. Machor décrit Olmsted ainsi : « [...] the progenitor of landscape architecture in the United States and a man whose work in urban park planning would profoundly affect subsequent efforts to make American cities more natural.»³⁶ » Par ailleurs, la tradition paysagère anglaise était la principale influence d'une « urbanité pastorale » chez les concepteurs américains. En effet, dans une étude sur l'histoire du paysage, J. M. Hunter affirme : « Although the Brown/Repton tradition died in Britain, it was to influence profoundly the development of landscape design in North America.»³⁷ » L'héroïne de Sadlier pose donc un regard européen sur un paysage urbain américain, mais ce dernier porte l'empreinte et le souvenir d'idéaux britanniques qui ne lui sont pas étrangers.

La suite de la visite de New York plaît à Elinor, qui en relate les principaux attraits, dont celui de la baie de New York :

Amongst them [the remaining lions] was [...] the really magnificent view it commands over the bay of New York, its fortified islands, and its endless variety of shipping from the great ocean steamer and the stately first-class packet to the

³⁵ James L. Machor, *Pastoral Cities. Urban Ideals and the Symbolic Landscape of America*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1987, p. 146.

³⁶ *Ibid.*, p. 167, 168.

³⁷ John Michael Hunter, *Land into Landscape*, Londres, John Michael Hunter, 1985, p. 124.

tiny fishing-smack and the miniature steamers which ply the numerous ferries around the vast city. (*EP*, 215)

Comme c'est le cas pour plusieurs autres paysages, Elinor s'installe à un endroit qui permet de jouir d'une vue pittoresque sur l'ensemble de la baie, mais elle décrit de façon détaillée chaque élément (ici les différents bateaux) qui fait partie du panorama. Un changement dans le récit de ses souvenirs est perceptible : à son arrivée à New York, le port lui a déplu, tandis que la baie ne lui laisse qu'une bonne impression. Il semble que certains souvenirs aient plus de poids dans sa mémoire que d'autres, car elle termine cette partie du récit en faisant une appréciation globale positive de la ville : « On the whole, we were much pleased, and not a little entertained with what we saw in New York; and although we had discovered but few of the many friends whom we expected to meet, still our recollections of the Empire City were rather pleasant than otherwise [...]. » (*EP*, 215, 216) Le mot « recollections », qui se traduit en français par « souvenirs », montre que la mémoire joue un rôle important chez l'héroïne et que le temps est nécessaire pour faire un bilan réaliste de la visite d'une ville qui, autrement, aurait pu être faussement jugée.

Le départ de New York ne se fait pas sans appréhensions pour Elinor et George, car ils ne connaissent pas ce qui les attend pour la suite de leur voyage : « Facing northwards we seemed leaving our "known world" behind – we were steering, like Columbus, for regions beyond our ken [...]. » (*EP*, 216) Le moment est décisif pour Elinor, car même la beauté exceptionnelle du paysage ne suffit pas à apaiser ses craintes :

With them [Houlahan et O'Rourke] we again lost sight of Ireland – at least we felt so; and not even the noble features of the country on either side – the wild grandeur of the Hudson Highlands – the fantastic forms of the steep rocks, which overhung the stream, nor the fairy beauty of the river itself, reflecting all these objects on its silvery surface, could divert our minds from the dim unknown future about to open before us. (*EP*, 216)

Il est d'ailleurs étonnant qu'elle puisse apprécier le panorama dans un tel état d'inquiétude, étant donné le calme et l'abandon qui accompagnent tous ses souvenirs des paysages irlandais. L'imaginaire de l'héroïne, dans cette scène, est donc au-dessus de ses sentiments, car, malgré son état psychique, elle perçoit la beauté magique (« the fairy beauty ») des lieux. En d'autres moments du voyage, Elinor est irritée par le mauvais goût, comme en témoigne

sa déception vis-à-vis du peu d'intérêt qu'offre la perspective entre Troy et Whitehall : « The country through which we travelled had nothing in to interest a stranger, [...] » (*EP*, 218) Whitehall représente encore moins d'attrait à ses yeux : « At Withehall, the bleakest of all bleak villages [...] » (*EP*, 218) Ces impressions plutôt négatives contrastent avec la beauté de l'Hudson, appréciée un peu plus tôt, et l'impressionnante vue qui apparaît aux voyageurs en arrivant sur le Lac Champlain. À nouveau, le paysage réussit à faire oublier à Elinor ses mauvais sentiments :

The scenery on Lake Champlain is very fine, especially as we approach the Canadian frontier, where it begins to narrow in, and its picturesque aspect contributed not a little to dispel the thick clouds of despondency from my mind and the dark misgivings which had begun to haunt me. The rich, many-colored woods, and towering rocks and silvery surface of that lovely lake did more to give us a favorable impression of Canada than any amount of reasoning could have done. (*EP*, 219)

Ce premier jugement de la narratrice concernant le Canada, et en l'occurrence le Québec, est donné comme tel; autrement dit, il n'est pas énoncé en comparaison d'autres paysages vus ailleurs, soit ceux de l'Irlande, de l'Angleterre ou des États-Unis. Les doutes que pouvait avoir Elinor avant d'arriver à la frontière se voient dissipés grâce à l'aspect pittoresque de l'ensemble. Le paysage canadien se vaut pour lui-même, rien ne sert de le rapprocher d'un paysage familier. À ce moment précis, tous les espoirs sont permis quant à la vie future qui attend l'héroïne.

Le charme ne subsiste toutefois pas longtemps. Elinor relate l'arrivée à La Prairie³⁸ et pose un verdict sévère sur le village : « Laprairie was certainly a discouraging specimen of a Canadian village – whatever change may have taken place there since, there was no appearance of taste, no order, and no cleanliness to boast of then. » (*EP*, 219) Elinor Preston recherche tous les signes d'un paysage pittoresque, au sens où les maîtres de peinture

³⁸ Notons que le mot est écrit de deux façons dans la même page : « La Prairie » et « Laprairie ». Ajoutons que le départ pour ce village a lieu à Saint-Jean-sur-Richelieu et le trajet se fait en train : « A couple of hours ride from St. John's – at the northern extremity of Lake Champlain – brought us to the village of La Prairie, in the most sedate, ambling, quiet rail road-car we ever put foot in – a perfect match for the Troy and Whitehall packet, if ever there was one to be found following in the wake of an iron horse. » (*EP*, 219)

William Gilpin et Uvedale Price ont défini ce terme. Le goût, l'ordre et la propreté d'une ville ou d'un espace naturel sont des critères essentiels pour Elinor, comme nous l'avons constaté dans l'exemple où elle évoquait le désordre de Liverpool. Cela nous permet d'affirmer que dans l'ensemble des descriptions de paysages, qu'ils soient urbains ou naturels, le récit de la narratrice oscille constamment entre la révélation d'une émotion devant le beau et l'exposition d'un désir de pittoresque. Cette habile technique narrative déstabilise le lecteur, car elle ne lui permet pas de saisir l'idée du Canada que se fait réellement l'héroïne. Un exemple pertinent est celui de l'arrivée des Preston aux abords de Montréal. George semble plus enclin à critiquer le Québec que sa sœur : « “Well !” said George, [...] “what do you think of this, *ma belle* Elinor ? This village of the prairie makes but a sorry impression of behalf of your *beau Canada*. » (EP, 219) Sur ces paroles, Elinor le prie de ne pas porter de jugement trop hâtif et d'attendre d'avoir vu Montréal avant de le faire. La narratrice raconte ensuite ce qu'elle a aperçu au premier coup d'œil sur la ville :

So saying, I seated myself on the side of the boat facing the north bank of the river, and looked eagerly out for the first appearance of the city which, in all probability, was to be my home in the New World. At length it appeared above the heaving surface of the river, and although it presented a strange and foreign aspect, still the picture was a fine one and it somehow cheered my drooping heart. Stretching apparently for miles along the margin of the great river, lay the fair city of Montreal – the chosen city of Mary – with its tin roofs reflecting the midday sun, and a stately mountain wooded to the summit, rearing its giant bulk behind for great part of the city's length. Gloriously conspicuous about the very centre rose two massive Gothic towers, crenellated and surmounted by graceful minarets at every corner³⁹. (EP, 219, 220)

À partir du bateau, la vue sur Montréal qui s'ouvre devant Elinor est impressionnante, et ce sont, comme pour les paysages d'Irlande, les divers éléments du décor qui créent cet effet : les toits en étain qui reflètent le soleil de midi, l'imposante montagne qui s'élève sur une grande étendue derrière la ville, dont le nom, le Mont-Royal, est familier au lecteur d'aujourd'hui, et enfin, les deux tours gothiques, « superbement remarquables », de l'église Notre-Dame. La narratrice expose ainsi son opinion sur la ville qui deviendra son nouveau lieu de vie, comme elle l'écrit dans son récit : « [...] the city which, in all probability, was to

³⁹ Nous apprenons plus loin, de la bouche d'un prêtre francophone, qui se trouve sur le même bateau qu'Elinor et George, qu'il s'agit de l'église « [...] *Notre Dame de Montreal* [Notre-dame] – commonly called here the French Church » (EP, 220)

be my home in the New World. » (*EP*, 220) Cette ville présente au premier abord un aspect « inconnu » et « étranger », mais dont la beauté de la composition donne une impression favorable et une confiance en l'avenir.

Le voyage d'Elinor Preston vers le Québec lui fait donc découvrir de nouveaux paysages, qui ne sont pas, selon sa perception, à la hauteur des décors bucoliques d'Irlande. Les souvenirs des villes où elle fait escale avant d'arriver à Montréal, telles Liverpool et New York, modifient ceux, plus anciens, des paysages irlandais. Les modes esthétiques du sublime et du pittoresque permettent à Mary Anne Sadlier de traduire l'effet de la mémoire sur les impressions de son héroïne. Plus le décor aperçu est choquant dans sa composition, plus la mémoire de la narratrice intensifie la beauté du paysage irlandais. Certes, le premier coup d'œil sur Montréal satisfait Elinor, mais afin de combler les lacunes du paysage québécois, elle ramène, en superposition, des éléments familiers du paysage irlandais.

3.3 Souvenirs récents de la vie au Bas-Canada : une surimpression des paysages irlandais sur les paysages canadiens-français

La dernière partie du récit d'Elinor, qui conclut l'aspect « Abroad » du roman, concerne d'abord sa vie à Montréal et ensuite sa vie dans le village de « St.— », à proximité de la ville. Cette partie est plus courte que les autres, car Mary Anne Sadlier a donné moins d'importance à l'intrigue qu'aux réflexions de sa narratrice. Comme l'affirme Patrick Duffy, plusieurs écrivains irlandais émigrés aux États-Unis aux XIX^e et XX^e siècles ont dénoué l'intrigue de leurs romans au moment de l'immigration de leurs personnages en Amérique :

Irish writers of fiction for the most part seem to have abandoned their emigrant characters at the boat. They disappear silently over the horizon, out of sight, out of mind and out of the story. [...] In addition, for the nineteenth century, the literary evidence on the emigrant either at home or abroad is severely limited by the nature of the Anglo-Irish novel⁴⁰.

⁴⁰ Patrick Duffy, « Literary Reflections on Irish Migration in the Nineteenth and Twentieth Centuries », dans Russell King, John Connell et Paul White [éd.], *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, Londres, Routledge, 1995, p. 33.

Sadlier, à l'instar d'écrivains irlandais qui ont publié au XX^e siècle, comme Edna O'Brien, Sean O Faoláin et Frank O'Connor, a développé l'histoire de son roman en misant sur l'intérêt que représentait pour la protagoniste la découverte de Montréal. En effet, chez Elinor, l'expérience du pays étranger se fait d'abord en prenant connaissance d'un lieu urbain et ensuite d'un lieu rural et, comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre, en côtoyant les gens de diverses classes sociales. La visite de quelques églises montréalaises témoigne du principal intérêt d'Elinor en ce qui a trait à l'urbanité, c'est-à-dire l'architecture religieuse. Plus loin dans le récit, la comparaison entre la nature canadienne-française et la nature irlandaise montre l'insatisfaction de l'héroïne quant à sa vie au Bas-Canada. Ce parallèle entre les deux types de paysages présuppose, tant chez la narratrice que chez le lecteur, le souvenir, donc la connaissance, du paysage irlandais. La vie rurale au Bas-Canada ne fait que renforcer l'absence du pays natal et de ses paysages.

En plus d'écrire ses premières impressions sur Montréal, la narratrice note l'intérêt qu'elle porte à la riche banlieue montréalaise où elle travaille, pendant plus de deux ans, comme femme de compagnie chez une aristocrate : « It so happened that Lady —'s house was situated in St. Antoine street, a fashionable suburb, consisting for the most part of handsome and elegant private dwellings; a very pleasant locality it was [...]. » (*EP*, 238) Cette remarque sur une « banlieue » de Montréal (qui porterait aujourd'hui le nom d'« arrondissement ») confirme que la ville a un caractère moderne, « à la mode », ce qui lui confère élégance et noblesse. Un jugement favorable est également porté sur les églises de Montréal. Pour s'évader de l'animation et du brouhaha de la maison de Lady —, Elinor recherche le calme et le silence dans les lieux saints de la ville. L'architecture de ces monuments religieux attire son attention, comme le montre l'extrait suivant :

The churches were my sole refuge, and, as much of my spare time was spent within their hallowed walls, I saw many things that passed unnoticed before. [...] From the great church of Notre Dame [sic] and our own St. Patrick's, which occupies one of the noblest sites in the neighborhood, down to the little chapel of Our Lady of the Nativity, situate at one of the extremities of the city in a sweet secluded spot not far from the river edge, there are churches of every size, many of them remarkably fine specimens of art. (*EP*, 233, 234)

La mention de la noblesse des sites où se situent les églises et de la beauté de celles-ci fait comprendre que Montréal atteint le standard des grandes villes d'Europe qu'Elinor apprécie et vante dans son récit. Il s'établit donc une comparaison implicite et heureuse entre ce que la narratrice connaît et les églises de Montréal. Son bagage culturel, c'est-à-dire les références architecturales irlandaises et européennes, lui donne un point de vue étranger dans l'appréciation de monuments nord-américains.

L'appréciation de la nature du Bas-Canada se fait aussi par comparaison, mais de façon explicite. Entre l'arrivée d'Elinor dans le village canadien-français et le moment de l'écriture du manuscrit, quatre années se sont écoulées, celles-ci lui ayant permis de s'adapter graduellement à son nouvel environnement. Un deuil de la nature irlandaise est nécessaire à l'appréciation des bienfaits de la nature québécoise, bien que les éléments de celle-ci, comme les arbres et les oiseaux, n'arrivent pas à effacer le souvenir de celle-là. L'extrait suivant illustre la comparaison entre les arbres du Bas-Canada et ceux d'Irlande : « The very trees were at first strange to me, and it was not till my second summer in St. — that I could feel satisfied to have my home shaded with the tamarac, the maple, and the dark Canadian pine, instead of the familiar oak and ash and the broad-leaved, graceful sycamore. » (*EP*, 258, 259) Les différentes sortes d'arbres d'ici et de là-bas jouent d'étrangeté et de familiarité chez Elinor, ce qui démontre qu'elle est sensible à la nature. Cette sensibilité lui permet d'être réceptive au paysage québécois, dont les éléments étrangers se croisent et s'entremêlent aux éléments familiers. L'étude de Denise Brahimy sur le voyage de Fromentin au Sahel peut servir à expliquer ce qui se produit dans le roman de Mary Anne Sadlier. Chez Fromentin, il ne s'agit pas d'une accumulation de comparaisons de paysages au sens où un touriste le ferait, mais bien d'une « rencontre du semblable et de l'autre, dans toutes ses nuances désespérantes et délectables.⁴¹ » Denise Brahimy en explique la cause :

Le déroulement d'une année [au Sahel] lui [Fromentin] a permis de nuancer sa perception de la double ressemblance propre au paysage sahélien, semblable à lui-même et semblable à l'archétype que l'auteur porte en lui. Il faut y ajouter le jeu des variations qui le fait à chaque fois ni tout à fait le même ni tout à fait un autre [...]⁴².

⁴¹ Denise Brahimy, *Charmes de paysage*, *op. cit.*, p. 40.

⁴² *Ibid*, p. 39.

Bien que ce soit moins la différence que la ressemblance avec le paysage du pays natal (la France) qui importe à Fromentin, la même force mémorielle existe chez Elinor Preston, c'est-à-dire que le souvenir du paysage originel est si présent qu'il empêche toute appréciation du nouveau paysage pour lui-même. La solution demeure alors d'investir des éléments familiers dans le paysage étranger pour en créer un autre, celui-là imaginaire.

L'exemple le plus significatif pour démontrer la rencontre de la nature canadienne-française et irlandaise est celui des variétés d'oiseaux qu'Elinor voit dans les branches des arbres du Québec et qu'elle compare à celles de l'Irlande :

The birds that people their branches, too, are not the tuneful songsters of my own dear native land – they are gay and gaudy in their plumage, but there is no music in their voice.

“— no warblings sweet from their throats arise,
Like the wood-notes wild of my native skies.”

At early morning or late evening when I walk abroad, I miss the warble of the linnet and the thrush, and the musical whistle of the blackbird. [...] But most of all the winged choristers of the air, I missed and do still miss the gentle cuckoo, [...]. Of old we used to vie with each other as to who should first hear the cuckoo's note, but now I hear it not at all – even that is with the past – one of childhood's sounds, destined to linger in the darkened heart so long as it has a pulse. (*EP*, 259)

Le « linnet », le « thrush », le merle noir, le « “corn-creak of the meadows” » (la corneille) et le coucou sont des sortes d'oiseaux qui vivent en Irlande et dont Elinor se rappelle le chant afin de combler leur absence dans les bois du Bas-Canada. L'inadéquation entre le souvenir et la réalité est perceptible dans ce que les oiseaux d'ici ne sont pas aussi mélodieux que ceux du pays natal : « [They] are not the tuneful songsters of my own dear native land [...] ». Les expressions suivantes montrent une insistance sur ce fait : « but there is no music in their voice » et « no warblings sweet from their throats arise ». Le souvenir, dans ce cas-ci, est déclenché par l'ouïe qui crée une image sonore du chant des oiseaux connus autrefois. Cette image sonore, bien qu'elle semble représentative du chant réel évoqué, pourrait avoir été transformée par la mémoire, le temps et les sentiments du personnage. Le cas du coucou

montre qu'un ennui réel de la nature irlandaise est ressenti et que rien, pas même le souvenir du passé, ne pourrait faire revenir le bonheur de l'enfance.

Que Mary Anne Sadlier présente sa narratrice en train de décrire la nature admirée lors de voyages dans diverses régions d'Irlande ou en train de juger d'autres décors découverts lors de son voyage vers l'Amérique, la distance narrative caractérise toutes les descriptions de paysages. En effet, bien que plusieurs scènes soient décrites dans le style direct, l'écriture de ces dernières est mémorielle, donc distancée dans le temps et l'espace. Les années qui séparent les lieux de l'enfance d'Elinor Preston du présent de l'écriture, dans le village du Bas-Canada, ont pour effet d'amplifier sa nostalgie et sa mélancolie et ainsi de créer une vision presque idyllique des paysages d'Irlande. La distance narrative que Sadlier établit dans son roman se traduit par l'utilisation d'esthétiques différentes pour la description des paysages naturels et urbains. En effet, les descriptions sont influencées tantôt par l'esthétique du sublime, tantôt par l'esthétique du pittoresque. Le mode d'expression du sublime est toutefois plus patent dans le récit que celui du pittoresque, car la remémoration de la beauté romantique des paysages irlandais engendre à la fois le souvenir des émotions que cette beauté avait autrefois exaltées et de nouvelles émotions. Quant à l'esthétique du pittoresque, elle sert à traduire la beauté ou le désordre d'un lieu étranger, lorsque la narratrice porte un jugement subjectif dégagé de toute émotion sur l'agencement des éléments du décor.

L'esthétique du sublime, qui crée ce qu'on appelle des « effets de sublime » dans les descriptions de paysages, permet d'exprimer la beauté et la féerie des paysages irlandais. Ceux-ci servent de canevas pour juger des paysages québécois, c'est-à-dire que la narratrice évalue les éléments de ces derniers à partir de certains éléments habituellement associés aux décors de la terre natale, par exemple les variétés d'arbres et les sortes d'oiseaux, en déplorant l'absence de certaines d'entre elles dans la nature québécoise. Ce jugement esthétique s'applique également aux paysages urbains des grandes villes où Elinor et les passagers du navire font escale lors de la traversée vers l'Amérique. Liverpool, la première, fait l'objet d'un jugement sévère, en ce qu'elle se présente sous un aspect désordonné et plutôt négligé. Les villes de New York, Whitehall et Troy sont également dépréciées, car elles ne présentent, aux yeux de la narratrice-personnage, aucun intérêt quant à leur beauté.

Montréal fait toutefois figure d'exception, dans la mesure où, de prime abord, cette ville n'est comparée à aucune autre. La protagoniste, qui souhaitait depuis longtemps la connaître, refreine son sens critique (ainsi que celui de son frère George, qui est prompt à émettre son opinion), et admire, à partir du bateau, chacun des éléments et ensuite l'ensemble du décor montréalais. Bien que sa première impression sur cette ville soit positive et sans préjugé, Elinor se rappelle constamment la beauté et la grandeur des paysages irlandais, que ceux-ci soient urbains, par exemple les églises, ou naturels, comme les arbres et les oiseaux. Bref, l'image idéalisée de l'Irlande est toujours présente, et fait osciller le récit de la narratrice entre la révélation d'une émotion devant la beauté d'un paysage ou le désir d'y voir du pittoresque. Comme nous l'avons dit précédemment, cette habile technique narrative déstabilise le lecteur, car elle ne lui permet pas de saisir l'idée du Canada que se fait réellement l'héroïne.

Le pays d'adoption ne sera donc jamais aussi beau et intéressant que le pays natal, car les souvenirs les plus importants, ceux de l'enfance, sont liés à ce dernier. L'attachement affectif à l'Irlande et la nécessaire séparation est exprimés dans une élégie dont la source est citée en note : « Capt. T.C. Smith, 27th Regiment. » (*EP*, 260) Ce poème élégiaque illustre donc le deuil de la nation par une louange des manifestations de la nature :

The grass that springs on our father's graves,
 Full many a thought endears,—
 There's a spell in the humblest shrub that waves
 Near the home of our infant years.
 Yes, the simplest leaf doth our fondness share
 If its parent bud expanded there.

.....
 Bears me back to thy shores, my Fatherland ! (*EP*, 260)

Si les liens avec la patrie n'ont jamais été véritablement rompus, une vie paisible est possible dans la nouvelle communauté : « Soon, however, I became attached to my pretty rural home. » (*EP*, 260) Le poème sert de transition entre le passé et le présent et, par la pérennité du manuscrit d'Elinor, conserve pour les générations futures le souvenir d'une Irlande adorée.

CONCLUSION

Afin de légitimer l'acte qui a fait l'objet de notre étude, celui de mémoire, nous rappelons la problématique qu'ont dégagée Lucie Hotte et Linda Cardinal dans *La parole mémorielle des femmes* : « [...] la transmission de la mémoire constitue un geste subversif qui suscite de nouvelles interrogations sur la place marginale accordée aux femmes dans le discours institutionnel, sur le corps comme lieu de la mémoire et sur le rôle de l'écriture dans le processus de remémoration¹. » Dans cet ouvrage multidisciplinaire, les auteures s'étaient donné pour objectif d'ouvrir la voie aux recherches portant sur la mémoire des femmes et sa transmission. Les trois pôles de la mémoire qu'elles relèvent comme caractéristiques communes des divers textes publiés dans le recueil, soit les femmes, le corps et l'écriture, nous ont permis de fonder les assises de la problématique développée dans le présent mémoire. Le rôle subversif de l'écriture mémorielle et le questionnement sur la place marginale accordée aux femmes dans le discours officiel, comme nous l'avons démontré dans l'introduction et le premier chapitre, n'ont pas été l'une de nos préoccupations majeures. En effet, dès l'abord, nous avons démontré que Mary Anne Sadlier, écrivaine irlandaise immigrée à Montréal au XIX^e siècle, a publié son œuvre au Québec et aux États-Unis dans le respect du contexte social, religieux et littéraire, imposé par l'idéologie dominante de l'époque, qui était masculine et conservatrice.

En ce sens, elle inscrit son œuvre dans le sillon que les écrivaines britanniques Catharine Parr Traill et sa soeur cadette Susanna Moodie ont ouvert avec leurs récits d'émigration au Canada. Sous le couvert de récits coloniaux destinés à informer et à conseiller les nouveaux arrivants britanniques, elles ont dépeint les paysages du Haut et du Bas-Canada et raconté les nombreuses difficultés rencontrées lors de leur intégration. Catharine Parr Traill a écrit *The Backwoods of Canada* en 1836, et Susanna Moodie, *Roughing It in the Bush : or, Life in*

¹ Lucie Hotte et Linda Cardinal, *op. cit.*, p. 10. Voir le premier chapitre, p. 25.

Canada en 1852 et, en 1853, *Life in the Clearings*. Ces autobiographies, publiées à Londres et rééditées plusieurs fois², figurent parmi les premiers récits coloniaux de langue anglaise du Canada. Immigrées une douzaine d'années avant Mary Anne Sadlier, soit en 1832, Parr Traill et Moodie ont raconté leur expérience, de leur arrivée à Québec jusqu'à leur établissement dans la colonie du Haut-Canada. À l'instar de ces auteures, Sadlier pose, dans le roman *Elinor Preston*, un regard européen sur les paysages québécois. Sa narratrice se souvient, avec regret, des paysages familiers d'Irlande après avoir immigré au Bas-Canada. La représentation qu'elle se fait de celui-ci est « [...] filtrée par l'imaginaire ou la subjectivité de l'émigrante³ ».

Catharine Parr Traill et Susanna Moodie décrivent les mêmes paysages canadiens, mais les illustrent par des rhétoriques esthétiques et morales différentes. Moodie se sert de l'esthétique du sublime tandis que Parr Traill utilise le pittoresque, ces « modes de représentation » leur permettant d'exprimer leur sensibilité féminine par le biais de l'écriture. Françoise Le Jeune soutient que, dans la préface de leurs ouvrages, « [...] [elles] s'engagent à reproduire la réalité du Canada avec authenticité et vérité⁴ ». Malgré ces bonnes intentions, certains facteurs influencent leur perception du Nouveau Monde, par exemple le sentiment de nostalgie du pays perdu qui accompagne le contexte de l'exil. Le Jeune s'intéresse ainsi au contexte de production de leurs écrits et démontre la façon dont il « [...] modifie la représentation de mêmes paysages, y ôtant toute illusion d'authenticité et de réalisme⁵ ». Elle entend, par l'expression « contexte de production », « [...] l'état d'esprit de l'émigrante au moment de l'écriture, les rêveries intimes que déclenchent chez elle la vision du Nouveau Monde, ainsi que la distance narrative qui transparait entre le moment de la représentation et la transmission de cette représentation au lecteur⁶ ».

² Une édition francophone du livre de Catharine Parr Traill, *The Backwoods of Canada*, a d'ailleurs été publiée à Paris en 1843 sous le titre *Les forêts intérieures du Canada*.

³ Françoise Le Jeune, *op. cit.*, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 3.

Le contexte de production du roman *Elinor Preston* est semblable à celui de *Roughing it in the Bush or Life in Canada*. Tel que nous l'avons affirmé précédemment, Susanna Moodie arrive au pays en 1832, mais elle ne rédige son récit qu'en 1851. La période de temps écoulée entre l'émigration de Mary Anne Sadlier à Montréal (1844) et la parution de son roman (1861) est presque la même que celle qui sépare l'arrivée de Susanna Moodie à Québec de son récit colonial (dix-sept ans versus dix-huit ans). La vie de Moodie au Canada est authentifiée grâce à son autobiographie. Au moment de l'écriture, ses conditions de vie sont excellentes et influencent l'idée qu'elle se fait du Canada : « En 1851, elle n'est plus une émigrante, mais elle est définitivement intégrée dans ce nouveau monde. Son calvaire est terminé, et c'est sous des couleurs idéalisées que l'émigrante va dépeindre le Canada en reconstruisant son parcours de vie de manière triomphale.⁷ » Sadlier, en publiant un roman sur l'expérience d'immigration plusieurs années après avoir elle-même immigré, se place dans un contexte de production semblable à celui de Susanna Moodie. L'image du Canada qu'elle présente dans son roman n'est toutefois pas idéalisée comme l'est celle du récit de sa consœur. En effet, en mettant en scène une narratrice qui relate ses souvenirs d'émigration quatre ans après avoir vécu les événements, elle démontre que les premières années dans le nouveau pays sont difficiles à vivre et empreintes de nostalgie, de mélancolie et d'ennui. En ce sens, la situation de l'héroïne de Sadlier ressemble plutôt à celle de Catharine Parr Traill :

Catherine [sic] Parr Traill nous dresse le portrait d'une femme isolée dans les bois du Haut-Canada, condamnée à passer le reste de sa vie dans une colonie qui stagne économiquement. C'est l'état d'esprit dans lequel la narratrice se trouve au moment de se remémorer les premiers paysages qu'elle a découverts au Canada et de les traduire pour ses lecteurs anglais. Ses représentations sont le fruit d'une reconstruction de ses premières impressions, à travers le filtre de l'échec et de l'amertume⁸.

Le récit de cette émigrante est également teinté de nostalgie et d'ennui, comme l'est celui d'Elinor Preston. Le futur qui attend l'héroïne de Sadlier est toutefois différent de celui de Catharine Parr Traill, en ce que la première meurt après avoir terminé l'écriture de son récit,

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

tandis que l'autre continue de survivre aux conditions de vie misérables dans lesquelles elle et sa famille se trouvent.

L'œuvre de Mary Anne Sadlier a été écrite dans le contexte anglais du XIX^e siècle et présente ainsi des affinités avec d'autres œuvres publiées à la même époque. Nous pourrions également y découvrir de nombreuses similitudes avec des œuvres migrantes contemporaines⁹. Le roman *Elinor Preston; or, Scenes at Home and Abroad*, qui traite du thème éminemment universel de la mémoire, reprend de façon pertinente la problématique d'un champ d'étude qui s'est développé au XX^e siècle et qui s'alimente de nouvelles études au XXI^e siècle. Ce rapprochement pourrait être possible, car les préoccupations qui travaillent l'écriture de Sadlier rejoindraient celles des écrivaines migrantes recensées par Lucie Lequin et Maïr Verthuy¹⁰. Par exemple, Paula Jacques écrit pour que les souvenirs de son peuple ne soient pas oubliés; Monique Bosco met en scène des personnages féminins qui mémorisent les villes qu'elles quittent pour mieux entrevoir l'avenir et Fatima Gallaire associe le deuil du pays et celui du père. Lucie Lequin, dans *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, identifie ainsi les questions récurrentes abordées par ces auteures : « L'identité comme le pays, la langue comme la mémoire gardent des traces sédimentaires du

⁹ Ces similitudes sont plus explicites lorsque le roman de Sadlier est comparé à des textes d'écrivains immigrés dans les années 1980, particulièrement les écrivains qui sont considérés comme étant de la « première génération », c'est-à-dire ceux qui sont nés à l'étranger et qui ont immigré au Québec à l'âge adulte. Pierre Nepveu en donne deux exemples : « Il n'y a pas *un* texte migrant, et déjà, il faut distinguer d'une manière décisive des écrivains comme Naïm Kattan ou Marilù Mallet, chez qui la mémoire du pays d'origine est encore très vivace, évoque toute une jeunesse, une culture et même le monde concret des rapports sociaux et du travail [...] » (Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 199.)

¹⁰ À ce propos, voir Lucie Lequin et Maïr Verthuy, « Répertoire de l'écriture des femmes migrantes au Québec, 1960-1991 », *RDF/DRF*, vol. XXI, n^{os} 3-4, automne 1992 – hiver 1993, p. 86-95. Voir également, des mêmes auteures, deux autres articles : « L'écriture des femmes migrantes au Québec », Claude Duchet et Stéphane Vachon [dir. publ.], *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, éd. rev. et augm., Montréal, XYZ; Saint-Denis (Fr.), Presses universitaires de Vincennes, coll. « Documents », 1998, p. 415-423, et « Multi-culture, multi-écriture. La migration de part et d'autres », *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, p. 1-12.

passé, mais enregistrent aussi le travail d'accumulation des nouvelles strates en formation.¹¹ » La mémoire qui se tisse à travers l'expérience d'immigration de l'héroïne de Sadlier, de l'Irlande au Canada français, traverserait donc les époques pour rejoindre celle contemporaine aux écrivain(e)s migrant(e)s, malgré une différence notable de contexte littéraire.

Plutôt que d'établir une comparaison entre le motif de l'immigration dans le roman *Elinor Preston : or, Scenes at Home and Abroad* et les écritures migrantes actuelles, nous avons tracé le parcours de notre réflexion en groupant les « îlots » de souvenirs qui y sont racontés chronologiquement, afin de montrer la progression du travail de mémoire et du travail de deuil. Nous avons d'abord posé, dans le premier chapitre, les bases théoriques de la mémoire (im)migrante au XIX^e siècle, afin de cerner cette problématique développée dans le roman de Mary Anne Sadlier. Les quatre grands axes du chapitre sont : l'utilisation des termes nécessaires à l'analyse de la mémoire migrante; la question de la mémoire féminine et du genre intime; les diverses formes de la mémoire, son déploiement dans le souvenir et le langage, ainsi que ses liens avec le deuil; et enfin, les rapports qui existent entre la mémoire et le paysage en littérature. Pour désigner l'écriture de Mary Anne Sadlier, nous avons employé le terme d'« écriture immigrante », car il s'utilise pour une période spécifique, le XIX^e siècle, et désigne une expérience d'adaptation dans un pays autre que le pays d'origine. Nous avons également usé du terme « mémoire migrante » pour désigner notre objet d'analyse, car, comme nous l'avons affirmé en introduction, l'écriture de Sadlier va au-delà de la simple expérience de vie en pays étranger en rejoignant l'esthétique et les préoccupations des œuvres migrantes actuelles.

Par ailleurs, les théories invoquées nous ont permis de comprendre que la mémoire, dans *Elinor Preston*, se présente comme un amalgame complexe de divers niveaux de mémoires qui se superposent et s'entrecroisent. L'idée de tissage chez saint Augustin a servi de trame à notre réflexion. En effet, le travail de remémoration et d'écriture des souvenirs, que la narratrice se donne comme dessein avant de mourir, implique des nœuds et des vides dans le texte que nous avons retracés grâce à une lecture plurielle de la mémoire. Les nœuds

¹¹ Lucie Lequin, « Écrivaines migrantes et éthique », p. 117.

correspondent aux événements majeurs de la vie de la protagoniste, tandis que les vides sont les espaces créés par la distance, à la fois temporelle, avec l'enfance, et spatiale, avec l'Irlande. La mémoire, par un mouvement de va-et-vient, du passé vers le futur, mais aussi du présent vers le passé, joint les nœuds en comblant les vides. Notre interprétation va ainsi dans le sens de celle de Paul Ricœur, qui affirme que le rôle de la mémoire est d'effectuer un retour sur les souvenirs, c'est-à-dire de parcourir le temps et de combler les « gouffres » qui séparent les « archipels » de souvenirs.

Les niveaux de sens de la mémoire (Paul Ricœur), les types sous lesquels elle se met à l'œuvre dans le roman (Régine Robin), et la façon dont elle s'exprime dans le souvenir (Jean-Yves et Marc Tadié) ont été mis en relief afin de saisir comment l'héroïne réussit, à la fin du récit, à concilier le passé et le présent. La mémoire personnelle, à la fois migrante et féminine, la mémoire collective et la mémoire des proches constituent les trois strates de mémoire dans le roman de Mary Anne Sadlier. La remémoration est un acte subjectif et personnel (Paul Ricœur) qui se transpose dans le langage par une instance qui dit « je » (Émile Benveniste). Le « je » de la narratrice inclut également un « nous », c'est-à-dire le peuple irlandais, qui s'exprime implicitement à travers le « ils » et le « elles » des Irlandais et des Irlandaises. Le type de la mémoire culturelle se perçoit davantage que les autres types (savante, nationale) dans le discours de la narratrice, dans la mesure où elle transmet les souvenirs du peuple irlandais et ses us et coutumes à travers les générations, telles la veillée de morts et le déroulement de funérailles. La mémoire, dans *Elinor Preston*, est ainsi personnelle et collective, cet aspect collectif passant par le personnel. Ricœur a d'ailleurs posé, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, un questionnement fondamental en ce qui concerne la valeur du pronom utilisé pour désigner la mémoire : « Pourquoi la mémoire devrait-elle s'attribuer seulement à moi, à toi, à elle ou lui, au singulier des trois personnes grammaticales [...]. Et pourquoi l'attribution ne se ferait-elle pas directement à nous, à vous, à eux autres¹² ? » Cette proposition vient confirmer la présence de la mémoire collective dans la mémoire personnelle dans le roman de Sadlier. Enfin, la mémoire des proches se traduit par ce que nous avons nommé la « mémoire familiale », concept parent à celui de

¹² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 112.

Régine Robin, soit le « roman familial ». La mémoire familiale rappelle les souvenirs relatifs aux gens aimés, comme les parents, sœurs, frères, amis, ainsi qu'aux ancêtres et aux héros irlandais. Intriquée à la mémoire affective, elle s'exprime à travers les souvenirs heureux ou douloureux associés aux proches et à leurs décès.

La façon dont la mémoire s'exprime à travers les souvenirs de la narratrice-personnage de Sadlier permet de comprendre son évolution psychologique. Qu'elle soit imaginative, affective ou sensitive, la « mémoire affective », comme la nomment Jean-Yves et Marc Tadié, fait émerger une ou plusieurs émotions qui sont liées aux souvenirs de la narratrice et qui se libèrent à travers l'acte d'écriture. Les émotions, telles la joie et le chagrin, ne s'évacuent pas de la même façon selon le type de mémoire invoquée. Elles se présentent en effet sous trois formes : celles ressenties autrefois, de nouvelles que la narratrice croit être les mêmes qu'elle avait alors éprouvées ou d'autres tout à fait différentes des premières. Comme nous l'avons dit précédemment, la plupart des émotions douloureuses sont liées aux décès des êtres chers, ce qui permet au travail de deuil de s'accomplir, peu importe la façon dont ces émotions s'expriment. La mémoire sensitive, qui est le retour de l'impression originale avant celui du souvenir, est la mémoire la plus intense et la plus significative dans le roman, en ce sens qu'elle surgit à l'insu de la narratrice, qui, avant d'accepter sa venue, tente de censurer les souvenirs relatifs à la famille qui en émergent.

Bref, le premier chapitre, qui met en place les théories nécessaires à l'analyse de la mémoire dans le roman de Sadlier, amorce cette analyse en présentant la mémoire comme un métissage de mémoires multiples qui, par la narration des souvenirs, se mettent à l'œuvre en trois temps : la jeunesse en Irlande, le voyage vers l'Amérique et l'immigration au Québec. Ce sont principalement les souvenirs d'Irlande et les souvenirs du Bas-Canada, par leurs habitants et leurs paysages, qui s'entrecroisent et se superposent. Entre eux s'insèrent des souvenirs des grandes villes visitées et des paysages aperçus lors de la traversée en bateau vers l'Amérique. Le travail de remémoration des gens et des paysages d'Irlande et le travail de deuil de ces éléments agissent donc simultanément, par plusieurs procédés littéraires que nous avons démontrés dans les deuxième et troisième chapitres. Se dégage ainsi, à travers la

mise en scène d'une protagoniste immigrante, une vision à multiples facettes d'une écrivaine irlandaise sur ce même pays dans lequel elle a immigré.

Dans le deuxième chapitre, nous avons poussé plus loin les intuitions dégagées dans le chapitre précédent, particulièrement en ce qui a trait à la mémoire des gens. Nous avons vu, en introduction, que l'intrigue du roman, dévoilée par la narration, montre une protagoniste irlandaise qui, par un désir d'aventures, décide d'immigrer au Bas-Canada. La décision, irréversible pour diverses raisons, est amère pour l'héroïne, qui doit faire le deuil, à l'étranger et seule, de plusieurs membres de sa famille décédés au cours des années. Le fait d'écrire ses souvenirs, dans les derniers moments de sa vie, l'amène toutefois à reconsidérer tout ce qu'elle a vécu et à achever, grâce au travail de mémoire, un travail de deuil. Certes, la mort imminente – elle est malade – demeure omniprésente à son esprit au moment de l'écriture. Le récit détaillé de la mort de certains des proches lui permet toutefois de glisser d'une description corporelle à une description spirituelle du passage de vie à trépas. Elle perçoit alors sa propre mort comme un événement naturel qui la mènera vers Dieu. Cette conception catholique de la mort, sujet d'ailleurs cher à Mary Anne Sadlier, se traduit ainsi dans la prière quotidienne. En résumé, plus le récit progresse, moins l'auteure accorde d'importance à la description corporelle de la mort.

Le travail de deuil ne peut s'accomplir sans la (re)construction du passé par l'autobiographie, qui nécessite un travail de remémoration des êtres aimés et plus largement, des ancêtres et du peuple irlandais. Cet effort a pour prix l'émergence d'une gamme d'émotions, qui ont été étudiées à travers divers souvenirs (volontaires et involontaires) relatifs aux gens d'Irlande. La narratrice vit pleinement ces émotions, mais réussit également à les retourner afin d'en tirer des réflexions. Elle fait le point sur elle-même en évaluant la portée des représentations de la mort et du temps sur son identité d'autrefois et d'aujourd'hui. Son évolution personnelle depuis sa jeunesse en Irlande est ainsi mise en relief.

L'écriture de la mémoire des Irlandais permet également à la narratrice de modifier sa perception de la société canadienne-française. Au terme du travail de deuil, c'est-à-dire au terme du récit, la narratrice se permet de commenter la façon dont vivent les Canadiens-

français. À son arrivé à Montréal, elle travaille chez une dame nommée « Lady— ». Le brouhaha constant des invités l'amène toutefois à désirer se retirer dans un village du Bas-Canada. D'une société bourgeoise, elle passe donc à une société rurale, à laquelle elle prend un certain temps à s'habituer. Elle dépeint les habitants du village comme des gens tranquilles et bienveillants, mais considère les femmes un peu bavardes et insipides. La description de la société d'accueil, somme toute positive, se superpose à celle, idéalisée, de la société irlandaise. Mary Anne Sadlier crée ainsi une vision originale et double du Bas-Canada.

En mêlant fiction et réalité, Sadlier, toujours par le biais de sa narratrice, rend hommage au peuple irlandais, mais dépeint aussi les problèmes que les immigrants ont vécus en Amérique. Dans *Elinor Preston*, comme dans d'autres romans, tels *The Blakes and the Flanagans; or, A Tale Illustrative of Life in the United States* (1858) et *Bessy Conway; or, The Irish Girl in America* (1861), elle montre les épreuves d'une communauté immigrante en crise d'identité. Par exemple, les scènes de funérailles dont est témoin Elinor démontrent à quel point les familles irlandaises immigrées à Montréal étaient disloquées, car les personnages vivaient leur deuil dans la plus grande solitude. Sadlier vise également à honorer le peuple irlandais pour son courage durant la Grande Famine et à dénoncer les conditions de vie qui attendaient les Irlandais après leur émigration aux États-Unis et au Canada. Le roman *The Blakes and the Flanagans* est le parfait exemple de ce dessein chez Sadlier, car elle y discute des problèmes sociaux des immigrants irlandais, comme l'alcoolisme et la violence, tout en combattant les stéréotypes qui leur sont habituellement associés. De plus, les dangers que représentaient les hommes pour les immigrantes qui voyageaient seules vers l'Amérique sont dénoncés, dans *Elinor Preston*, par un avertissement aux lectrices irlandaises. En effet, le public de Sadlier s'étendait jusqu'en Irlande, où ses romans étaient également publiés. Bref, l'auteure irlandaise a aussi pour objectif de faire connaître les conditions d'immigration des Irlandais en Amérique au XIX^e siècle.

Chez sa protagoniste, le devoir de mémoire naît d'un sentiment de dette envers la société d'origine. En écrivant l'histoire de sa famille, de ses ancêtres et du peuple irlandais, Elinor Preston transmet à la postérité l'hommage qu'elle désire leur rendre. Par la matérialité du

manuscrit, elle protège leur histoire des méfaits du temps, qui se traduisent par l'oubli et la mort. Elle souhaite ainsi une portée vers l'avenir pour son projet d'écriture des souvenirs, autrement dit, elle espère que son manuscrit sera lu par d'autres gens après sa mort. Il y a effectivement une transmission du manuscrit, car un Irlandais qui arrive par hasard dans le village où a vécu Elinor en découvre l'existence et prend le relais de la narration pour présenter le récit aux lecteurs fictifs, c'est-à-dire aux narrataires. De plus, dès les premières lignes du roman, ceux-ci sont informés du chemin parcouru par le livre qu'ils tiennent entre leurs mains par un autre narrateur, celui-là anonyme. La trace matérielle permet donc le transfert de mains en mains du manuscrit d'Elinor, auquel s'ajoutent chaque fois les commentaires des lecteurs successifs. Enfin, l'Irlandais découvre l'existence passée de cette dernière grâce à une visite dans le cimetière du village. L'absence d'un nom et d'une origine sur sa sépulture symbolise le rôle que Sadlier lui attribue dans le roman : un personnage solitaire, tourné vers la simplicité et dont les préoccupations sont moins matérielles que spirituelles.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous avons axé notre analyse sur la mémoire des paysages. Comme la mémoire des Irlandais, elle participe au travail de deuil du pays natal chez l'héroïne de Sadlier. Cette dernière, par l'écriture mémorielle, maintient pendant un certain temps une vision idéalisée, presque idyllique de l'Irlande. Étant toutefois obligée de s'adapter à la vie du pays étranger, elle intègre à son imaginaire la part d'inconnu et de nouveauté de ce territoire. Il en résulte une surimpression des paysages d'Irlande sur ceux du Bas-Canada, ce qui produit un nouveau décor intériorisé.

La mémoire des paysages se tisse à travers cette superposition de souvenirs. Elle s'inscrit dans le roman par deux esthétiques, celle du sublime et celle du pittoresque, et par ce que les théoriciens du paysage nomment le *locus amoenus*. Ces modes d'inscription du paysage dans le récit permettent à Mary Anne Sadlier de traduire la façon dont son héroïne interprète leurs effets sur son âme. L'expérience de la nature existe grâce à la subjectivité d'Elinor Preston, qui pose un regard rétrospectif sur le paysage. L'esthétique du sublime permet la transcription des paysages que la narratrice se remémore et qui l'ont autrefois séduite par la beauté de leurs éléments et l'harmonie de leur agencement. À l'esthétique du

sublime s'intègre donc une certaine esthétique du pittoresque. Le sublime n'est toutefois effectif dans le récit que lorsqu'une émotion intense est rappelée par le souvenir du paysage, créant ainsi un effet de sublime. Suite à l'analyse des descriptions de divers paysages naturels d'Irlande, nous avons ainsi conclu qu'ils répondent tous à l'esthétique du sublime, car leur harmonie parfaite soulève chez la narratrice-personnage des émotions intenses, telle la béatitude. La transcription de cette dernière, dans le roman de Sadlier, se fait sous une certaine influence romantique par la récitation de vers poétiques, tels des ballades ou des chansons.

Par contre, les descriptions de paysages naturels et urbains d'Angleterre, des États-Unis et du Canada ne correspondent pas à ce schème. L'esthétique du pittoresque permet à Sadlier de rendre un verdict sévère envers l'agencement de ces nouveaux paysages, car sa narratrice les évalue en fonction des critères du beau et du grand. La composition de ces paysages urbains ne répond pas toujours à ces critères, comme c'est le cas, par exemple, de Liverpool, qui est décrite comme une ville sale et désordonnée. Le jugement d'Elinor Preston se fait néanmoins équitable et capable de reconnaissance lorsqu'elle voit un paysage qui correspond aux critères du pittoresque. Par exemple, le panorama de la ville de Montréal charme son regard dès le premier coup d'œil lors de son arrivée en bateau. L'intérêt de l'héroïne pour les décors du Québec se poursuit lors des visites des églises de Montréal. Elle retrouve en leur architecture la même beauté et le même sentiment de grandeur que dans celles de Dublin. Son désir de reconnaître un peu des paysages d'Irlande dans les paysages québécois se traduit ainsi par le *locus amoenus*. Ce critère esthétique, qui existe depuis l'Antiquité, se retrouve également dans les *Voyages* de Jacques Cartier. Les premiers colons arrivés en Amérique ont tenté, face à la nouveauté du paysage, d'intégrer leur vision d'un beau paysage. Le *locus amoenus*, qui, par sa forme fixe demande la présence de cours d'eau et de certaines formes de végétation, comme les arbres et les buissons, est une façon de perpétuer le cliché dans la description de paysages. Sadlier s'en sert pour décrire la nature canadienne-française et pour mettre en évidence l'absence de certains éléments vis-à-vis des décors irlandais, comme certaines variétés d'arbres ou sortes d'oiseaux. Cette technique, bien qu'elle perpétue le cliché dans le paysage, montre une sensibilité et une réceptivité de la protagoniste au paysage québécois.

Bref, la mémoire du paysage, dans le roman de Sadlier, oscille entre le souvenir d'une Irlande romantique et la découverte d'un paysage québécois qui s'en différencie; la mémoire oscille également entre la révélation d'une émotion devant le beau et l'exposition d'un désir de pittoresque. À travers les superpositions des paysages d'ici et de là-bas s'accomplit donc un travail de deuil du pays d'origine qui permet l'élaboration d'une idée nouvelle et originale du Bas-Canada.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Sadlier, Mrs. J. *Elinor Preston; or, Scenes at Home and Abroad*. New York : D. & J. Sadlier, 1861, 298 p.

Corpus secondaire

Conan, Laure. *Angéline de Montbrun*. Post. de Lori Saint-Martin. Montréal : Boréal, 2002 [1884], 239 p.

Moodie, Susanna. *Roughing It in the Bush; or, Life in Canada*. Éd. d'Elizabeth Thompson. Ottawa : Tecumseh Press, 1997 [1852], 534 p.

———. *Life in the Clearings*. Éd. et intr. de Robert L. McDougall. Toronto : Macmillan Company of Canada, 1959 [1853], 298 p.

Sadlier, Mrs. J. *Bessy Conway; or, the Irish Girl in America*. New York et Montréal : D. & J. Sadlier, 1861, 316 p.

———. *The Blakes and the Flanagans. A Tale. Illustrative of the Irish Life in the United States*. New York : P.J. Kenedy, 1855, 391 p.

———. *Con O'Regan; or, Emigrant Life in the New World*. New York : D. & J. Sadlier, 1885 [1864], 405 p.

Traill, Catharine Parr. *The Backwoods of Canada*. Toronto : McClelland and Stewart, 1966 [1836], 125 p.

Contexte historique

Bellavance, Marcel [dir. publ.]. *La grande mouvance*. Sillery (Québec) : Septentrion, 1990, 223 p.

Clift, Dominique et Sheila McLeod Arnopoulos. « Introduction », In *Le fait anglais au Québec*, p. 15-20. Montréal : Libre Expression, 1979.

Le Collectif Clio : Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart. « Les bouleversements. 1832-1900 ». Part. in *L'histoire des femmes au Québec. Depuis quatre siècles*, p. 135-236. Montréal : Les Quinze, 1982.

Grace, Robert John. *The Irish in Quebec : an Introduction to the Historiography*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 1993, 265 p.

Linteau, Paul-André, René Durocher et Jean-Claude Robert. « Les groupes ethniques et linguistiques ». Chap. in *De la Confédération à la crise (1867-1929)*. T. 1 *d'Histoire du Québec contemporain*, nouv. éd. rev, p. 47-71. Montréal : Boréal. Coll. « Boréal compact », 1989.

Slattery, Maureen. « Les Irlandais catholiques de Montréal : introduction historique et méthodologique ». In *Société, culture et religion à Montréal : XIX^e-XX^e siècle*, sous la dir. de Guy Lapointe, p. 35-62. Montréal : vlb éditeur, 1994.

Waddell, Eric. « Des gens et des lieux ». In *Les anglophones du Québec. De majoritaires à minoritaires*, sous la dir. de Gary Caldwell et d'Eric Waddell, p. 28-56. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture. Coll. « Identité et changements culturels », n° 1, 1982.

Contexte littéraire

Benson, Eugene et William Toye [éd.]. *The Oxford Companion to Canadian Literature*, 2^e éd. Don Mills (Ont.) : Oxford University Press, 1997, 1200 p.

Dionne, René. *Le Québécois et sa littérature*. Sherbrooke : Naaman, 1984, 462 p.

Klinck, Carl F. « L'activité littéraire dans l'Est et l'Ouest du Canada. 1841-1880 ». Chap. in *Histoire littéraire du Canada. Littérature canadienne de langue anglaise*. Trad. de l'anglais par Maurice Lebel, p. 186-206. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1970.

Lemire, Maurice, et Denis Saint-Jacques [dir. publ.]. « Les déterminations étrangères du champ littéraire » et « Les conditions générales ». Chap. in *La vie littéraire au Québec. T. III (1840-1869)*, p. 7-28, 29-72. Sainte-Foy (Qué.) : Les Presses de l'Université Laval, 1999.

Mativat, Daniel. « L'importance du contexte nord-américain pour le Québec ». Chap. in *Le métier d'écrivain au Québec, (1840-1900). Pionniers, nègres ou épiciers des lettres ?*, p. 151-171. Montréal : Tryptique, 1996.

Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal. Coll. « Boréal compact », 1999 [1988], 241 p.

Roper, Gordon. « De Nouvelles Forces. Le Nouveau Roman 1880-1920 ». In *Histoire littéraire du Canada*, sous la dir. de Carl F. Klinck, p. 318-346. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1970.

Smart, Patricia. « Introduction : Les traces d'un meurtre » et « S'écrire femme : rompre avec Électre ». Chap. in *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire au Québec*, p. 17-37; p. 41-86. Montréal : Québec/Amérique, 1990 [1988].

Sur l'œuvre de Mary Anne Sadlier

Lacombe, Michèle. « Frying-Pans and Deadlier Weapons : The Immigrant Novels of Mary Anne Sadlier ». *Essays on Canadian Writing*, n° 29, été 1984, p. 96-116.

Morgan, Henry James [éd.]. « Introduction » et « Mrs. Mary Anne Sadlier ». In *Types of Canadian Women and of Women Who Are or Have Been Connected with Canada*, p v-x, p. 300. Toronto : William Briggs, 1903.

O'Brien, Marie Regina. « Scribbling Brigids : The Search for Identity by Irish-American Women Writers, 1847-1911 ». Thèse de doctorat, Delaware, University of Delaware, 2001, 236 p.

Sadlier, Anna. « Mrs. Sadlier's Early Life, Her Books and Friends ». *Donahoe Magazine* (avril), 1903, p. 331-335.

Le site web « Mary Anne Sadlier Archive », maintenu par Liz Szabo (Université de Virginie) à l'adress suivante : <http://www.people.virginia.edu/~eas5e/Sadlier.html>

Sur la littérature migrante et de l'immigration

Chartier, Daniel. *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec. 1800-1999*. Montréal : Nota Bene, 2003, 367 p.

———. « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles ». *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2 (80), « La sociabilité littéraire », hiver 2002, p. 303-316.

Diner, Hasia R. *Erin's Daughters in America. Irish Immigrant Women in the Nineteenth Century*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1983, 192 p.

Duffy, Patrick. « Literary Reflections on Irish Migration in the Nineteenth and Twentieth Centuries ». In *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, sous la dir. de Russell King, John Connell et Paul White, p. 20-38. Londres : Routledge, 1995.

Fanning, Charles [éd.]. *The Exiles of Erin. Nineteenth-Century Irish-American Fiction*. Notre Dame (Indiana) : University of Notre Dame Press, 1987, 277 p.

Fortin, Cynthia. « Au-delà du silence. La voix réinventée des écrivaines migrantes au Québec ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 160 f.

Lequin, Lucie. « Écrivaines migrantes et éthique ». In *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec. Actes du Séminaire international du CISQ* (Venise, 15-16 octobre 1999), sous la dir. d'Anne de Vaucher Gravili, p. 113-141. Venise : Supernova, 2000.

Lequin, Lucie et Maïr Verthuy. « L'écriture des femmes migrantes au Québec ». Chap. in *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la dir. de Claude Duchet et Stéphane Vachon. Éd. rev. et augm., p. 415-423. Montréal : XYZ; Saint-Denis (Fr.) : Presses universitaires de Vincennes. Coll. « Documents », 1998.

———. « Multi-culture, multi-écriture. La migration de part et d'autres ». Chap. in *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, sous la dir. de Lucie Lequin et Maïr Verthuy, p. 1-12. Paris : L'Harmattan. Coll. « Critiques littéraires », 1996.

———. « Répertoire de l'écriture des femmes migrantes au Québec, 1960-1991 ». *RDF/DRF*, vol. XXI, n^{os} 3-4, automne 1992 – hiver 1993, p. 86-95.

Moisan, Clément et Renate Hildebrand. « Introduction ». In *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, p. 9-22. Québec : Nota bene. Coll. « Études », 2001.

Robin, Régine. *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Kimé, 2003 [1993], 236 p.

White, Paul. « Geography, Literature and migration ». In *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, sous la dir. de Russell King, John Connell et Paul White, p. 1-19. Londres : Routledge, 1995.

Willis, John. « Le Québec, l'Irlande et les migrations de la grande famine : origine, contexte et dénouement ». In *La grande mouvance*, sous la dir. de Marcel Bellavance, p. 115-145. Sillery : Septentrion, 1990.

Wilson, David A. *Les Irlandais au Canada*. Coll. « Les groupes ethniques du Canada », n^o 12. Ottawa : Société historique du Canada, 1989, 23 p.

Sur la théorie littéraire

Benveniste, Émile. Vol. 1 de *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966, 356 p.

Genette, Gérard. « Voix ». Chap. in *Nouveau discours du récit*, p. 225-267. Paris : Seuil, 1983.

Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*. Éd. de Daniel Bergez. Paris : Nathan Université, 2000, 127 p.

Sur l'écriture de la mémoire

Havercroft, Barbara. « Fragments d'un parcours remémoré : *Journal pour mémoire de France Théoret* ». *Quebec Studies*, n° 31, printemps/été 2001, p. 36-49.

Hotte, Lucie et Linda Cardinal [dir. publ.]. *La parole mémorielle des femmes*. Montréal : Remue-ménage, 2002, 200 p.

Ricœur, Paul. « De la mémoire et de la réminiscence ». Part. in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 3-163. Paris : Seuil. Coll. « Points, Essais », 2000.

Robin, Régine. « Le mémoriel ». Chap. in *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, p. 47-99. Montréal : Le Préambule. Coll. « L'univers des discours », 1989.

Sellier, Philippe [éd.]. *Saint Augustin. Confessions*. Trad. d'Arnauld d'Andilly. Paris : Gallimard. Coll. « folio classique », 1993, 599 p.

Tadié, Jean-Yves et Marc. « L'expression de la mémoire dans le souvenir ». Chap. in *Le sens de la mémoire*, p. 145-200. Paris : Gallimard. Coll. « folio essais », 1999.

Sur l'écriture intime

Chocheyras, Jacques. « La place du journal intime dans une typologie linguistique des formes littéraires ». In *Le journal intime et ses formes littéraires : Actes de colloque* (Paris, septembre 1975), sous la dir. de V. Del Litto, p. 225-233. Genève : Librairie Droz. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 175, 1978.

Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris : Presses universitaires de France, 1991 [1981], 286 p.

Kristeva, Julia. « Toccata et fugue pour l'étranger ». Chap. in *Étrangers à nous-mêmes*, p. 9-60. [s.l.]. Fayard, 1988.

Lejeune, Philippe. « Le pacte autobiographique ». Chap. in *Le pacte autobiographique*, p. 13-46. Paris : Seuil, 1975.

Rajotte, Pierre [dir. publ.]. *Le récit de voyage au XIX^e siècle. Aux frontières du littéraire*. Montréal : Tryptique, 1997, 282 p.

Sur le deuil

Carr, Thomas M., Jr. « Separation, Mourning, and Consolation in *La Route d'Altamont* ». *Quebec Studies*, n° 31, printemps/été 2001, p. 97-112.

Freud, Sigmund. « Deuil et mélancolie ». Vol. XIII de *Œuvres complètes*. Paris : Presses universitaires de France, 1988 [1917], p. 261-278.

Saint-Martin, Lori. « “Au plus près possible de vous tous” : deuil, distance et écriture dans la correspondance de Gabrielle Roy ». In *Les femmes de lettres. Écriture féminine ou spécificité générique ? : Actes du colloque du Centre universitaire pour la sociopoétique de l'épistolaire et des correspondances (CULSEC)* (Montréal, 15 avril 1994), sous la dir. de Benoît Melançon et Pierre Popovic, p. 117-135. Montréal : CULSEC, Université de Montréal, 1994.

Zuidgeest, Piet. « The Meaning of Tradition ». Chap. in *The Absence of God. Exploring the Christian Tradition in a Situation of Mourning*, p. 39-63. Boston : Brill, 2001.

Sur le paysage

Balpe, Jean-Pierre. *Paysage et littérature*. Paris : Larousse. Coll. « Textes pour aujourd'hui », 1975 [1974], 159 p.

- Béguin, François. « Le paysage des artistes ». Chap. in *Le paysage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, p. 12-31. Paris : Flammarion. Coll. « Dominos », 1995.
- Berque, Augustin. « Introduction ». In *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, p. 5-10. Seyssel (France) : Champ Vallon. Coll. « Pays/Paysages », 1994.
- . *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*. [s.l.]. Hazan, 1995, 190 p.
- Berque, Augustin, Michel Conan, Pierre Donadieu, Bernard Lassus et Alain Roger. *La mouvance, du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage*. Paris : Éditions de la Villette, 1999, 99 p.
- Brahimi, Denise. *Charmes de paysage*. Saint-Cyr-sur-Loire (Fr.) : Christian Pirot, 1994, 222 p.
- . « Du regard à la contemplation : l'alchimie du paysage ». In *Le paysage et ses grilles : Actes du colloque Paysages ? Paysage ?* (Cerisy-la-Salle, 7-14 septembre 1992), sous la dir. de Françoise Chenet, p. 101-108. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Brousseau, Marc. « L'espace de la critique » et « La géographie olfactive ou le flair romanesque », Chap. in *Des romans-géographes*, p. 77-105, 109-128. Paris : L'Harmattan. Coll. « Géographie et cultures », 1989.
- Chenet-Faugeras, Françoise. « Mettre un bonnet rouge au paysage ou Le moment Hugo du paysage littéraire ». In *Les enjeux du paysage*, sous la dir. de Michel Collot, p. 173-190. Bruxelles : Éditions Ousia, 1997.
- . « Du paysage littéraire ». In *Sentiment paysage*, sous la dir. de Michel Collot, p. 108-116. Seyssel (France) : Champ Vallon. Coll. « Le nouveau recueil », n° 36, sept.-nov. 1995.
- Coates, Colin M. *Les transformations du paysage et de la société au Québec sous le régime seigneurial*. Sillery (Qué.) : Septentrion, 2003, 262 p.

- Collot, Michel. « L'horizon du paysage ». In *Lire le paysage. Lire les paysages : Actes du colloque du Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC)* (Université de Saint-Étienne, 24-25 novembre 1983), sous la dir. du CIEREC, p. 121-129. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1984.
- Grossir, Claudine. « Ville, nature et industrialisation dans *Le péché de monsieur Antoine et La ville noire* ». In *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand : Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques* (Clermont-Ferrand, 23-25 novembre 2000), sous la dir. de Simone Bernard-Griffiths, p. 207-220. Clermont-Ferrand (France) : Presses universitaires Blaise Pascal. Coll. « Révolutions et romantismes », n° 3, 2002.
- Guillermit, Louis [éd.]. *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant*. Paris : Pédagogie Moderne. Coll. « Philosophie », 1981, 190 p.
- Haquette, Jean-Louis. « De la mémoire à l'inspiration : le paysage au XVIII^e siècle » In *Les enjeux du paysage*, sous la dir. de Michel Collot, p. 156-172. Bruxelles : Ousia, 1997.
- Hartmann, Pierre. *Du sublime (de Boileau à Schiller). Suivi de la traduction de Über das erhabene de Friedrich Schiller*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 1997, 189 p.
- Hunter, John Michael. « Later British landscapes ». Chap. in *Land into Landscape*, p. 111-133. Londres : John Michael Hunter, 1985.
- Kempf, Roger [éd.]. Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Trad. de l'allemand par Roger Kempf. Paris : Librairie philosophique J. Vrin. Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1953, 84 p.
- Le Jeune, Françoise. « L'appropriation du paysage par l'imaginaire colonial du XIX^e siècle dans *The Backwoods of Canada* et *Roughing It in the Bush* ». In *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, sous la dir. de Daniel Chartier, Véronique Pepin et Chantal Ringuet. Paris : L'Harmattan. Coll. « Études transnationales, francophones et comparées », à paraître en 2006, 244 p.
- Leveau, Philippe. « Paysage (histoire du) ». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 2002.

- Machor, James L. *Pastoral Cities. Urban Ideals and the Symbolic Landscape of America*. Wisconsin : University of Wisconsin Press, 1987, 272 p.
- Martinet, Jeanne. « Le paysage : signifiant et signifié ». In *Lire le paysage. Lire les paysages : Actes du colloque du Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC)* (Université de Saint-Étienne, 24-25 novembre 1983), sous la dir. du CIEREC, p. 61-67. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1984.
- Maurand, Georges. « De la grammaire du paysage : approche d'une notion complexe ». In *Le paysage : 13^e Colloque d'Albi Langages et signification (CALS)*, sous la dir. de Georges Maurand, p. 3-20. L'Union (Fr.) : Colloques d'Albi Langages et signification, 1994.
- Merlier-Espenel, Véronique. « Les représentations de la nature dans les *Métamorphoses* d'Apulée ». In *La nature et ses représentations dans l'Antiquité : Actes du colloque du Centre national de documentation pédagogique* (École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, 24-25 octobre 1996), sous la dir. de Christophe Cusset, p. 157-172. Paris : Centre national de documentation pédagogique. Coll. « Documents, actes et rapports pour l'éducation », 1999.
- Mélançon, Robert. « Terre de Caïn, âge d'or, prodiges du Saguenay. Le Nouveau Monde dans les *Voyages* de Jacques Cartier ». *Voix et Images*, vol. 5, 1979-1980, p. 51-63.
- Saint Girons, Baldine [éd.]. *Edmund Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 2^e éd. rev. et augm. Paris : Librairie philosophique J. Vrin. Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1998, 256 p.
- Schama, Simon. « Introduction ». In *Le paysage et la mémoire*. Trad. de l'anglais par Josée Kamoun, p. 9-26. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « Univers historique », 1999.

