

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'AVÈNEMENT DE LA NOUVELLE LITTÉRAIRE AU FÉMININ AU QUÉBEC  
(1878 – 1913)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KARINA LARSEN

NOVEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les professeures du département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal qui, par leur passion pour la littérature et leur dévouement en tant qu'enseignantes, m'ont grandement inspirée et encouragée, à différentes étapes de mon parcours universitaire : Brenda Dunn-Lardeau, Véronique Cnockaert, Élène Cliche, Lori Saint-Martin ainsi que ma directrice, Lucie Robert.

Je remercie également mes parents et amis qui, à mes heures de découragement et de doute, ont toujours cru en ma réussite.

Enfin, je remercie Marc Muresan, Alexia et Juliette Larsen-Muresan, simplement d'être qui ils sont, au cœur de ma vie.

## RÉSUMÉ

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle marque, dans l'histoire littéraire québécoise, l'avènement d'une prise de parole publique de la femme écrivaine. Alors que la structure sociale bourgeoise et patriarcale confinait les femmes dans l'espace restreint de la famille, les écrits féminins avaient jusqu'alors reflété ce cloisonnement en se limitant aux échanges épistolaires et au journal intime. La fin de siècle correspond à un tournant majeur : la publication, par des écrivaines issues de la bourgeoisie, de textes divers allant de la chronique journalistique au conte, en passant par la nouvelle littéraire. La nouvelle semble avoir été, pour les écrivaines du tournant du siècle, une porte d'entrée dans le monde de l'écriture de fiction.

Dans le cadre de ce travail, nous voyons de quelle façon le changement s'insère dans le champ des représentations, lorsque les femmes prennent la plume et dévoilent une perspective qui leur est propre, en étudiant un corpus de nouvelles parues entre 1878 et 1913, dans une perspective formelle et thématique. Nous nous proposons d'abord d'étudier le contexte historico-littéraire qui a permis l'avènement de ces femmes écrivaines, puis nous nous intéresserons à leur identité ainsi qu'aux conditions générales qui président à la publication des textes littéraires dans les périodiques et en recueils, notamment l'usage du pseudonyme. Nous nous penchons ensuite sur la nouvelle littéraire en tant que genre spécifique en littérature, la différenciant du conte et du roman et définissant les caractéristiques qui lui sont propres.

L'ensemble de ces analyses nous permet de vérifier notre hypothèse : la nouvelle littéraire fournit-elle une voie à la fois convenable et accessible par laquelle les femmes peuvent faire leur entrée en écriture sans risquer de trop se compromettre? Il apparaît que, par leurs nouvelles, les femmes contribuent à la consolidation des caractéristiques de la nation canadienne-française (catholicisme, langue française et la famille comme fondement social structurant), tout en laissant les traces de leur identité propre. Laure Conan (Félicité Angers), Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), Françoise (Robertine Barry), Colombine (Éva Circé-Côté), Adèle Bibaud et Madeleine (Anne-Marie Gleason) forment un groupe de pionnières dont l'audace peut encore surprendre.

Mots-clés : Québec, femmes, nouvelle, genre littéraire, 19<sup>e</sup>, 20<sup>e</sup>, Laure Conan, Félicité Angers, Josette, Joséphine Marchand-Dandurand, Françoise, Robertine Barry, Colombine, Éva Circé-Côté, Adèle Bibaud, Madeleine, Anne-Marie Gleason.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I UNE HISTOIRE À SUIVRE	12
1. Les lendemains de la Confédération canadienne	13
1.1 Le Québec à l'ère de l'industrialisation	14
1.2 Le rôle de l'Église catholique	16
1.3 La situation des femmes	17
1.4 Le féminisme chrétien	19
2. Le monde de l'édition	21
2.1 Le tournant du siècle, un tournant dans l'édition	21
2.2 L'avènement des femmes écrivaines	27
2.3 Le rôle déterminant des associations	33
3. Portrait des écrivaines	36
4. L'usage du pseudonyme	43
CHAPITRE II LA NOUVELLE LITTÉRAIRE	49
1. Statut et prise de parole de l'écrivaine	51
2. Le recueil de nouvelles; regroupement d'objets autonomes	58
3. Les spécificités du genre de la nouvelle littéraire	62
3.1 La nouvelle littéraire et le conte	63
3.2 La nouvelle littéraire et le roman	66
3.3 La nouvelle littéraire, une brièveté révélatrice	68
CHAPITRE III DES NOUVELLES RICHES DE SENS	77
1. Action et personnages	78
2. Temporalité	96
3. Spatialité	100

4. S'éloigner de ce qui est prescrit	106
4.1 Les fondements de la nouvelle: une structure de la non-conformité	107
4.2 Une entreprise de dévoilement	108
4.3 La voix/voie féminine	117
CONCLUSION	122
BIBLIOGRAPHIE	129

## INTRODUCTION

### 1. Contexte

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle marque, dans l'histoire littéraire québécoise, l'avènement d'une prise de parole publique de la femme écrivaine. Alors que la structure sociale bourgeoise et patriarcale confinait les femmes dans l'espace restreint de la famille, les écrits féminins avaient jusqu'alors reflété ce cloisonnement en se limitant aux échanges épistolaires et aux journaux intimes. En effet, « au nom de leur rôle maternel, les femmes ont été tenues à l'écart de la création artistique : reproductrices, elles sont dites inaptes à créer. [...] Aux femmes les enfants de la chair, aux hommes ceux de l'esprit : le partage semble consacré de toute éternité. »<sup>1</sup> Divers événements allaient bouleverser de manière durable les pratiques littéraires des femmes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sur le plan socioéconomique, les effets conjugués de l'urbanisation, de l'essor du capitalisme et du développement des techniques et des communications créent des conditions favorables à une percée significative des femmes de lettres dans la sphère publique.

Si pour l'ensemble de la période historique qui précède les décennies qui nous occupent, le « cantonnement des femmes à la sphère privée et à une forme d'ostracisme du féminin dans le domaine de la création artistique et littéraire en dehors de certains terrains bien balisés comme les pratiques d'écriture dites féminines »<sup>2</sup>, les temps nouveaux permettent l'émergence d'un groupe d'auteurs prêtes à occuper un espace inédit dans la vie littéraire canadienne-française et, pour certaines, dans les débats sociaux. « La constitution d'un champ de production [qui] repose sur des regroupements de personnes (associations

---

<sup>1</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999, p. 30.

<sup>2</sup> Julie Roy et Chantal Savoie, « Vers une histoire littéraire des femmes », *Québec français*, printemps 2005 (137), p. 39.

formelles et informelles) et sur des infrastructures matérielles (imprimeries, journaux, librairies, bibliothèques)»<sup>3</sup> apparaît pendant cette période, sur laquelle se penchera ce mémoire.

La fin de siècle correspond ainsi à un tournant majeur de l'histoire littéraire du Québec: la publication, par des écrivaines issues de la bourgeoisie, de textes divers allant du conte à la chronique journalistique, en passant par la nouvelle littéraire. L'étude de la situation sociale de ces femmes ainsi que de la conjoncture dans laquelle se développe l'institution de la littérature nous permettra de tracer un portrait de ces pionnières et du contexte littéraire qui a permis leur émergence, alors que le discours social ne favorise pas leur participation à la vie publique, domaine jusque-là réservé aux hommes. Au tournant du XXe siècle, l'émergence des pages féminines dans les grands quotidiens et la naissance des magazines féminins, sous l'impulsion du développement de la publicité dans une économie libérale, permettent à un certain nombre de femmes de lettres de faire leur entrée en journalisme. Or, l'arrivée des femmes journalistes est étroitement liée à la carrière des lettres au féminin.

Malgré son coefficient de revendication et d'émancipation, le mouvement féministe est alors « national parce que catholique et francophone; il l'est aussi par son conservatisme»<sup>4</sup>. Il devra avoir recours aux armes mêmes de ceux qui s'opposent à des changements, invoquant l'évolution naturelle, le devoir féminin de participer activement à l'édification de la famille, l'amour du prochain et les desseins de la Providence qui a donné aux femmes à la fois un corps pour enfanter, un cœur pour aimer et une âme pour guider ses actes : « Au Québec, l'idéologie de la survivance nationale qui a présidé à la littérature depuis ses débuts dépendait entièrement pour sa cohérence de l'adhérence des femmes à leur rôle traditionnel de

---

<sup>3</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. XI.

<sup>4</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome II : 1896-1929, Montréal, Fides, 2004, p. 103.



reproductrices... »<sup>5</sup> Les femmes trouveront là une autre raison de prendre la parole, puisqu'elles sont considérées comme étant le socle même sur lequel repose l'édifice de la patrie. Or, alors que la société demeure dominée par des élites traditionnelles, certaines transformations entraînées par l'implantation des industries et la création de villes nouvelles altèrent l'aspect du territoire québécois et bouleversent l'infrastructure sociale. Le portrait du Québec offre alors une certaine dichotomie : fixité idéologique au sommet; remous socioéconomiques à la base. Dans un Québec qui se modernise, « ce combat entre les forces du changement et celles de l'ordre établi marque la vie et la réflexion des femmes au cours de cette période. »<sup>6</sup> Autour du rôle de la femme s'amorcent des débats révélateurs de l'ambivalence de la société à l'égard des modifications de la vie des "gardiennes de la race". La convergence de ces deux mouvements chez les écrivaines les fait à la fois porteuses d'un discours clérical-nationaliste, mais également de diverses possibilités (dont le fait même d'écrire et de publier est certainement le trait initial). Dans ce contexte, les femmes écrivaines demeurent titulaires d'une responsabilité sociale et morale accrue, qui restreindra pendant encore longtemps l'exercice de leur art :

La bohème et l'art pour l'art ne semblent pas constituer une trajectoire possible pour les femmes qui écrivent dans les premières décennies du XXe siècle.[...] la possibilité d'une carrière fondée sur la production restreinte, dégagée ou faisant fi des contraintes matérielles pour développer une écriture essentiellement formelle et souvent autoréférentielle n'est pas leur lot.<sup>7</sup>

Parmi d'autres genres brefs qui assurent une présence régulière dans les publications périodiques, ces femmes font de la nouvelle littéraire un de leurs genres privilégiés. La nouvelle semble avoir été, pour les écrivaines de la fin du XIXe siècle, une porte d'entrée dans le monde de l'écriture de fiction, leur permettant à la fois d'être publiées dans des

---

<sup>5</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, p. 30.

<sup>6</sup> Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, p. 257.

<sup>7</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 99.

périodiques grâce à la brièveté du format et d'accéder à une élaboration dramatique qui n'avait ni l'ampleur ni la mauvaise réputation du roman. Ainsi, plongeant ses racines dans l'oralité du conte et prolongeant ses ramifications dans les formes les plus modernes de l'écriture contemporaine, « la forme narrative brève accompagne, traverse et transforme l'histoire littéraire du Québec »<sup>8</sup>, commandant aux matières nouvelles des traitements inédits, dans un mouvement de va-et-vient : le monde littéraire offre de nouvelles possibilités aux femmes, qui le transforment ensuite à leur tour.

Il faudra attendre l'après-guerre pour que ces changements prennent forme de façon plus substantielle. Si, selon les historiens, « l'augmentation du nombre de femmes sur le marché du travail, à l'occasion de la Première Guerre, ne marque qu'une accentuation de la tendance qui prend forme au tournant du siècle »<sup>9</sup>, la Grande Guerre amènera sans contredit une accélération des changements sociaux déjà en marche, notamment dans l'attitude générale à l'égard du travail des jeunes femmes, pour qui il est maintenant convenable de travailler avant le mariage et qui, aux yeux de tous, savent accomplir des travaux dont on ne les croyait pas capables. Signe des temps, on constate un accroissement significatif des femmes dans la profession journalistique<sup>10</sup> ainsi qu'une véritable éclosion du genre de la nouvelle littéraire au Québec et des écrivaines féminines dans les années 1920, à la suite des bouleversements apportés par la Première Guerre mondiale.

---

<sup>8</sup> Michel Lord et André Carpentier, « Le territoire mouvant de la brièveté » dans *La nouvelle québécoise au XXe siècle : de la tradition à l'innovation*, Montréal, Coll. Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Nuit blanche Éditeur, 1997, p. 7.

<sup>9</sup> Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart, *op. cit.*, p. 269.

<sup>10</sup> En 1891, seulement dix femmes font partie du groupe de journalistes québécoises, soit 5,5% des journalistes. Ce taux grimpera à 10% en 1921. (cf. Line Gosselin, *Les journalistes québécoises, 1880-1930*, Collection RCHTQ, Études et documents, n° 7, Regroupement des chercheurs-chercheuses en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec, 1995, p. 5 et 29.)

## 2. État de la question

Dans la même ligne de pensée que ce que revendique Lucie Robert dans son introduction à *L'institution du littéraire au Québec*<sup>11</sup>, l'étude de la littérature doit, à notre avis, s'inscrire dans une exploration plus vaste et permettre de porter un regard historique et social, que l'époque dans laquelle elle s'inscrit soit peu ou prou éloignée de notre temps. Notre connaissance générale des enjeux qui jalonnaient les sentiers dans lesquels se sont aventurées nos prédécesseuses nous permet de mieux comprendre l'environnement dans lequel prenaient place leurs actes d'écriture de même que les éléments constitutifs des textes qu'elles ont produits : « Imaginer un texte sans contexte est presque impossible. [...] texte et contexte semblent être nés simultanément. »<sup>12</sup> Par conséquent, une partie de notre étude portera sur le contexte sociohistorique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, principalement en ce qui concerne la place des femmes dans la société d'alors, puis sur la publication de la nouvelle littéraire au Québec et ses modalités d'édition spécifiques.

Nous nous pencherons également sur la nouvelle littéraire en tant que genre distinct, puisque, à notre connaissance, aucune étude n'a, à ce jour, examiné spécifiquement le genre de la nouvelle littéraire, pour ces écrivaines et cette période. C'est pourtant un type d'écriture qui les a inspirées et le premier récit féminin de fiction publié au Canada français est une nouvelle littéraire : *Un amour vrai*, de Laure Conan (pseudonyme de Félicité Angers). Par contre, divers auteurs se sont attardés, d'une part, sur l'évolution de la littérature et du monde littéraire au Québec pendant cette période, dont Pierre de Grandpré, Yvan Lamonde, Maurice Lemire, Lucie Robert et Denis Saint-Jacques; et d'autre part, sur l'écriture au féminin, dont Micheline Goulet, Lori Saint-Martin, Chantal Savoie, Patricia Smart et Diane Thibeault. Par

---

<sup>11</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, coll. Vie des lettres québécoises, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989.

<sup>12</sup> E.D. Blodgett, « L'équivoque et la négation chez Laure Conan », dans *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, sous la dir. de E.D. Blodgett et Claudine Potvin, Montréal, Éditions Nota Bene, 2006, p 5.

ailleurs, quelques recherches portant essentiellement sur la biographie de ces écrivaines ont été écartées de notre bibliographie, celles-ci ne servant que fort modestement notre propos.

Somme toute, selon Yvan Lamonde, cette époque (fin du XIXe siècle et début du XXe siècle)

trouve peu de traces dans la mémoire érudite des travaux universitaires, probablement parce que la période ne semble pas présenter de faits saillants, si ce n'est, justement, une transition globale, un faisceau de changements toujours un peu plus complexes à identifier et à expliquer.<sup>13</sup>

Les divers articles de journaux publiés par des femmes – et qui constituent, nous l'admettons, l'essentiel de leur production écrite – ont attiré l'attention des chercheurs; mais une analyse exhaustive des écrits de fiction brefs féminins de cette période ne semble pas avoir encore été réalisée. Selon Joseph-André Senécal, « l'identification même de la nouvelle québécoise avant 1940, genre mal connu, reste un défi. Les savants qui font l'histoire de la littérature québécoise n'ont pas encore entrepris les recherches qui nous permettraient de connaître tous les titres ou de mesurer autrement l'ampleur du phénomène. »<sup>14</sup> Nous espérons, avec ce mémoire, ajouter une pierre à l'édifice des connaissances portant sur la nouvelle littéraire et ses auteures-pionnières, démarche incontournable : « Autant que la création d'une expression nouvelle et spécifique, autant que le travail de dire cette autre individualité, la recherche et la re-lecture de l'œuvre créatrice des femmes à travers l'histoire apparaît comme une entreprise essentielle, car cette exhumation permet de repérer et d'interpréter une autre parole. »<sup>15</sup> Nous croyons qu'un tel travail contribuera à une meilleure compréhension des origines de notre littérature féminine et, pour qui s'intéresse au genre particulier de la nouvelle littéraire, genre

---

<sup>13</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome II : 1896–1929, *op. cit.*, p. 9.

<sup>14</sup> Joseph-André Senécal, « La nouvelle québécoise avant 1940 : une définition à partir de témoignages contemporains », dans *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, dir. A. Whitfield, J. Cotnam, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 105.

<sup>15</sup> Massé, Sylvie, « Les stratégies de discours et l'écriture des femmes au tournant du siècle : l'expression implicite d'une parole hétérogène », *Les Cahiers de recherche du Groupe de recherche multidisciplinaire féministe de l'Université Laval*, Québec, 1993, p. 3.

au développement somme toute récent, cette analyse permettra de voir que les écrivaines ont voulu s'inscrire dans leur époque. Ainsi, nous serons plus aptes à comprendre dans quel contexte et par quel chemin les premières écrivaines québécoises ont fait de la littérature une activité, voire un métier qui leur était désormais ouvert, puis ce que cette fenêtre sur la vie publique leur a permis d'exprimer dans leurs textes.

### 3. Corpus

Outre le dessein de restreindre cette étude à des auteures féminines, la détermination de ce corpus tient à la volonté de traiter uniquement de nouvelles ayant fait partie de recueils, nous évitant à la fois une recherche exhaustive de toutes les publications de ces décennies puisqu'« une grande partie de la production littéraire passe à l'époque par les journaux »<sup>16</sup> et nous permettant également de poser notre regard sur les récits qui ont été jugés « dignes » de paraître sous un format considéré supérieur, le livre, témoignant ainsi de la frontière qui sépare les nombreuses nouvelles publiées dans les périodiques et celles ultérieurement éditées sous forme de recueils. Ces nouvelles ont été choisies, à l'époque, parmi les nouvelles déjà publiées, afin de constituer un rassemblement de textes certainement considérés comme les meilleurs, ou peut-être comme les plus représentatifs de l'ensemble de l'œuvre de chacune des auteures. Ce sont certainement aussi des nouvelles susceptibles de plaire au lectorat. Or, si cette étude ne veut pas être celle de recueils entiers, elle porte son regard sur des nouvelles sélectionnées parce qu'elles font partie intégrante de recueils, révélant la mise en valeur de ce qui a pu soulever alors un intérêt, voire une approbation générale.

Une seule exception figure ici : *Un amour vrai* de Laure Conan (Félicité Angers) qui, après sa parution dans la *Revue de Montréal* en 1878-1879, a été publiée seule par Leprohon & Leprohon en 1879, dans un livret de 60 pages parsemé de publicités, dans lequel aucun autre texte ne figure. *Un amour vrai* mérite d'être sauvé de l'oubli dans lequel l'a plongé la parution, quelques années plus tard, du roman *Angéline de Montbrun*, dont elle anticipe la trame dramatique et le portrait psychologique. Publié alors que les femmes qui veulent écrire

---

<sup>16</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 58.

doivent s'en tenir à l'écrit privé, c'est-à-dire non publié, *Un amour vrai* annonce un recours à l'écrit au grand jour, qui se manifestera graduellement dans les décennies à venir.

Notre corpus sera donc composé de six nouvelles publiées en volumes entre 1879 et 1913, par six écrivaines. Ces balises temporelles s'expliquent : 1879 témoigne de la publication, par Laure Conan, de la première nouvelle littéraire d'un auteur féminin; 1913 marque la fin d'une période historique puisque, comme nous l'avons détaillé plus haut, la Première Guerre mondiale affectera bientôt toutes les strates de la société et le rôle social des femmes, ce qui se manifestera, dans le milieu littéraire, par un plus vaste déploiement de l'écriture au féminin au lendemain de la guerre. En effet, « [s]i Laure Conan constituait un cas d'espèce au XIXe siècle, il n'en va plus de même au XXe siècle. Surtout à compter des années 1920, assez de femmes s'adonnent à l'écriture. »<sup>17</sup>

Ce corpus<sup>18</sup> doit être envisagé comme un amalgame composé de textes épars, choisis et regroupés, dans lequel le lecteur peut repérer des éléments récurrents et de là, constater à la fois leurs similarités et leurs dissemblances. Parcourir des textes et en discerner les composantes hétérogènes tout comme les points communs peut se faire à l'intérieur d'un même recueil de nouvelles, comme s'appliquer à un corpus regroupant des récits tirés de plusieurs recueils d'auteurs différentes, dans une période déterminée : « Les stratégies textuelles, la récurrence d'éléments et le partage de données fictionnelles jouent un rôle primordial dans la reconnaissance de relations transtextuelles entre les nouvelles »<sup>19</sup>. Le but

---

<sup>17</sup> Maurice Lemire, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, Montréal, Fides, 1980, p. XLIII.

<sup>18</sup> Les six nouvelles littéraires de notre corpus sont (par ordre d'année de publication): *Un amour vrai* par Laure Conan (Félicité Angers, 1879), « Le dernier biberon » par Josette (Joséphine Marchand-Dandurand, 1889), « Au pays des montagnes » par Françoise (Robertine Barry, 1895), « Le dîner des Rois » par Colombine (Éva Circé-Côté, 1903), « Le secret de la marquise » par Adèle Bibaud (1906) et « Au bord de la source chantante » par Madeleine (Anne-Marie Gleason, 1912). D'autres journalistes-auteurs ont publié des récits brefs dans des périodiques, telles que Hermine Lanctôt et Henriette Dessaulles, mais leurs écrits n'ont pas été publiés en volume, ce qui explique leur absence de cette sélection.

<sup>19</sup> René Audet, *Des textes à l'œuvre, la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, p. 75.

poursuivi n'est certainement pas de démontrer une homogénéité et de la justifier, mais plutôt de faire un portrait fidèle de leur forme et de leur fond, afin d'en tirer des conclusions qui permettent d'engager une réflexion sur ce qui est alors un nouveau phénomène social.

#### 4. Méthodologie

Les principales étapes de notre démarche visent à saisir les enjeux de la nouvelle littéraire féminine de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. En étudiant un corpus de nouvelles parues entre 1878 et 1913, dans une perspective contextuelle, formelle et thématique, nous verrons de quelles façons les femmes prennent la plume et dévoilent une perspective qui leur est propre. Nous souhaitons que cette démarche puisse permettre de mieux connaître les pionnières de la littérature québécoise qui, parmi les premières, ont su briser les limites imposées aux femmes et s'inscrire dans leur siècle.

Dans ce but, nous nous proposons d'abord d'étudier le contexte historico-littéraire qui a permis l'avènement de ces femmes écrivaines, en traçant le portrait de l'écrivaine émergente. La première partie de notre recherche se nourrit donc d'ouvrages de sociocritique et d'histoire sur la société canadienne-française d'alors et la place des femmes, ainsi que sur l'institution littéraire. Puis nous nous intéresserons à l'identité de ces écrivaines, à leur trajectoire professionnelle et littéraire, ainsi qu'aux conditions générales qui président à la publication des textes littéraires dans les périodiques. Les vastes travaux de Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (*La vie littéraire au Québec*) ainsi que ceux d'Yvan Lamonde (*Histoire sociale des idées au Québec*) seront sans conteste la pierre d'assise de notre exploration contextuelle. En dernière partie de ce premier chapitre, nous explorerons l'usage du pseudonyme, ici généralisé puisque cinq des six écrivaines de notre corpus ont publié leur recueil sous un nom d'emprunt, nous rappelant que le recueil de nouvelles est un « objet littéraire, mais d'abord éditorial »<sup>20</sup>. Les recherches de Manon Brunet, Maurice Laugaa et Lucie Robert sur le pseudonymat viendront éclairer cette analyse.

---

<sup>20</sup> René Audet, *op. cit.*, p. 19.

Au deuxième chapitre, nous verrons quelles sont les modalités d'édition et de diffusion spécifique à la nouvelle littéraire pour la période concernée et ce que le passage de la publication dans les journaux à la publication en volume a permis d'affirmer au sujet du statut de l'écrivaine. À cette fin, nous nous inspirerons des écrits de Roland Barthes, Bruno Montfort et François Ricard. Nous nous intéresserons également aux préfaces qui ont été écrites pour deux des recueils de notre corpus, contribuant à valider leur entrée dans le monde de la littérature. Enfin, ce chapitre enquêtera sur la structure formelle des nouvelles, sur la base d'une comparaison éclairante avec les genres littéraires qui lui sont limitrophes : le conte et le roman. Notre analyse sera surtout inspirée des travaux des théoriciens qui, au XXe siècle, ont scruté ce type de récit (Jean-Pierre Aubrit, Daniel Grojnowski, Michel Lord, Thierry Ozwald) et qui nous permettent de constater que le genre littéraire de la nouvelle offre une morphologie, une esthétique et des stratégies d'écriture qui lui sont propres et qui visent à forger une construction dramatique dont l'efficacité dépend de sa capacité à former un tout homogène qui tend vers une fin concluante, et dont la brièveté nécessite concision et économie de moyens. Nous serons à même d'évaluer le degré de conformité des nouvelles étudiées à la théorie du genre de la nouvelle littéraire. Ce deuxième chapitre permettra d'expliquer les modalités par lesquelles les écrivaines ont exprimé leur pensée et leur créativité. Ainsi, à une certaine jonction de la liberté créatrice et des contraintes inhérentes à toute pratique, « le discours prend forme(s) et les formes prennent genre. »<sup>21</sup>

Dans un troisième et dernier chapitre, plongeant au cœur des nouvelles littéraires, nous ferons une analyse des six récits de notre corpus, à partir des quatre éléments particuliers que sont l'action, les personnages, la temporalité et la spatialité. Nous tâcherons alors de répondre aux questions que suscite la lecture de ces nouvelles et sur lesquelles la mise en contexte sociohistorique et la configuration détaillée du genre de la nouvelle permettent de jeter une certaine lumière : comment sont constitués ces textes, que racontent-ils, quels personnages mettent-ils en scène, dans quels types de décors et de contexte temporel? Y a-t-il trace de dissidence ou adoptent-ils tous la doxa, l'opinion courante? Que

---

<sup>21</sup> Michel Lord, « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? » dans *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, dir. A. Whitfield, J. Cotnam, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 50.



révèlent, dans ces textes, la juxtaposition dramatique de ce qui est prescrit par la morale en place et la mise en scène d'éléments perturbateurs? Quelle position occupent, dans ces textes de femmes, les personnages féminins? Éclairée par les travaux de Line Gosselin, Nathalie Heinich, Micheline Goulet, Sylvie Massé, Lori Saint-Martin, Chantal Savoie, Patricia Smart, Diane Thibeault et Mair Verthey, nous verrons de quelle façon l'idéologie dominante est représentée dans les mises en intrigue et les élaborations romanesques de cette production littéraire. Toutefois, le fait que ces nouvelles aient été écrites par des femmes pourrait infléchir ce qui paraît être conforme au discours dominant; nous observerons donc de quelles façons les écrivaines mettent en scène la société et son système de prescriptions.

L'ensemble de ces analyses nous permettra de vérifier notre hypothèse : la nouvelle littéraire fournit une voie à la fois convenable et accessible par laquelle les femmes peuvent faire leur entrée en écriture sans risquer de trop se compromettre. En effet, à la fin du XIXe siècle règne un besoin de consolider ce qui caractérise la nation canadienne-française (le catholicisme, la langue française et la famille comme fondement social structurant), au lendemain d'une Confédération qui trouble les identités. Il apparaît que, par leurs nouvelles, les femmes contribuent à cette consolidation tout en laissant les traces de leur identité propre. Il nous sera possible de voir si, pour les femmes, l'écriture offre des possibilités grâce aux (lents) changements sociaux qui se matérialisent dans cette prise de parole publique et dans la teneur même de leur discours. À la lumière de six nouvelles littéraires publiées par des écrivaines entre 1879 et 1913, l'analyse que nous ferons dans l'ensemble ce mémoire nous permettra de vérifier s'il est vrai d'affirmer que, avec la publication de leur recueil de nouvelles, « la seule subversion des femmes consiste à s'être immiscées dans une profession où, pour utiliser une litote, elles ne sont pas bienvenues »<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Micheline Goulet, « Une littérature de la contrainte et de l'obédience : analyse des œuvres des écrivains féminins du Canada français de 1900 à 1919 », thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2001, p. 15.

## CHAPITRE I

### UNE HISTOIRE À SUIVRE

*Le sentiment de la dépossession n'est pas en soi un obstacle à la création.  
Il est même plutôt un stimulant, car il provoque un besoin de compensation.  
Mais ce stimulant n'agit que si la dépossession n'affecte pas les moyens  
grâce auxquels une compensation créatrice peut être trouvée.*

Michel Van Schendel

La démarche des premières femmes écrivaines s'inscrit dans un contexte sociohistorique particulier, qui en modèle les balises. Raconter l'histoire de ces femmes et scruter leurs écrits transite ainsi par une compréhension globale de ce que leur environnement exigeait d'elles et ce qu'il leur permettait d'être, de faire et d'exprimer. En effet, « parce que ni l'imaginaire ni le symbolique ne sont imperméables au réel, le système des états de femme est pris dans l'historicité et, de ce fait, vulnérable aux transformations historiques »<sup>1</sup>; se pencher sur les textes de ces auteures, c'est d'abord se pencher sur leur contexte.

Leur trajectoire individuelle, qui leur a ultérieurement conféré leur titre de pionnières, s'inscrit dans une période de consolidation nationale. De façon irrémédiable, l'évolution rapide des modes de production et l'urbanisation transformeront peu à peu, pendant cette période charnière, le rôle de la presse écrite, de la littérature, des acteurs du monde de l'édition et des écrivains au sein d'une société qui à la fois se donne et se refuse à la modernité. Si la fin du XIXe siècle n'offre pas de façon spectaculaire des changements qui

---

<sup>1</sup> Nathalie Heinich, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 14.

tardent peut-être à venir, l'arrivée des écrivaines féminines dans la sphère publique est certainement le fait le plus marquant de cette période.

Le présent chapitre s'intéresse donc d'abord à la période historique définie dans laquelle ces écrivaines ont vécu (la dernière partie du XIXe siècle et les débuts du XXe siècle au Canada français), en résumant les défis qu'affronte le Québec à l'ère de l'industrialisation, le rôle prédominant qu'y occupe l'Église catholique, la situation spécifique des femmes dans ce contexte et l'action que tente d'engager le féminisme chrétien. Nous verrons ultérieurement comment tous ces éléments se manifestent dans le monde de l'édition et de quelle façon les écrivaines y font leur entrée. Nous porterons aussi notre regard sur les associations auxquelles ces dernières ont contribué. Enfin, nous nous pencherons sur le cheminement particulier, à la fois individuel et collectif, des auteures de notre corpus et sur les contraintes identitaires auxquelles elles ont dû se soumettre et qu'elles ont su utiliser, par l'usage du pseudonyme.

### 1. Les lendemains de la Confédération canadienne

La Confédération de 1867 invente un nouveau pays dont une seule province, le Québec, est de langue française majoritaire. Par conséquent, elle entraîne pour les Canadiens français de nouvelles nécessités de se protéger. La structure politique en place depuis peu oblige la création et le maintien d'un équilibre des forces entre le gouvernement central et les gouvernements provinciaux, de même qu'entre la majorité francophone et la minorité anglophone au Québec et « après un temps d'accommodation au sein de la jeune Confédération, les peuples fondateurs du pays négocient en effet plus farouchement leur définition à l'intérieur des cadres de ce dernier. »<sup>2</sup> Depuis la Confédération, le statut de la langue française est reconnu légalement; elle est l'une des deux langues officielles du pays, tant à Ottawa qu'à Québec. Or, dans la vie quotidienne des Canadiens français, cette reconnaissance se heurte à de nombreuses oppositions et dénégations. Les droits linguistiques

---

<sup>2</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.) *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p.33.

des provinces, hormis le Québec, sont peu à peu abolis sous le prétexte d'un désir d'unité canadienne; les tensions s'accroissent. Une série de prises de position antifrancophones dans les autres provinces du Canada attisent les inquiétudes et provoquent chez une grande majorité de Québécois un sentiment de menace identitaire. Les deux traits distinctifs du Québec, langue française et religion catholique, s'associent pour former un credo selon lequel la langue est gardienne de la foi, la fidélité linguistique conditionnant donc la fidélité à la religion. Elle apparaît également comme le symbole d'une civilisation et le véhicule d'un système de valeurs et de pensée et ainsi, de par l'importance qu'elle revêt, « l'acharnement à défendre la langue inspire et absorbe le meilleur de l'activité intellectuelle à cette époque »<sup>3</sup>. La langue française et la religion catholique deviennent des enjeux nationaux; la survie de la nation dépend de la portée de leur influence respective.

### 1.1 Le Québec à l'ère de l'industrialisation

De façon globale, cette montée du nationalisme s'observe dans la majorité des sociétés en voie d'industrialisation. Le Québec n'échappe donc pas à une tendance occidentale en exprimant son unicité dans les deux domaines spécifiques qui la distinguent des sociétés qui l'entourent : le français et le catholicisme. La survie de l'identité canadienne-française est alors présentée non seulement comme le résultat d'une action politique, mais comme celui d'une concertation sociale qui place en son centre la famille. Il faut en effet augmenter la taille des familles pour que le poids démographique génère un pouvoir accru et permette d'occuper le territoire afin d'en maximiser les ressources et continuer d'ancrer dans la terre une nation qui s'en dit issue. Cette croissance rapide de la population entraîne à la fois une augmentation de la superficie des terres cultivées et une urbanisation accélérée.

À la fois grâce à l'industrialisation, au haut taux de natalité chez les Canadiens français et à l'immigration, les centres urbains connaissent à la fin du XIXe siècle un essor sans précédent et Montréal devient le centre névralgique de la Belle Province, haut lieu de

---

<sup>3</sup> Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome II, Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1968, p. 26.

l'expansion de l'industrie textile et principal centre manufacturier du Canada. Mais « tous ces développements ne sont cependant pas suffisants pour absorber les surplus de main-d'œuvre rurale, d'où l'émigration massive aux États-Unis »<sup>4</sup>. Les dirigeants politiques et religieux assistent en effet à un véritable exode de la population vers les manufactures américaines, départs massifs auxquels les politiciens comme le clergé opposent un nouveau discours sur le retour à la terre, à la fois garant de l'identité nationale, des bonnes mœurs catholiques et de l'avenir de la nation. Il naît ainsi une vaste campagne, à laquelle participent les acteurs littéraires, en faveur de la colonisation des territoires plus éloignés des deux métropoles que sont Montréal et Québec. Mais l'industrialisation est irrésistible et la réaction colonisatrice agricole se révélera inefficace.<sup>5</sup>

Le capitalisme en développement est vu comme une seconde invasion qui veut détourner les Canadiens français de leur mode de vie traditionnel et de leur langue, puisque les patrons sont étrangers. Une nouvelle classe sociale se développe en effet : propriétaires et représentants étrangers de l'industrie font face à l'élite canadienne-française composée du clergé, des notables, des hommes politiques, des membres des professions libérales et des marchands. Manifestement, « si les élites politiques et la moyenne bourgeoisie francophones tirent un parti indiscutable de l'enrichissement résultant de la croissance industrielle, seuls les Canadiens anglais participent à la grande bourgeoisie capitaliste. »<sup>6</sup> L'industrialisation, qui s'accomplit sous le contrôle des anglophones (dont la religion protestante se montre plus favorable à l'accroissement de la richesse que le catholicisme), se conjugue à l'urbanisation pour faire de la ville un monde perçu comme anti-franco-catholique. Aux yeux de plusieurs, les campagnes demeurent le meilleur rempart contre l'assimilation du peuple français d'Amérique. Ainsi, tant par le catholicisme que par la langue française et le discours

---

<sup>4</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 40.

<sup>5</sup> Selon le recensement de 1911, il y a autant de citadins que de ruraux au Québec. (cf. Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, p. 489).

<sup>6</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, *op. cit.*, p. 2.

anticapitaliste, le Québec se perçoit de plus en plus comme une terre d'exception dans un Canada anglophone protestant. Si la société devient urbaine et industrielle, l'élite, particulièrement le clergé, souhaite s'assurer de la pérennité des principes qui l'animent et tente de maintenir son emprise sur l'ensemble des classes sociales.

## 1.2 Le rôle de l'Église catholique

L'Église catholique complète son organisation et solidifie l'établissement d'une structure robuste et efficace au cours du dernier tiers du siècle. Elle bâtit hôpitaux, hospices, maisons de retraite, noviciats et maisons d'enseignement. Les effectifs du clergé explosent littéralement, puisqu'ils augmentent de 62 % entre 1870 et 1900. Ces communautés prennent entre autres une place de plus en plus grande dans l'enseignement. Il y a donc un renforcement du pouvoir clérical sur la vie politique et sociale; le catholicisme imprègne tous les aspects de la vie collective. L'alliance du politique et du religieux et la bonne entente de la tribune et de l'autel par une séparation franche des sphères d'influence contribuent à atténuer les conflits possibles.

Une bonne partie du clergé et des laïcs croyants prônent un fondamentalisme religieux qui veut obéir à la lettre à tout enseignement pontifical. Ces ultramontains exercent un certain pouvoir politique et obligent les libéraux et les conservateurs à s'abstenir de toute intervention de l'État dans les domaines jugés de compétence religieuse, tels que l'éducation et la colonisation. « Le Québec, comme l'Europe catholique, connaît au XIXe siècle la profonde et irréductible rivalité des libéraux et des ultramontains »<sup>7</sup>, l'antagonisme intrinsèque de la tradition et de la modernité. L'industrialisation provoque l'émergence de nouvelles strates sociales, de nouveaux mouvements de populations, d'évolutions diverses : autonomisation du travail, promiscuité dans les usines, femmes et enfants au travail, urbanisation, loisirs et consommation, etc. Il y a donc nécessité d'établir et de renouveler constamment le pacte social. L'Église catholique veut s'assurer du salut de l'âme de ses ouailles et de la bonne direction prise par la nation pour sa survivance; or, celle-ci transite par

---

<sup>7</sup> Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome I, Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1967, p. 195.

le pouvoir exercé par l'Église elle-même. C'est surtout dans le domaine de l'éducation que l'épiscopat catholique exerce son autorité, régissant l'ensemble des politiques scolaires, des programmes d'étude et des écoles.

### 1.3 La situation des femmes

Au cours du XIXe siècle, la vie politique et économique demeure masculine. La montée de la bourgeoisie propose un idéal qui se fonde sur la répartition des sphères d'influence : l'homme à l'extérieur, la femme au foyer. Cette idéologie des deux sphères « départage les activités des hommes et des femmes en deux 'sphères' distinctes. Le domaine public, les affaires, la politique, l'économie appartiennent aux hommes. Le domaine privé, les travaux domestiques, le soin des enfants et du mari appartiennent aux femmes ». <sup>8</sup> Cette conception des rôles respectifs serait née de l'évolution de l'économie : le passage d'une société rurale majoritairement autarcique fondée sur le partage des tâches dans une seule grande sphère, la terre familiale, à une société industrialisée, urbaine et divisée entre deux domaines d'action distincts. Les hommes sont ceux qui agissent hors des murs de la maison et investissent la sphère publique. Les femmes sont en grande partie restées au foyer, et dépendent dès lors du revenu de leur mari pour acheter les nouveaux biens manufacturés. De la dépendance de l'une au travail de l'autre naît une partie de la relation de subordination qui s'ensuit. Tel que l'écrit Diane Thibeault, c'est la « division progressive du monde domestique et du monde industriel [qui] a mené, croit-on, à cette idéologie des deux sphères d'activités. » <sup>9</sup>

La théorie des deux sphères s'appuie à la fois sur une nécessité sociale de cohésion et sur la 'nature' essentiellement maternelle de la femme. Aux yeux de beaucoup, l'industrialisation menace les fondements de la famille; sauvegarder cette institution en péril

---

<sup>8</sup> Diane Thibeault, « Premières brèches dans l'idéologie des deux sphères : Joséphine Dandurand-Marchand et Robertine Barry, deux journalistes montréalaises de la fin du XIXe siècle », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 8.

passer par la protection de la vocation féminine traditionnelle de mère et d'épouse. La sphère domestique devient la cage dorée d'une reine prisonnière, sans pouvoir et sans crédibilité, mais encensée dans ses fonctions affectives et morales, liées au bien-être des siens. Une image romantique et idéalisée de la femme est véhiculée tout au long du XIXe siècle. En cela, « la société québécoise ressemble aux autres sociétés occidentales, à ceci près que le mythe de la mère y atteint des proportions inégalées. »<sup>10</sup> Haussée sur un piédestal idéologique, elle incarne toutes les vertus, grâce auxquelles elle est investie de la mission de régénérer le monde. Ainsi, « [à] une époque où les femmes commençaient à sortir de leur maison pour travailler dans les usines, le discours sur le rôle de la femme au foyer se fit plus éloquent que jamais. »<sup>11</sup> Tous exigent le respect de la nature féminine, voulue par Dieu lui-même. Les devoirs des femmes sont cités à tout moment, alors que leurs droits demeurent aléatoires. Mère, ouvrière ou domestique, la femme doit inscrire la soumission dans chacun de ses gestes, et « [l]es hommes redéfinissent seuls la nouvelle société qui s'instaure en fonction de ce qu'ils font, eux, et ils en excluent les femmes. »<sup>12</sup>

L'image domestique des femmes, leur fonction exclusive de procréatrice et de gardienne du foyer sera de plus en plus malmenée par la modernité, la nouvelle conjoncture économique, la Première Guerre mondiale et les revendications sociopolitiques. Le travail féminin dans le secteur des services (assurances, téléphonie, commerce de détail) et manufacturier, conjugué à une conscience nouvelle des droits civiques et politiques à revendiquer, suscite une « action féminine ». Néanmoins, ce n'est que bien plus tard au XXe siècle que les féministes diront ce qu'elles sont, ce qu'elles veulent être, car « les progrès de la condition féminine ne pouvaient être que très lents, aussi longtemps que les femmes

---

<sup>10</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999, p. 48.

<sup>11</sup> Marie-Aimée Cliche, « Droits égaux ou influence accrue ? Nature et rôle de la femme d'après les féministes chrétiennes et les antiféministes au Québec, 1836-1930 », *Recherches féministes*, vol. II, n° 2, 1989, p. 101.

<sup>12</sup> Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, p. 246.



adhérait au dogme de la nature féminine qui restreignait inévitablement leur sphère d'activité. »<sup>13</sup>

#### 1.4 Le féminisme chrétien

Il y a coexistence de deux mouvements antinomiques pour les femmes : un discours clérical-nationaliste omniprésent et des possibilités créées et pressions exercées par les changements sociaux-économiques. Comme l'affirme Micheline Dumont, « le discours des élites politiques et religieuses a contribué à piéger les femmes qui se voyaient enfermées dans la nécessité nationale de leur subordination, leurs droits civils et politiques étant moins avancés que ceux de leurs sœurs canadiennes. »<sup>14</sup> En effet, d'une part, survie nationale oblige, les femmes doivent se charger de familles nombreuses; d'autre part, l'industrialisation et le secteur des services se nourrissent de main-d'œuvre féminine peu qualifiée et peu coûteuse<sup>15</sup>. Les tensions générées par ces deux pôles amènent les femmes à se regrouper, à s'unir afin de partager et faire valoir leurs préoccupations et le bénévolat devient « un lieu d'apprentissage de l'organisation, expérience qui sera bientôt appliquée à la cause même des femmes. »<sup>16</sup> Les forces du changement mènent un combat initié par des femmes bourgeoises, libérales et instruites, qui sont à même de constater les contradictions en place entre le discours conservateur et la réalité : « La société canadienne-française est semblable à un iceberg dont la fraction supérieure seule est visible »<sup>17</sup>, métaphorise Pierre de Grandpré.

---

<sup>13</sup> Marie-Aimée Cliche, *op. cit.*, p. 115.

<sup>14</sup> Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *op. cit.*, p. 257.

<sup>15</sup> Notons que déjà en 1891, les femmes constituent 28 % de la main-d'œuvre industrielle à Montréal (cf. Diane Thibeault, « Premières brèches dans l'idéologie des deux sphères : Joséphine Dandurand-Marchand et Robertine Barry, deux journalistes montréalaises de la fin du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 15).

<sup>16</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome II : 1896-1929, Montréal, Fides, 2004, p. 92.

<sup>17</sup> Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome II, *op. cit.*, p. 19.

Le domaine moral et religieux est le seul où l'on reconnaît une supériorité féminine; les femmes doivent donc être des modèles de vertu, ce dont l'équilibre social dépend. Ainsi, les mouvements des femmes catholiques francophones, définies comme épouses, mères et ménagères, gardiennes de la langue et de la foi, doivent « permettre une organisation plus saine de la société et un niveau de moralité plus élevé ». <sup>18</sup> Cette orientation donnée à l'action féministe lui permet de justifier la présence des femmes hors de la sphère strictement domestique, tout en s'alliant à l'Église, dont la rigueur morale veut maintenir la femme dans son rôle traditionnel : « Un certain nombre de catholiques, hommes et femmes, désiraient vivement améliorer la condition féminine tout en respectant les valeurs chrétiennes. » <sup>19</sup> De là naît le féminisme chrétien, qui fut accueilli favorablement par les hautes instances politiques et cléricales. Les féministes chrétiennes, pour soutenir leur position et leurs revendications, vont évoquer le droit, voire le devoir des femmes d'exercer une influence salutaire dans la famille et la société et le féminisme chrétien « devient une voie de réconciliation de la recherche des droits des femmes et de la religion. » <sup>20</sup>

C'est donc au nom de la complémentarité des rôles que les femmes se regroupent, s'activent dans l'engagement social et revendiquent entre autres le droit à l'éducation supérieure, la liberté de travail, l'égalité des salaires, la libre disposition des biens pour la femme mariée, et éventuellement, l'égalité juridique et le droit de vote. Les femmes réclament des changements dans le vêtement féminin et le droit d'utiliser une bicyclette! Ainsi, les féministes chrétiennes tentent de faire le lien entre les opposés, de concilier l'inconciliable, de modifier peu à peu le dogmatisme ambiant afin d'atténuer les tensions qui s'installent pour beaucoup de femmes : « L'image domestique des femmes, telle qu'elle est définie au XIXe siècle, sera sans cesse contredite par le quotidien féminin et le discours féministe. » <sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *op. cit.*, p. 345.

<sup>19</sup> Marie-Aimée Cliche, *op. cit.*, p. 102.

<sup>20</sup> Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *op. cit.*, p. 347.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 247.

Comme nous le verrons plus loin, toutes les auteures présentées dans ce mémoire participent, à des degrés divers, à ce féminisme chrétien, le seul acceptable dans la société québécoise à ce moment. Certaines prises de position de nos auteures semblent issues du plus pur sexisme; mais il ne faut pas oublier que c'était là « le seul discours admissible dans le contexte socioreligieux de l'époque »<sup>22</sup>. Si elles avaient osé afficher des opinions, des idées plus radicales, elles auraient perdu toute crédibilité et dès lors toute tribune et toute influence. Les femmes doivent donc se montrer particulièrement vigilantes vis-à-vis du discours qu'elles tiennent sur leurs fonctions sociales et ne doivent pas remettre en question la pertinence de l'idéologie des deux sphères. Pour le mouvement féministe, le défi « consiste donc à concilier féminisme et catholicisme, à conjuguer philanthropie et réformisme. Pour ce faire, les féministes sont amenées à distinguer le 'mauvais' féminisme du 'bon', celui qui concilie la doctrine sociale catholique et les valeurs nationales. »<sup>23</sup>

La charité s'institutionnalisant, les bourgeoises catholiques participent de plus en plus au bénévolat, à la philanthropie et aux sociétés de bienveillance que leurs collègues anglophones animent depuis plusieurs années déjà. Dorénavant, l'alliance des femmes est là pour durer, dans ses pratiques associatives, ses lieux d'expression, ses demandes civiques, juridiques et publiques.

## 2. Le monde de l'édition

### 2.1 Le tournant du siècle, un tournant dans l'édition

La période qui nous occupe (1878 – 1913) présente une littérature en voie de constitution dominée par des forces extérieures, politiques et religieuses. Si cette affirmation vaut pour l'ensemble de la production littéraire, elle s'applique tout particulièrement à la littérature féminine. Dans son ensemble, la littérature n'a alors que peu d'autonomie et sa

---

<sup>22</sup> Marie-Aimée Cliche, *op. cit.*, p. 115.

<sup>23</sup> Yvan Lamonde, *op. cit.*, p. 96.

formation dépend d'agents qui souhaitent l'utiliser à des fins idéologiques, dans une relation de maître à serviteur. Selon l'historien Yvan Lamonde, « la vision d'une vocation catholique et spirituelle de la race française en Amérique s'impose en un lieu symbolique décisif : la littérature »<sup>24</sup>.

Jusqu'alors, la pratique de l'écriture avait été insuffisante à l'écrivain, qui ne pouvait vivre de sa plume. Tout au long du XIXe siècle, ce sont des professionnels, avocats et notaires, députés, hauts fonctionnaires, professeurs, et également des prêtres, qui occupent leurs heures de liberté par l'écriture.<sup>25</sup> Cette littérature produite par l'élite intellectuelle s'adresse à cette même élite, en dépit du fait qu'elle s'applique à mettre en scène le cultivateur et l'ouvrier canadien-français. Ceux qui pratiquent des professions libérales décident de consacrer une partie de leur temps à l'écriture, et ce, pour deux raisons : d'abord, ils sont très scolarisés, issus de collèges classiques qui valorisent l'acte d'écriture et lui confèrent une utilité sociale, historique, culturelle. D'ailleurs, l'apparition d'un collège ou d'un séminaire dans une région coïncide avec celle du libraire et de l'imprimeur; mieux encore, les écrivaines québécoises apparaissent lorsque l'enseignement secondaire leur ouvre leurs portes<sup>26</sup>; il y a donc une forte corrélation entre un degré élevé de scolarisation et l'aspiration à l'écriture littéraire. Ensuite, qu'ils soient de professions libérales ou qu'ils aient une vocation religieuse, pour beaucoup d'écrivains l'écriture constitue un prolongement de l'action politique : « À leurs yeux, la littérature est sans conteste un moyen de renommée et de célébrité »<sup>27</sup>, de même qu'un moyen supplémentaire de diffuser leurs idées à un plus grand nombre. Il y a donc une parenté, dans la littérature de l'époque, entre le pouvoir et l'écriture :

---

<sup>24</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome I : 1760–1896, Montréal, Fides, 2000, p. 400.

<sup>25</sup> À l'exception d'Arthur Buies, qui s'y consacre exclusivement, et qui déplore que l'écrivain ait si peu de considération au Québec.

<sup>26</sup> cf. Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, coll. Vie des lettres québécoises, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, p. 70.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 71.

« La définition utilitaire et transitive de la littérature s'appuie sur une perception du langage que transmet l'enseignement, où la rhétorique a pour fin la persuasion. La manière de dire ne concerne pas la valeur esthétique de l'énonciation, mais l'autorité qu'elle peut exercer.»<sup>28</sup> C'est ainsi que se lient savoir et pouvoir, et que les autres pratiques sociales exercent leur emprise sur les pratiques littéraires, au sens même que lui donne Roland Barthes, lorsqu'il écrit que « entre la corporation et la classe sociale, un groupe d'hommes se définit assez bien en ceci, qu'il détient, à des degrés divers, le langage de la nation. »<sup>29</sup>

L'écrivain est donc perçu comme le guide fidèle de la société; il est un messenger transformant en textes narratifs l'idéologie dominante et visant à atteindre les « bons effets attribués aux livres [...] : assainir les mœurs, freiner l'avancée industrielle, protéger la religion catholique, défendre l'honneur historique du peuple canadien et promouvoir le développement d'une littérature nationale »<sup>30</sup>. Les publications périodiques considèrent d'abord la littérature comme un moyen efficace de répandre des idées. « Écrire devient un bon combat »<sup>31</sup> pour les écrivains de cette époque, d'ores et déjà engagés sur le plan social. Catholicisme, colonisation, langue française, histoire et héros nationaux sont encensés dans des textes dont les visées sont beaucoup plus souvent idéologiques qu'esthétiques :

Un courant de fond, qui définit la littérature comme utilitaire, s'installe. [...] Un climat conservateur domine largement le discours – tant chez les conservateurs proprement dits que chez les libéraux modérés – et, dans sa dimension ultramontaine, cherche à départager la bonne et la mauvaise littérature, à freiner la diffusion de certaines œuvres et à décourager la production de formes littéraires novatrices.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 441.

<sup>29</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 147.

<sup>30</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 440.

<sup>31</sup> Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française au Québec*, tome I, *op. cit.*, p. 272.

<sup>32</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 437.

Le patriotisme politique, linguistique et religieux alimente une littérature vue comme instrument d'éducation populaire, une littérature utilitaire afin d'améliorer la société.

Au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, dans la sphère littéraire comme ailleurs, le clergé occupe de plus en plus le devant de la scène. Parce qu'il fait figure d'ordre légitimateur de l'écrit, « désormais chaque journal, chaque revue et chaque volume doit afficher son « cachet de pureté » en introduction, en éditorial, en exergue ou dans son prospectus »<sup>33</sup>. Malheur à celui ou celle qui ose défier les enseignements de l'Église ou remettre en question la doxa conservatrice. L'influence du clergé, qui se manifeste autant dans les diverses formes de publications qu'en chaire, privilégie la solidarité catholique et « exerce sur l'individu une pression sociale garante de la conformité du comportement »<sup>34</sup>, fidèle en effet au discours dominant. L'éclosion se fait surtout dans le journalisme, la période de 1860 à 1900 permettant une prolifération sans précédent de journaux et de périodiques divers, qui tiendront un rôle important dans l'évolution intellectuelle et littéraire du pays. Ils sont le plus souvent la propriété d'hommes ou de groupes ouvertement affiliés à un parti politique ou entièrement dévoués aux intérêts religieux. Tous les journalistes, hommes ou femmes, doivent se plier à la discipline de parti, l'intérêt national étant constamment en jeu. Cette structure et cette direction données à l'acte d'écriture paraissent aujourd'hui en exclure l'essentiel : sa dimension artistique, esthétique. Mais au XIXe siècle, les moyens utilisés pour rendre un texte harmonieux étaient d'une importance toute relative (il ne fallait pas faire dans la frivolité...) et « ce qui nous apparaît maintenant comme des normes contraignantes, comme un appareil coercitif [...] était dans leur esprit un projet de société. »<sup>35</sup>

Or, le conformisme utilitaire prôné par le clergé et qui est manifeste dans la littérature de la deuxième moitié du XIXe siècle est de plus en plus malmené au XXe siècle, alors que

---

<sup>33</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 112.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 25.

l'originalité et la créativité séduisent les auteurs. Pour plusieurs, il y a un nouvel équilibre à atteindre entre l'utilité et le divertissement, les considérations esthétiques retenant aussi l'attention de l'écrivain. De même, la littérature veut accéder à une certaine subjectivité, intime et inédite, comme le préfigure le roman *Angéline de Montbrun* de Laure Conan (paru en 1881). Quoique modeste, la structuration d'un champ littéraire autonome se confirme au tournant du siècle, puisque, « à côté des écrivains ultramontains qui s'investissent dans un discours sur la censure, ceux qui s'inscrivent dans la mouvance libérale produisent l'essentiel des activités littéraires. »<sup>36</sup> L'Église catholique tente alors de contenir une pluralité d'expression que permettent la multiplication des instances de publication et le fractionnement du champ littéraire, souhaitant conserver son hégémonie morale en littérature comme ailleurs. À cette domination s'oppose une volonté d'instituer une liberté de presse et d'expression, combat s'intensifiant au début du XXe siècle devant la diversification des destinataires des activités culturelles et la fragmentation du lectorat :

En somme, si les traditionalistes arrivent à dominer idéologiquement, ils produisent peu d'œuvres significatives et prennent peu d'initiatives heureuses. Leur échec à maîtriser l'évolution des lettres suffit à révéler que les écrivains sont encore plus sensibles à une réception qui tient compte de traditions et de contraintes spécifiquement littéraires qu'à celle d'une morale religieuse, si envahissante soit-elle. Le champ littéraire affiche ainsi une autonomie encore modeste, mais indéniable.<sup>37</sup>

Au tournant du XXe siècle, « les progrès de la scolarisation et l'amélioration des moyens de production et de diffusion des imprimés ont considérablement élargi le lectorat »<sup>38</sup>. Dans un vaste effet domino, l'industrialisation et l'arrivée massive de nouveaux citoyens, pour la plupart alphabétisés<sup>39</sup>, créent un besoin nouveau : l'accessibilité à une littérature populaire,

---

<sup>36</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 445.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>38</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 189.

<sup>39</sup> Selon Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome II : 1896-1929, p. 108 et 190, la population du Québec est aux trois quarts alphabétisée : 82 % en milieu urbain et 67 % en milieu rural. Dans l'ensemble du Québec, le taux d'alphabétisation des francophones atteint 74,4 % pour la dernière décennie du XIXe siècle.

facile et abordable. En effet, la nécessité pour les ménages d'acheter des produits manufacturés en place et lieu des produits qu'ils fabriquaient auparavant s'allie à l'augmentation massive de la population pour créer une économie basée sur les échanges commerciaux, favorisant l'émergence d'une nouvelle société de consommation. Les villes se développent et avec elles, les industries et les commerces qui éprouvent la nécessité de vanter les mérites de leurs produits afin d'attirer des clients. De là un accroissement de la publicité dans les imprimés. Ces derniers, forts de ces revenus supplémentaires qui leur permettent de ne plus être exclusivement dépendants de leurs abonnés, peuvent se permettre une distribution de plus en plus large des divers périodiques et journaux, et « c'est ainsi qu'à la fin du siècle, l'industrialisation massive transforme la production culturelle de manière à atteindre un public de plus en plus important »<sup>40</sup>. Parallèlement à cette chaîne économique qui s'instaure, le nouveau mode de travail qui opère une séparation franche entre le temps de labeur et le temps de loisir génère une toute nouvelle tranche horaire qui ne demande qu'à être meublée par le théâtre, le concert, les danses et les lectures : « La culture et le loisir commercialisés transforment donc l'ancien producteur de sa propre culture en consommateur d'une culture produite en dehors de lui. »<sup>41</sup>

Ainsi, l'explosion démographique, l'alphabétisation, la concentration de population dans les grands centres et la généralisation de la presse à vapeur contribuent à l'essor de l'imprimé, favorisant l'apparition d'une presse à grand tirage. Le siècle qui s'achève et celui qui débute voient se déployer une démocratisation de la littérature et une spécialisation des imprimés selon le lectorat visé. Selon Yvan Lamonde, « la presse à grand tirage est le révélateur le plus riche des composantes du changement culturel »<sup>42</sup> de cette période. Les éditeurs ont pu commencer à publier à leurs frais de la littérature de fiction et le développement du marché a permis l'ouverture de nombreuses librairies et bibliothèques.

---

<sup>40</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 117.

<sup>41</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome I : 1760–1896, *op. cit.*, p. 480.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 469.



Afin de mettre en valeur le patrimoine local et de concurrencer les importations françaises, « [p]arallèlement à l'action du clergé, déterminé à enrayer la libre diffusion de la littérature, l'État a multiplié les initiatives pour rendre accessible aux lecteurs une production typiquement canadienne »<sup>43</sup>. Enfin, cette augmentation grandissante des tirages de revues, journaux et romans permet une meilleure rétribution des différents acteurs du monde de l'édition, dont les journalistes et les auteurs. À la longue, écrire deviendra un métier complet en lui-même.

## 2.2 L'avènement des femmes écrivaines

« L'accroissement substantiel du nombre de femmes de lettres dans la société canadienne-française des années 1895-1918 [...] indique que cette époque constitue bel et bien un moment charnière dans l'histoire de la littérature des femmes et de la place de cette littérature dans le champ littéraire »<sup>44</sup>, affirme Chantal Savoie. Au Canada et au Québec, avant 1878, les écrivaines anglophones sont seules à être déjà publiquement actives dans le champ de la littérature. Elles osent publier et même diriger des périodiques et des collections, et ce, dès le début du XIXe siècle. Chez les francophones, c'est plutôt pour soi et chez soi qu'on écrit; les femmes sont presque absentes de la littérature. Lorsqu'elles pénètrent l'espace littéraire, c'est d'abord par la voie du journalisme (chronique et page féminine) et bientôt par la publication de livres, présentant un tout nouveau regard, féminin, sur la société. Entre 1880 et 1900, la production littéraire dans son ensemble piétine et peu de nouveaux noms apparaissent dans le monde de l'écriture. Tout de même, de plus en plus d'œuvres sont publiées en volume et il faut noter l'arrivée des écrivaines dans le monde littéraire comme un apport tout à fait novateur. C'est la littérature féminine qui éclot alors.

---

<sup>43</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 189.

<sup>44</sup> Chantal Savoie, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XXe siècle », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2 (80), hiver 2002, p. 239.

Il y a «corrélation entre la transformation de la presse écrite qui s'opère au tournant du XXe siècle et l'entrée des femmes dans le journalisme »<sup>45</sup>, affirme Line Gosselin. En effet, le secteur de la presse écrite est en pleine transformation et cherche à développer des marchés, à accroître son tirage, à plaire à un lectorat de plus en plus large. Apparaît toute une série de périodiques, au cours des décennies 1870, 1880, 1890, destinés à une lecture familiale (donc inclusive, du point de vue de la femme), dont *Le foyer domestique*, *L'Album des familles* et les *Soirées canadiennes*. Ceux-ci cherchent à susciter l'intérêt tant du lecteur que de la lectrice en proposant à un large public de « bonnes lectures » (au sens moral), à la fois divertissantes et instructives. De plus, l'arrivée massive des femmes sur le marché du travail confère à ces dernières un certain pouvoir économique; dès lors, les industriels de tout acabit conçoivent pour elles divers produits, dont les périodiques qui en font la promotion. Susciter l'intérêt des lectrices fait partie de la nouvelle stratégie du monde éditorial; on invite donc des femmes à s'adresser à leurs semblables : « la publicité acquiert alors une importance significative, et c'est d'abord pour attirer le public féminin convoité par les annonceurs que les grands quotidiens introduisent une page dédiée aux intérêts féminins »<sup>46</sup>.

En conséquence, c'est dans le contexte d'un lectorat urbain en pleine croissance où les périodiques jouaient un rôle capital tant dans la diffusion des textes littéraires que comme organe de promotion, que les écrivaines ont pu faire leur apparition dans le domaine littéraire public. La plupart des journalistes régulières, parmi les premières, sont liées à la rédaction d'une chronique ou d'une page féminine dans un périodique. Cela signifie notamment que leur embauche vise à conquérir un public féminin dont on se souciait peu auparavant, mais que les transformations économiques et sociales ont rendu rentable pour les éditeurs. « En somme, écrit Line Gosselin, il faut bien voir que les premières femmes devenues journalistes n'ont pas bénéficié d'un traitement de faveur de la part de leurs pairs masculins, mais plutôt

---

<sup>45</sup> Line Gosselin, *Les journalistes québécoises, 1880-1930*, Collection RCHTQ, Études et documents, n° 7, Regroupement des chercheurs-chercheuses en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec, 1995, p. 5.

<sup>46</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, *op. cit.*, p. 188.

d'un ensemble de circonstances qui leur ont offert l'occasion d'accéder au métier de journaliste.»<sup>47</sup> Lorsque, en décembre 1883, apparaît le *Journal du dimanche*, « revue littéraire, artistique, et de modes » qui s'adresse tout particulièrement à un lectorat féminin et invite les plumes féminines à y être publiées sous un pseudonyme, son succès<sup>48</sup> permet de voir que ce lectorat féminin existe bel et bien et qu'il y a là une clientèle à servir.

Le journalisme offre une porte d'entrée aux femmes qui souhaitent écrire et diffuser leurs idées, alors que tant d'autres secteurs professionnels leur demeuraient interdits : « Le journalisme est apparu comme une voie possible et parfois même, profitable, pour les femmes instruites de la bourgeoisie »<sup>49</sup>, qui souhaitaient exercer une certaine influence dans la société. Au tournant du siècle, ce métier est donc à la fois une voie d'accès au travail rémunéré et un lieu privilégié où des femmes peuvent faire entendre leur voix, alors que les Québécoises se voient limitées, dans leur conquête du marché du travail, aux services domestiques et au secteur manufacturier pour le plus grand nombre, à l'enseignement et aux soins infirmiers pour les plus instruites ou les religieuses. Si, comme l'affirme Micheline Goulet, le discours social ne favorise pas la participation des femmes à la vie littéraire<sup>50</sup>, nous semblons retrouver là, comme ailleurs dans la société d'alors, un paradoxe entre le discours dominant qui n'a de cesse de confirmer la femme dans des fonctions exclusives de mère et d'épouse, et la réalité qu'affrontent les femmes, de plus en plus actives sur le marché du travail et ailleurs, hors de la sphère domestique. En effet, si le conservatisme d'alors présente un interdit formel à une prise de parole publique de la femme, l'évolution du monde de l'édition générée par les conséquences économiques de l'industrialisation requiert néanmoins

---

<sup>47</sup> Line Gosselin, *op. cit.*, p. 122.

<sup>48</sup> *Le Journal du dimanche* tire à 4000 exemplaires jusqu'en mars 1885, date à laquelle il est fusionné avec son rival, *Le Monde illustré*.

<sup>49</sup> Line Gosselin, *op. cit.*, p. 7.

<sup>50</sup> cf. Micheline Goulet, « Une littérature de la contrainte et de l'obédience : analyse des œuvres des écrivains féminins du Canada français de 1900 à 1919 », thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2001, p. 10.

cette même prise de parole, quoiqu'elle soit confinée à un canevas très restrictif. La page féminine des grands quotidiens permettra à des écrivaines de faire « rayonner des discours centrés sur les intérêts féminins »<sup>51</sup>.

La majorité des femmes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle qui ont accédé au métier d'écrivain ont transité par le journalisme. Françoise (Robertine Barry), Josette (Joséphine Marchand) et Madeleine (Anne-Marie Gleason) sont ainsi parmi les premières femmes à entrer dans le monde des journaux, un domaine jusque-là réservé aux hommes. En 1900, une enquête menée auprès de trente-deux journaux canadiens dénombre au total quarante-neuf collaboratrices et correspondantes.<sup>52</sup> Ce sont là les premiers pas féminins dans le fief des professions libérales. Le journalisme constitue la plus large part de la pratique d'écriture des auteures de cette période, et celles qui écrivent (et publient) des romans, de la poésie, des essais et des recueils demeurent marginales. Les femmes sont tout de même peu nombreuses dans un contingent journalistique très majoritairement masculin et elles y occupent au départ et pour de nombreuses années un espace spécifique lié à leur sphère sociale, la page féminine. Il faudra attendre la génération née dans les années 1880 - 1890 pour assister à une diversification des voies d'entrée en littérature et à un renouvellement des parcours littéraires, puisque, « [a]près l'émergence des pionnières que furent Joséphine Marchand et Robertine Barry, dans les dernières décennies du XIXe siècle, on assiste à une véritable explosion du journalisme féminin. »<sup>53</sup> Cette nouvelle génération, les Marguerite de Montigny, Corinne Rocheleau, Laetitia Desaulniers, Blanche Lamontagne, Virginie Dussault, commence à participer à la vie littéraire à partir de 1910 et « leurs trajectoires continuent à témoigner de l'élargissement des pratiques littéraires des femmes et

---

<sup>51</sup> Chantal Savoie, *op. cit.*, p. 246.

<sup>52</sup> cf. Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *op. cit.*, p. 225.

<sup>53</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, *op. cit.*, p. 90.

de l'accélération de leur entrée dans le champ [littéraire]»<sup>54</sup>. Alors que les pionnières avaient investi la sphère publique par le biais des pages féminines dans les divers quotidiens et périodiques tout en revendiquant l'accès des jeunes filles aux études supérieures, « la première génération de femmes ayant poursuivi des études supérieures tentera de mettre à profit ces acquis hérités des pionnières. »<sup>55</sup>

Au tournant du XXe siècle, le monde littéraire féminin est donc restreint; le nombre de femmes qui écrivent est très limité, puisqu'«on commence à peine à reconnaître aux femmes la possibilité de s'exprimer publiquement»<sup>56</sup>. L'obligation de subvenir à leurs besoins, pour nombre de ces femmes, fait d'elles des écrivaines prolifiques; mais elle les confine également à certains genres littéraires qui s'intègrent aisément au format des périodiques : chroniques et récits brefs, que quelques-unes réuniront en recueil. Tel que le précise Lucie Robert, « [l]a question de la rémunération et de ses formes est au centre de toute considération sur la professionnalisation de l'écriture.<sup>57</sup> » Les nécessités matérielles obligent également les écrivaines à contenir leurs propos dans un créneau assez intéressant et novateur pour attirer l'attention du public lecteur, mais suffisamment respectueux des conventions sociales pour rassurer les tenants de la doxa qui sont non seulement à la tête des institutions politiques, mais surveillent aussi de près les organisations éditoriales. Le métier de journaliste féminine doit servir un objectif d'éducation sociale. Robertine Barry, pionnière du journalisme féminin au Québec, affirme d'ailleurs que le rôle assigné au journaliste est de « travailler pour l'avancement de l'éducation populaire »<sup>58</sup>. Les femmes journalistes sont non seulement conscientes du rôle de pédagogues qui leur incombe, mais c'est ce point de vue qui leur

---

<sup>54</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, *op. cit.*, p. 77.

<sup>55</sup> Chantal Savoie, *op. cit.*, p. 250.

<sup>56</sup> Diane Thibeault, *op. cit.*, p. 37.

<sup>57</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 69.

<sup>58</sup> Citée dans Line Gosselin, *op. cit.*, p. 104.

permet de justifier leur présence dans le domaine public, auprès des hautes instances morales canadiennes-françaises : « Il est évident que la précarité de leur statut leur impose de se prétendre “utiles” pour “être” »<sup>59</sup>, écrit Micheline Goulet. Puis, citant Joséphine Marchand : « Être utile, Mesdames, il paraît que ce n'est pas pour autre chose que nous avons été mises sur cette planète »<sup>60</sup>. La femme incarne le pays, envers lequel elle a de multiples obligations. Normalement tenue à l'écart de toute affaire publique, en pays conquis, « tout à coup, la femme se voit attribuer un rôle 'essentiel', celui de gardienne de la foi, gardienne des valeurs »<sup>61</sup>. Elle est censée acclamer, glorifier la société dont elle est elle-même exclue et se draper de cette nouvelle responsabilité nationale pour justifier son entrée dans l'écriture.

Si ces journalistes écrivent sur des sujets variés, elles sont donc tout de même confinées à des pages féminines; malgré le grand succès de certaines, il semble difficile de sortir de cet espace éditorial précis. Toute progression hiérarchique dans la structure des journaux et périodiques traditionnels (sous contrôle masculin) étant impensable, certaines chroniqueuses remédient à cette ghettoïsation en fondant leurs propres périodiques : « plutôt que d'obtenir de l'avancement dans la hiérarchie des périodiques où elles connaissent le succès, ces femmes fondent leurs propres revues, ce qui, tout en accroissant le prestige de leur carrière, assure un développement latéral de la profession de journaliste au féminin. »<sup>62</sup> En janvier 1893 paraît le premier numéro de *Le coin du feu. Revue féminine*, sous l'égide de Joséphine Marchand, dédiée exclusivement aux femmes canadiennes. « Organe féminin s'occupant des intérêts privés des familles – tant matériels qu'intellectuels et moraux »<sup>63</sup>, ce

---

<sup>59</sup> Micheline Goulet, *op. cit.*, p. 121.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>61</sup> Verthuy, Maïr, « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », dans *L'autre lecture, la critique au féminin et les textes québécois*, tome I, sous la dir. de Lori Saint-Martin, Montréal, XYZ Éditeurs, 1992, p. 31.

<sup>62</sup> Chantal Savoie, *op. cit.*, p. 246.

<sup>63</sup> Joséphine Marchand, *Le coin du feu*, décembre 1896, p. 341-342, cité dans Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec IV, 1870 – 1894*, *op. cit.*, p. 202.

journal reproduit des textes d'auteurs français et canadiens, tant masculins que féminins, mais surtout, les nombreux textes et articles de sa directrice. « On le considère comme l'ancêtre, sinon le modèle, des magazines féminins »<sup>64</sup> qui viendront au cours des premières décennies du XXe siècle. Suivront notamment Robertine Barry, qui fonde *Le Journal de Françoise* (1902 – 1909) et Anne-Marie Gleason, qui fondera *La Revue moderne* en 1919. Si ces magazines qui s'adressent spécifiquement à un lectorat féminin témoignent, comme l'affirme Chantal Savoie, d'une compétence et d'une autorité plus affirmées, ils réduisent d'autant la visibilité de leurs écrits : « La spécialisation littéraire en voie de se constituer relègue rapidement les femmes à ces espaces éditoriaux où certaines d'entre elles ont davantage de pouvoir éditorial, mais aussi moins d'impact dans la sphère publique »<sup>65</sup> que ce qu'offre la grande presse quotidienne.

« L'émergence de voix féminines dans un espace public jusqu'alors entièrement orienté en fonction d'intérêts masculins »<sup>66</sup> est contrainte dans son discours, limitée à des genres précis (page féminine, chronique, conte ou nouvelle), enchâssée dans un consensus sexiste, mais tout de même, peu à peu présente, requise et rémunérée. De l'utilité d'une écriture éducative et édifiante, les écrivaines bifurquent lentement vers un alliage, quoique fortement moralisateur, avec une prose imaginative et inspirée.

### 2.3 Le rôle déterminant des associations

Les Canadiens français, devant négocier à la fois avec un gouvernement central fédéral et des dirigeants économiques anglophones, ressentent le besoin de se regrouper et de créer des associations et des mouvements collectifs d'action et de pensée nationalistes et sociaux,

---

<sup>64</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 202.

<sup>65</sup> Chantal Savoie, « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XXe siècle », *Tangence*, n° 80, hiver 2006, p. 142.

<sup>66</sup> Chantal Savoie, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XXe siècle », *op. cit.*, p. 241.

avec la bénédiction du clergé. Dans ce contexte, la nouvelle génération d'écrivains se réunit dans des clubs et des cercles restreints, surtout à Montréal. Les membres de ces associations partagent non seulement des valeurs littéraires, mais surtout des principes sociopolitiques et religieux. Les autorités religieuses surveillent d'ailleurs étroitement ces activités afin de s'assurer de leur conformisme idéologique. Or, « malgré leur conservatisme, les instituts canadiens et les cercles catholiques exercent une influence considérable sur la vie intellectuelle de l'époque »<sup>67</sup>, organisant conférences, soirées littéraires, théâtre, concours et diverses publications. Surtout, leurs membres, pour la plupart des acteurs influents de la vie politique et sociale, forment de véritables réseaux d'influence basés sur des rencontres, de vastes correspondances et des articles de journaux. Ceci leur permet de faire la promotion de certains écrits, comme l'a fait l'abbé Henri-Raymond Casgrain en faveur du roman *Angéline de Montbrun* de Laure Conan, ou d'en condamner d'autres.

Alors que pour les ultramontains, réunis en cercles catholiques, la littérature n'existe que pour la plus grande gloire de Dieu et que les valeurs morales doivent exercer leur emprise sur les œuvres littéraires, les libéraux, regroupés dans divers cercles privés, veulent mettre en lumière la compétence et l'esthétisme littéraires, et « [l]e domaine associatif devient ainsi le lieu d'une tension entre le désir de maintenir une dépendance qui paraît nécessaire et la recherche d'une forme d'autonomie. »<sup>68</sup> Par la constitution d'une première académie officielle, la Société royale du Canada, en 1882, le gouvernement permet l'existence de « l'homme de lettres en tant que personnage social »<sup>69</sup>. Ainsi, les pratiques associatives évoluent à la fin du XIXe siècle en faveur de l'autonomie et de la légitimité de la littérature.

---

<sup>67</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 146.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 151.



Plus encore qu'au XIXe siècle, les revues et périodiques divers forment au début du XXe siècle des lieux de rencontre, d'échange d'idées, de critique, qui défendent des objectifs idéologiques et esthétiques que leurs principaux organisateurs et collaborateurs partagent, se questionnant entre autres sur le rôle de la littérature. Ces instruments de diffusion, unis sous leur bannière respective, exercent un pouvoir de suggestion dont la portée est nouvelle, grandissante, et dont la sphère d'influence s'élargit au fur et à mesure de l'extension des canaux de diffusion et du lectorat. Il y a donc une « consolidation en pôles esthétiques de regroupements d'écrivains autour d'instruments de diffusion et de consécration »<sup>70</sup>.

Et qu'en est-il des femmes de lettres? Leur réseau associatif se déploie-t-il en parallèle ou intègrent-elles les réseaux en place? Au tournant du XXe siècle, les femmes forment elles aussi des associations ou s'intègrent à des associations caritatives déjà existantes, ce qui leur permet de participer à la vie publique d'une façon socialement acceptée et avec l'encadrement nécessaire à leur efficience. S'il leur est d'abord impossible d'intégrer les associations d'écrivains, elles s'allient aux organismes qui défendent la langue française et fondent surtout leurs propres associations publiques de solidarité sociale ou de culture féminines, tels le Conseil national des femmes du Canada (1893), qui regroupe l'ensemble des forces féminines disséminées dans diverses associations à travers le pays. Ainsi, « bien qu'encore peu présentes au sein des regroupements d'écrivains, les femmes créent au tournant du siècle leurs propres réseaux nationaux et internationaux »<sup>71</sup>. Cependant, « les femmes de lettres ont alors établi leurs réseaux officiels au sein de vastes regroupements féminins [...] au sein desquels le front commun pour faire reconnaître l'action féminine l'emportait largement sur les préoccupations plus spécifiquement culturelles ou littéraires »<sup>72</sup>. Issues des classes aisées, les femmes écrivaines souhaitent pour la plupart participer au

---

<sup>70</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, *op. cit.*, p. 468.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>72</sup> Chantal Savoie, « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de socialité littéraire au tournant du XXe siècle », *op. cit.*, p. 126.

mouvement de réforme urbaine qui vise à apporter des solutions aux divers maux dont est affligée une population en pleine mutation. Elles poursuivent l'objectif d'améliorer le sort de tous, et la situation des femmes en particulier, dans le cadre d'organisations féminines qui, à la fin du XIXe siècle, offrent aux femmes la possibilité d'acquérir une expérience de la vie publique et une notoriété dont elles font prudemment usage, dans une conception du métier d'écrivaine proche du féminisme chrétien. « Le passage d'activités littéraires semi-privées, comme les salons littéraires, à des associations formelles dotées de structures publiques [...] témoigne de la consolidation de la présence des femmes de lettres dans la sphère publique »<sup>73</sup>, ce dont ces femmes tireront d'indiscutables bénéfices.

### 3. Portrait des écrivaines

L'homme de lettres canadien-français de cette période répond à un ensemble de facteurs sociaux déterminants : lieu de naissance, origine sociale, études et fonctions professionnelles exercées. En effet, expliquent les auteurs de *La vie littéraire au Québec*, l'étude de la carrière des acteurs de la vie littéraire permet de dessiner une trajectoire modèle : études classiques, apprentissage du droit, journalisme et politique, puis un poste de fonctionnaire permettant la poursuite d'activités littéraires dans le cadre de nombreux réseaux associatifs.<sup>74</sup> En est-il de même pour la femme de lettres ? Quel est le profil de l'auteure féminine de la fin du XIXe siècle ? L'examen de la provenance géographique, des origines sociales et de l'état civil des auteures de notre corpus nous permet d'élucider une partie de cette question et s'offre comme point de départ à l'élaboration de leur portrait. Les informations disponibles sur l'origine de ces femmes sont parcellaires. Pour Félicité Angers, Robertine Barry, Éva Circé-Côté et Joséphine Marchand-Dandurand, qui ont toutes quatre reçu beaucoup d'attention des historiens et des littéraires, nous pouvons accumuler une abondance d'informations factuelles. Par contre, pour Adèle Bibaud et Anne-Marie Gleason,

---

<sup>73</sup> Chantal Savoie, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XXe siècle », *op. cit.*, p. 253.

<sup>74</sup> Cf. Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 71.

les données semblent davantage fragmentaires, moins de recherches universitaires s'étant penchées sur leur vie personnelle et professionnelle.

Les auteures de cette période ont généralement été présentées comme des femmes instruites appartenant à la bourgeoisie québécoise. En effet, les moyens financiers de la classe bourgeoise permettaient à ces femmes de poursuivre leurs études jusqu'au niveau le plus élevé leur étant alors accessible. Plus instruites que la moyenne des femmes québécoises, bénéficiant de plus de temps de loisirs, elles pouvaient développer à la fois leur réseau social et associatif, et leurs aptitudes littéraires. Elles font partie d'une élite à double titre : issues d'un milieu social favorisé, elles sont, à l'intérieur même de cette tranche de la société, les femmes les plus scolarisées. En effet, « l'examen des origines sociales montre qu'une part importante [...] est rattachée à l'élite socioéconomique québécoise, tant par la profession du père et du mari [le cas échéant], que par la formation suivie. »<sup>75</sup>

Elles viennent toutes de familles canadiennes-françaises ou formant un mélange d'origines irlandaises et canadiennes-françaises, catholiques, aisées et instruites, offrant un cadre qui à la fois valorise le savoir et peut offrir à ses filles la meilleure éducation disponible au XIXe siècle. L'aisance des pères permet aux filles d'acquérir une solide formation; la transmission d'une certaine pensée, d'une façon de percevoir le monde fait aussi partie de cet important héritage familial. Plusieurs de ces jeunes filles sont en outre éduquées par des mères scolarisées et socialement actives, que nous pensions à Marie Perron (mère de Félicité Angers) ou à Marie-Herzélie Turgeon (mère de Joséphine Marchand). Si elles ne jouissent pas d'une formation comparable à celle des garçons dans les collèges classiques, ces jeunes filles prolongent tout de même leurs études primaires pendant quelques années, dans les couvents, qui permettent « aux futures femmes du monde de parfaire leur éducation, notamment en arts, en musique et en littérature. »<sup>76</sup> Félicité Angers et Robertine Barry voient

---

<sup>75</sup> Line Gosselin, *op. cit.*, p. 49.

<sup>76</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 113.

ainsi leurs aptitudes littéraires se révèlent au cours de leurs années d'apprentissage, alors qu'elles publient des textes dans les journaux institutionnels. Tout comme leurs consœurs, ces jeunes filles sortent des couvents instruites et sans profession.

Or, certaines femmes des classes sociales supérieures se retrouvent ultérieurement dans une situation financière précaire qui les oblige à gagner leur vie. Félicité Angers, toute première écrivaine et romancière canadienne-française, et Robertine Barry, première journaliste féminine, se sont donc tournées vers l'écriture d'abord dans un dessein pécuniaire. Pour ces femmes instruites, pour lesquelles un poste de fonctionnaire est inaccessible, mais qui doivent s'assurer d'un revenu, ces nouvelles possibilités sont une véritable aubaine, puisque « parmi les professions dites libérales, seul le journalisme est ouvert aux [femmes] francophones »<sup>77</sup>. Naissant d'une part des bouleversements socioéconomiques et d'autre part du désir des femmes d'exprimer publiquement une voix qui leur est propre, de faire valoir un point de vue spécifique, l'écriture personnelle se mue en une écriture visant la collectivité. « Une écriture féminine privée qui a pris la forme de la correspondance ou du journal personnel débouche un siècle plus tard sur le public »<sup>78</sup>, confirme Yvan Lamonde. Les écrivains d'un nouveau profil, parmi lesquels se trouvent entre autres des femmes et des poètes d'avant-garde, profitent de la relative émancipation d'un milieu plus libéral pour saisir l'occasion, autrement improbable, de se faire publier. L'idée de vivre du métier des lettres commence même à se concrétiser pour quelques femmes. Félicité Angers et Robertine Barry font partie de la première cohorte d'écrivains indépendants (avec Arthur Buies, Henri-Raymond Casgrain et Louis Fréchette), qui privilégient leur carrière littéraire.

Les six écrivaines qui forment notre corpus sont nées entre 1845 et 1875. Félicité Angers, née en 1845, est l'aînée de toutes et Anne-Marie Gleason est la cadette de ce contingent de pionnières. Félicité Angers, Robertine Barry et Adèle Bibaud sont demeurées célibataires. Éva Circé-Côté est mariée à un médecin, Anne-Marie Gleason épouse également

---

<sup>77</sup> Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *op. cit.*, p. 224.

<sup>78</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome II : 1896-1929, *op. cit.*, p. 93.

un médecin, Joséphine Marchand-Dandurand un politicien. Si le mariage en soi n'a pas été un obstacle à la réalisation des visées littéraires de ces trois femmes, il est tout de même notable que plusieurs de celles qui ont publié une ou des œuvres n'étaient pas mariées et que les femmes mariées l'aient été avec des membres des professions libérales qui bénéficiaient eux-mêmes du double avantage du milieu social et de l'instruction. Qui plus est, Éva Circé-Côté et Anne-Marie Gleason se marient alors que leur carrière littéraire est déjà lancée. Hormis le célibat, « ces unions tardives et sans enfants semblent constituer les conditions les plus favorables à la carrière des lettres pour les femmes. »<sup>79</sup> Il est indéniable que le fait de ne pas avoir eu la charge d'une famille nombreuse a permis à ces femmes de disposer du temps nécessaire à l'écriture et à l'implication sociale, leur a donné l'espace, à la fois intérieur et extérieur, d'une « chambre à soi ». La seule à avoir eu un enfant est Joséphine Marchand-Dandurand, mère d'une fille prénommée Gabrielle. Cette constatation confirme ce qu'explique Lori Saint-Martin : « La non-maternité était pour nos aïeules une quasi-condition d'accès à l'écriture. »<sup>80</sup> Ainsi, loin de faire du célibat un pis-aller, Félicité Angers, Robertine Barry et Adèle Bibaud y voient au contraire le germe de l'émancipation féminine. Si elles ne sont peut-être pas toutes célibataires par choix, elles ont dû en prendre leur parti et un esprit d'autonomie a commencé à s'affirmer chez elles. Ce célibat, c'est le « synonyme du mot indépendance », affirme Françoise (Robertine Barry) en 1896<sup>81</sup>, à une époque où les expressions « vieille fille » et « vieux garçon » s'appliquaient à des personnes dont la valeur sociale se trouvait diminuée par cet état, si ce n'était en tant que membre du clergé.

Quoique beaucoup d'acteurs du monde des lettres soient d'origine rurale, « la participation d'écrivains d'origine campagnarde à la vie littéraire n'a rien d'exceptionnel en

---

<sup>79</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, *op. cit.*, p. 92.

<sup>80</sup> Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 31.

<sup>81</sup> Françoise, *Chronique du Lundi* dans *La Patrie*, 30 novembre 1896, p. 1, citée par Diane Thibeault, *op. cit.*, p. 47.

soi, dans la mesure où elle correspond à la distribution de la population »<sup>82</sup>; la majorité déménage ensuite à la ville. En effet, Montréal est la nouvelle métropole économique du Canada français et exerce par le fait même un grand pouvoir d'attraction. S'y abritent des journaux, des libraires-éditeurs et des établissements d'enseignement et ainsi, si « Montréal avait largement supplanté Québec comme centre d'activités commerciales et culturelles, les premières décennies du XXe siècle lui confèrent en plus le statut de pôle littéraire. »<sup>83</sup> Cette réalité aura un impact appréciable sur la carrière des écrivaines, puisque celles-ci en proviennent ou viennent y vivre : « Beaucoup de femmes qui écrivent sont originaires de Montréal, et un plus grand nombre encore s'y installe entre 1893 et 1918, si bien que les deux tiers des femmes qui écrivent durant ces années exercent leurs activités à Montréal. »<sup>84</sup> C'est dans ce contexte que Robertine Barry, Anne-Marie Gleason et Joséphine Marchand-Dandurand déménagent à Montréal à la fin du XIXe siècle, alors qu'Adèle Bibaud et Éva Circé-Côté y sont nées. De notre corpus, la seule à ne pas s'y établir de façon permanente, résidant la majeure partie de sa vie à La Malbaie, dans le Charlevoix, et à Saint-Hyacinthe en Montérégie, est Félicité Angers, qui entretient malgré la distance des liens étroits avec les réseaux montréalais grâce à une correspondance assidue.

Leur rassemblement dans un même lieu et leur communauté professionnelle et souvent idéologique (entre autres au sujet de l'avancement social de la femme et de la nécessité, pour celle-ci, de prendre part aux débats publics) leur permet de se rencontrer, de s'allier, de former enfin, malgré certaines divergences d'opinions, un groupe de femmes ayant des activités et préoccupations similaires. Il faut prendre note de l'importance des liens que les femmes tissent entre elles par la pratique de l'écriture et par leur action au sein de diverses associations, en cette fin de siècle.

---

<sup>82</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, *op. cit.*, p. 110.

<sup>83</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, *op. cit.*, p. 87.

<sup>84</sup> Chantal Savoie, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XXe siècle », *op. cit.*, p. 243.

Cette concentration géographique autorise donc l'association. Les femmes de lettres montréalaises jouent un rôle important dans l'apparition des premières associations féminines formelles et publiques au Canada français. Les pratiques littéraires trouvent ainsi leur place dans un ensemble d'activités vouées à l'action sociale. L'action principalement caritative de ces associations, dont les détails sont rapportés dans toutes les revues et pages féminines, semble contribuer à la justification d'une prise de parole publique féminine. Puis, « cet investissement de la sphère médiatique donne des tribunes aux revendications féministes, parmi lesquelles figurent en tête de liste l'éducation supérieure. »<sup>85</sup> Ces pionnières ont en effet revendiqué pour les jeunes filles l'éducation supérieure dont elles n'ont pas pu elles-mêmes bénéficier.<sup>86</sup> La mise en valeur de la culture intellectuelle et de l'éducation dans les chroniques et écrits divers de nos écrivaines ont sans nul doute contribué aux changements qui se produisent dans la sphère académique.

Alors que Joséphine Marchand, Robertine Barry, Éva Circé-Côté et Anne-Marie Gleason se rallient toutes au discours revendiquant des droits égaux pour les femmes et les hommes (tout en s'appuyant sur les différences fondamentales entre les deux sexes) et s'affichent ainsi ouvertement, quoiqu'à des degrés divers, comme des militantes pour les droits des femmes, Félicité Angers entame et poursuit pour sa part une carrière de journaliste et d'écrivaine en affirmant des convictions avant tout religieuses, voire ultramontaines. De façon toute paradoxale, elle mettra en pratique, dans la conduite de sa vie, les principes auxquels elle affirme ne pas adhérer; en effet, restée célibataire, elle prend seule les décisions qui la concernent et elle gagne sa vie par son propre travail; bien que cela se fasse sous le couvert de l'anonymat, elle investit la sphère publique; elle ne laisse aucun homme, pas même un éminent membre du clergé tel que l'abbé Casgrain, prendre des décisions à sa

---

<sup>85</sup> Chantal Savoie, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XXe siècle », *op. cit.*, p. 253.

<sup>86</sup> Ce sont les générations suivantes d'écrivaines qui auront droit à cette éducation : « La fondation, en 1908, du Collège d'enseignement supérieur pour jeunes filles offrira pour la première fois aux femmes la possibilité d'accéder au cours classique, puis, éventuellement, à l'université. » (Chantal Savoie, *ibid.*, p. 250.)

place; elle négocie fermement et signe ses contrats d'édition; très pieuse, elle se refuse pourtant à prendre le voile comme à se marier. Félicité Angers met autant de véhémence à faire respecter sa vie privée qu'à réclamer une rétribution équitable pour son travail d'écrivaine. Elle est donc libre, indépendante et autonome. Ainsi, sans vouloir se faire la chantre du féminisme de l'époque, elle l'incarne. Elle a la force de manier les ficelles d'une carrière qu'elle a entreprise, dit-elle, à son corps défendant et « à cause de la nécessité seule »<sup>87</sup>. Maurice Lemire affirme d'ailleurs à son sujet: « Voilà donc quelqu'un qui, certes, connaît les limites que dicte son époque au destin des femmes, mais qui utilise aussi toute la force de son caractère [...] pour trouver la manière de gagner sa vie honorablement. »<sup>88</sup> Félicité Angers ouvre la voie en publiant *Un amour vrai* en 1878. C'est bien là le premier pas féminin dans l'institution littéraire du XIXe siècle; étape d'autant plus audacieuse qu'elle provient d'une jeune fille sans protections particulières; première écrivaine à vivre de sa plume, Félicité Angers s'est inventée elle-même. « Pour elle et ses contemporaines écrivaines, le chemin était loin d'être tracé. Toutes, elles ont fait preuve d'ingéniosité et de courage, les unes en investissant le monde masculin, les autres en créant un créneau féminin »<sup>89</sup> salue Lemire. Quel que soit leur degré d'adhésion respectif aux revendications qui animent certaines d'entre elles, l'acte d'écrire apparaît, sous les différents témoignages qu'ont laissés ces écrivaines, une occupation valorisante pour les femmes qui l'exercent : « Il offre aux femmes la possibilité de s'intégrer à la vie publique, de participer à la diffusion des idées qui ont alors cours et de faire valoir leurs propres idées. »<sup>90</sup> Si c'est là une activité gratifiante, cela n'empêche pas la nécessité pour elles de poursuivre ce métier sous le masque d'un pseudonyme.

---

<sup>87</sup> Maurice Lemire, « Félicité Angers sous l'éclairage de sa correspondance », *Voix et Images*, vol. XXVI, no 1 (76), 2000, p. 144. Lettre datée du 9 décembre 1882, citée par Maurice Lemire.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>89</sup> *Id.*

<sup>90</sup> Line Gosselin, *op. cit.*, p. 99.



#### 4. L'usage du pseudonyme

En effet, à l'image de ce qui se pratiquait aux États-Unis et au Canada anglais, le pseudonymat est une pratique courante au Canada français au XIXe siècle, tant chez les hommes que les femmes. L'usage de noms fictifs s'effacera peu à peu au XXe siècle, au fur et à mesure du développement de l'institution littéraire. Selon Manon Brunet, c'est la peur de ne pas se voir octroyer une reconnaissance publique qui poussait les hommes et les femmes à utiliser un nom de plume pour publier, ainsi que la peur de la critique, voire de l'opprobre : « La crainte de non-reconnaissance sociale amène donc l'écrivain à agir sous un masque. »<sup>91</sup> L'usage d'un pseudonyme ne doit en aucun cas être perçu comme une fraude, un mensonge déclaré par l'écrivain et subi par le lecteur. Il est plutôt le reflet d'une « crainte légitime d'un auteur à rencontrer pour la première fois un public élargi et incognito »<sup>92</sup>.

Il y a tout de même une distinction de genre à faire, car alors que de moins en moins d'hommes journalistes ou écrivains, à la fin du XIXe siècle, font usage d'un pseudonyme, les femmes, nouvellement arrivées sur l'échiquier littéraire public, sont nombreuses à l'utiliser. Le climat social hostile à l'écrivain déplaît aux femmes qui tentent de s'en prémunir par l'utilisation d'une armure identitaire. Cette pratique leur permet à la fois de transgresser la contrainte de la sphère domestique, seul champ d'action féminin moralement entériné, et de gagner la liberté d'action nécessaire à l'expression de leur point de vue, car « l'idée que les femmes devaient cacher leur identité à cause de la perception qu'on se faisait alors de leur place dans la société semble admise ici. »<sup>93</sup> L'usage du pseudonyme au XIXe siècle repose d'une part sur l'édification de convenances rigides qui contraignent les femmes à la modestie, puisque « les femmes ont souvent ce sentiment de se rendre vulnérables par les mots, comme si en inscrivant leurs traces vitales sur la page elles s'exposaient à un regard de juge, de

---

<sup>91</sup> Manon Brunet, « Anonymat et pseudonymat au XIXe siècle : l'envers et l'endroit de pratiques institutionnelles », *Voix et Images*, vol. XIV, n° 2 (41), 1989, p. 170.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>93</sup> Line Gosselin, *op. cit.*, p. 100.

censeur ou de séducteur »<sup>94</sup> et, d'autre part, cet usage est le chemin par lequel l'écrivaine en appelle à l'autonomie, cette « nécessité de l'écriture, qui est de rester imperméables aux exigences extérieures »<sup>95</sup>.

En France et en Angleterre, les écrivaines utilisent surtout des noms d'emprunt masculins, afin de se préserver des reproches qui seraient normalement faits aux femmes et de se donner ainsi une plus grande liberté de parole. En prenant des pseudonymes féminins, le plus souvent de simples prénoms, les journalistes et écrivaines québécoises revendiquaient en quelque sorte leur identité sexuelle, de telle sorte que, tout en protégeant leur personne d'un dévoilement complet, elles devaient également restreindre leur discours à ce qui était convenable pour une femme. Si les journalistes utilisent ici un pseudonyme, c'est davantage pour se protéger en tant qu'individu que pour camoufler une identité de genre. « Le pseudonyme accorde, croyons-nous, toute la liberté requise pour exercer ce métier audacieux »<sup>96</sup>, affirme Line Gosselin en reprenant les propos de Robertine Barry. Pourquoi ne pas utiliser de pseudonyme masculin? Cela est sans doute relié à l'apparition du lectorat féminin, auquel les éditeurs veulent plaire; une page tenue par une femme attirera les lectrices féminines. L'usage du pseudonyme permet à l'écrivain de bénéficier d'une valeur marchande et symbolique du produit littéraire, même s'il lui dérobe une reconnaissance sociale réelle qui pour l'instant, lui semble plus une menace qu'une promesse. L'anonymat et la pratique, moins radicale, du pseudonymat peuvent seuls « éviter une mauvaise réception de la part des seules autres institutions sociales en place ayant un pouvoir de légitimation des pratiques

---

<sup>94</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, p. 45.

<sup>95</sup> Marie-Pier Luneau, « L'auteur en quête de sa figure. Évolution de la pratique du pseudonyme au Québec, des origines à 1979 », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 1 (88), automne 2004, p. 10.

<sup>96</sup> Line Gosselin, *op. cit.*, p. 104.

sociales dans leur ensemble (Église, État) »<sup>97</sup> et par conséquent, des pratiques d'écriture, véhicule idéologique privilégié.

L'auteur doit signer ses œuvres, que ce soit de son vrai nom ou d'un pseudonyme, entre autres parce qu'il lui est alors plus aisé d'affirmer ses droits de propriété : « Comme l'a bien noté Lucie Robert, l'auteur prend conscience, au tournant du siècle, de la nécessité de signer. »<sup>98</sup> En effet, de nombreux journalistes et auteurs font de l'écriture leur métier et comptent sur ces revenus pour gagner leur vie; dès lors, d'un point de vue pragmatique, la signature apparaît comme une nécessité marchande. Le taux d'analphabétisme qui diminue, les techniques d'imprimerie qui s'améliorent, la distribution de livres de prix dans les écoles font que « le discours s'insère dans un circuit de propriété »<sup>99</sup>. Circuit que les femmes écrivaines, motivées pour plusieurs par des besoins matériels, veulent intégrer.

Trois tendances dominantes régissent la signature d'écrivain à cette époque : l'usage d'un prénom fictif, l'utilisation d'un prénom et d'un nom fictifs et la signature du nom véritable. La seule écrivaine de notre corpus à signer de son nom véritable son recueil de nouvelles est Adèle Bibaud; elle révèle là une volonté de s'inscrire, selon Chantal Savoie, dans la légitimité institutionnelle. L'utilisation de son nom véritable par Adèle Bibaud reflète une stratégie qui révèle une écrivaine aspirant à la « reconnaissance littéraire la plus élevée »<sup>100</sup>. Dans ce cas particulier, l'utilisation du nom réel permet d'afficher une filiation et une appartenance à une famille reconnue, ce qui contribue largement à légitimer tant l'acte d'écriture, la publication d'un livre que le contenu discursif. Bibaud veut acquérir la reconnaissance littéraire en tant que telle, ce pour quoi son recueil contient également des

---

<sup>97</sup> Manon Brunet, *op. cit.*, p. 180.

<sup>98</sup> Marie-Pier Luneau, *op. cit.*, p. 7.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>100</sup> Chantal Savoie, « Persister et signer : les signatures féminines et l'évolution de la reconnaissance sociale de l'écrivaine (1893-1929) », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 1 (88), automne 2004, p. 8.

textes de son aïeul Michel Bibaud, qui parrainent symboliquement son propre discours et l'audace de le publier.

La majorité des écrivaines publient sous un seul prénom féminin. Si les auteures n'utilisent pas un prénom de façon exclusive et changent parfois de masque, elles emploient tout de même un certain pseudonyme de façon permanente, comme c'est le cas de Françoise (Robertine Barry), de Madeleine (Anne-Marie Gleason), de Colombine (Éva Circé-Côté) et de Josette (Joséphine Marchand-Dandurand). Elles choisissent des prénoms communs (Madeleine, Françoise) ou affublés d'un diminutif qui leur enlève toute prétention ou aspect de supériorité (Josette, Colombine). L'écrivaine se présente comme l'amie, la confidente de la lectrice, à la fois être de confiance, inoffensive et charmante. Les pseudonymes-prénoms ont permis à ces journalistes de se faire connaître, puis ont fidélisé un lectorat. Lorsqu'il s'agira de publier en volume, les écrivaines voudront profiter de la visibilité et de la popularité acquises afin que celles-ci soient naturellement transférées vers un nouveau support. Josette, Françoise, Madeleine, Colombine « se sont créé des masques transparents, des loups qui ne les cachent guère, mais qui établissent une barrière symbolique entre les sphères publique et privée »<sup>101</sup> et dont elles continuent longtemps d'user. La signature « sert maintenant à établir une distinction entre l'individu social et l'image de l'auteur »<sup>102</sup>, particulièrement dans le cas des femmes écrivaines qui trouvent là le moyen de faire entendre leur voix dans la sphère publique. À un niveau davantage symbolique, l'usage exclusif du prénom afin de signer leurs textes stipule également qu'avant de se définir par l'appartenance à une lignée familiale, l'écrivaine « existe tout d'abord dans l'exercice de son activité d'écrivain, signifiée par un [pré]nom librement choisi »<sup>103</sup> et non assujetti aux changements que le mariage – ou le remariage – pourrait opérer sur le nom. S'identifier publiquement par

---

<sup>101</sup> Marie-Pier Luneau, *op. cit.*, p. 6.

<sup>102</sup> *Id.*

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 309.

son prénom est une façon pour l'écrivaine d'alors de s'extirper de la « maison du père », tel que l'entend Patricia Smart<sup>104</sup>.

Si ces auteures utilisent le pseudonyme dans le cadre de leurs activités d'écriture et de publication, elles sont par ailleurs de plus en plus connues – et reconnues – grâce à leur engagement dans diverses causes et associations, ce qui « ne semble pas avoir nui à leur activité ni à leur reconnaissance »<sup>105</sup>. Une fois que le lien s'est fait entre le pseudonyme et la véritable personne, le maintien de l'usage d'un pseudonyme-prénom ne peut plus se justifier par un besoin exclusif d'anonymat, mais s'expliquerait également par le désir de maintenir une relation privilégiée, de proximité, avec le lectorat féminin auquel elles s'adressent. Au-delà de l'anonymat procuré par l'usage d'un pseudonyme, anonymat qui n'est préservé, à long terme, que dans le vaste public, puisque les milieux journalistique, éditorial et littéraire savent bientôt de quoi il en retourne, « l'utilisation d'un prénom féminin à titre de pseudonyme n'est-elle pas indicatrice des rapports souhaités par les journalistes avec leurs lectrices? »<sup>106</sup>. Cette proximité établie entre l'auteure et sa lectrice par le pseudonyme se fait le reflet du but poursuivi par les écrivaines : éduquer, guider, inspirer, être utile pour le bien moral de la société. Ainsi, la perception qu'elles ont de leur métier les amène à créer une relation intimiste avec un lectorat féminin qu'elles veulent influencer dans le sens du féminisme chrétien. Comme l'affirme Robertine Barry, il leur faut « travailler pour l'avancement de l'éducation populaire »<sup>107</sup>. N'oublions pas que le climat social est hostile à une prise de parole publique de la femme et que ces auteures féminines sont les premières à exercer ce qu'elles considèrent comme un droit : exprimer un point de vue féminin. Ce droit, bien sûr, s'allie à un devoir : servir et éduquer.

---

<sup>104</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec* (op. cit.).

<sup>105</sup> Chantal Savoie, « Persister et signer : les signatures féminines et l'évolution de la reconnaissance sociale de l'écrivaine (1893-1929) », op. cit., p. 3.

<sup>106</sup> Line Gosselin, op. cit., p. 103.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 104.

Le cas de Félicité Angers est unique à maints égards, et cette originalité se manifeste également dans le choix d'un pseudonyme. Il y a chez cette auteure un désir évident de rester dans l'ombre; elle prend le pseudonyme de Laure Conan et ne s'en départira jamais. À l'abbé Casgrain, qui insistait pour parler d'elle et révéler son identité dans la préface de *Angéline de Montbrun*, elle réitère son désir sincère d'effacement et de discrétion. Selon Manon Brunet, ce n'est pas à cause du genre littéraire du roman qu'Angers se donne un pseudonyme permanent, puisqu'à partir de la fin du XIXe siècle, la littérature québécoise a acquis assez de légitimité et de moyens de diffusion pour permettre à ses auteurs d'être des romanciers dévoilés. Mais peut-être cela était-il davantage valable pour les hommes : n'oublions pas qu'Angers fut la toute première femme à publier une nouvelle littéraire et un roman au Canada français. La nouvelle tolérance démontrée envers certains auteurs masculins n'était pas complètement transférée à la gent féminine.

Ce survol d'une période charnière pour les femmes dans l'histoire du Québec et des lettres québécoises, prémisse des bouleversements qu'engendreront bientôt les guerres mondiales, est bien modeste. Il permet néanmoins de saisir que le contexte idéologique et social dans lequel les auteures étudiées ont vécu n'était pas propice à leur engagement social au-delà du foyer, mais que certaines transformations au sein de la société canadienne-française leur ont ouvert une brèche, par laquelle elles se sont rapidement faufilées. Plusieurs motivations ont animé ces pionnières, dont la nécessité de gagner leur pain, et elles ont dû se soumettre aux diktats du monde littéraire. Mais il semble que, entre désirs et contraintes, elles aient trouvé le chemin de la création et de la publication littéraires, de l'engagement social et de la renommée. Se portant à la fois à la défense d'une idéologie traditionnelle profondément patriarcale qu'elles affirment ne pas vouloir annihiler, et animées d'une volonté de changement qui les fait s'appliquer à convaincre leurs contemporaines du bien-fondé de leurs idées progressistes, ces femmes ont été, et demeurent, des équilibristes inspirées.

## CHAPITRE II

### LA NOUVELLE LITTÉRAIRE

*Le moi a un égal besoin de possible et de nécessité.  
Il désespère autant par manque de possible que par manque de nécessité.*  
Soren Kierkegaard

C'est véritablement au XIXe siècle que le genre de la nouvelle littéraire connaît une période de faste sans précédent, de Poe à Maupassant. Jean-Pierre Aubrit affirme d'ailleurs que « le XIXe siècle est véritablement l'âge d'or du récit bref » et que cela « tient à plusieurs facteurs historiques dont le plus déterminant est l'essor des journaux quotidiens et périodiques »<sup>1</sup>, sujet que nous avons abordé dans le premier chapitre de ce mémoire. Au XXe siècle, de plus en plus d'auteurs écrivent et publient des nouvelles littéraires, dont de grands noms de la littérature, en France comme dans l'ensemble de l'Occident – il n'y a qu'à citer Joyce, Woolf, Camus ou K. Mansfield et au Canada, Gabrielle Roy et Monique Proulx. Qui plus est, « quelle que soit l'époque qui l'a vu naître, quelles qu'aient été alors les conditions de production de l'œuvre littéraire, la nouvelle procède toujours, d'une manière ou d'une autre, d'un désir de singularité et peut-être d'une espèce d'élitisme littéraire. »<sup>2</sup> La nouvelle littéraire demeure, dans le vaste panorama de publications littéraires, un genre marginal et « la production de nouvelles est bien moindre que celle de romans qui, sous des formes très diverses, continue d'être pléthorique. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 58.

<sup>2</sup> Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 3.

<sup>3</sup> *Id.*

Dans le paysage littéraire québécois, qu'ils soient contes, nouvelles ou chroniques, les textes brefs parus dans les périodiques forment au XIXe siècle « l'épine dorsale de la production littéraire »<sup>4</sup>. Une très grande partie de la production littéraire passe en effet, à l'époque, par les journaux et « les écrivains, jeunes pour la plupart, se sont d'abord fait la main en rédigeant des récits brefs qui se prêtaient bien à la publication dans les journaux et revues. [...] Les jeunes comme les moins jeunes font leur apprentissage de l'écriture et de l'édition en publiant dans les périodiques. »<sup>5</sup> Avant les années 1940, rares sont les textes d'abord parus dans les périodiques qu'un éditeur reprend en volume. Dans de tels cas, plusieurs genres littéraires sont susceptibles de se côtoyer, tels que le conte, la poésie, la nouvelle ou la pièce de théâtre. Ce n'est que plusieurs décennies plus tard, soit depuis les années 1980, que la plupart des observateurs de la scène littéraire conviennent que le genre de la nouvelle et le recueil de nouvelles connaissent au Canada-français un essor notable.

Lorsque les femmes ont pu publier, elles ont écrit, outre des articles journalistiques et des pages féminines, de nombreux contes et nouvelles. Le genre littéraire bref, qu'elles ont privilégié, s'est en grande partie imposé à cause de l'espace restreint offert dans les journaux et périodiques, les poussant à la concision, mais également parce que le roman avait plutôt mauvaise réputation. Parce qu'elle est une ébauche romanesque, « la plupart des romanciers s'escriment à la nouvelle avant de se lancer dans l'écriture d'un roman »<sup>6</sup>. Au Canada français, si les écrivains masculins pouvaient en effet s'y « faire la main » pour de plus ambitieuses écritures futures, l'écrivaine n'y voit pour l'instant que le but même à atteindre. Ainsi, ce corpus encore méconnu semble notamment un objet d'étude intéressant en raison de l'interaction qu'il propose entre un genre narratif bref et les instances de publications en place. La production livresque, à la fin du XIXe siècle, se compose de plus en plus de

---

<sup>4</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, coll. Vie des lettres québécoises, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, p. 47.

<sup>5</sup> Aurélien Boivin, « Introduction » dans *Les meilleures nouvelles québécoises du XIXe siècle*, Montréal, Éditions Fides, 1997, p. 7.

<sup>6</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 24.



romans, qui offrent une forme prisée de divertissement<sup>7</sup>. Mais l'Église, qui offre à la population un encadrement moral qui renforce l'orientation familiale et pieuse de la société franco-catholique traditionnelle, a mis la population en garde contre les lectures frivoles ou dangereuses. L'Église se montre en général réfractaire au roman, car, selon elle, il détourne des bonnes mœurs et incite à la rêverie et la paresse, éloigne de l'honnêteté et du devoir. Les conditions sont donc peu favorables pour le roman canadien, sauf pour les romans historiques ou d'aventures, nationalistes, qui sont accueillis dans de meilleures dispositions, vulgarisant l'histoire du Canada et faisant revivre les combats de ses héros, tels que *Trois ans en Canada* d'Adèle Bibaud (1887) ou *L'oublié* de Laure Conan (1900 en feuilleton et 1902 en volume), récompensé par l'Académie française en 1903.

Dans les pages qui suivent, nous verrons ce qu'il en est alors de l'évolution du statut des femmes de lettres canadiennes-françaises et de leur volonté de prendre la parole publiquement. Cette prise de parole rencontrant un environnement littéraire spécifique, nous verrons dans quel contexte éditorial (périodiques et recueils) sont publiées leurs nouvelles littéraires. Enfin, servant de voie d'expression privilégiée dans ce panorama, nous observerons de quelles façons la nouvelle se différencie des autres genres qui lui sont limitrophes (le conte d'une part et le roman d'autre part), définissant le genre spécifique qu'est la nouvelle littéraire. Le premier élément constituant de ce genre littéraire demeure la brièveté, qui permet à ces auteures de bénéficier de l'effet concentrationnaire de la nouvelle pour allier leur projet à la conjoncture dans laquelle il est élaboré.

### 1. Statut et prise de parole de l'écrivaine

Parallèlement à l'arrivée des femmes écrivaines, les deux dernières décennies du XIXe siècle témoignent d'une autre transformation à l'intérieur de la presse : le journal d'opinion n'est plus le seul genre journalistique en présence et il côtoie dorénavant le journal d'information. Le journalisme, davantage axé sur la relation d'événements divers, deviendra peu à peu un métier à part entière et celui dont les prétentions sont plus littéraires que

---

<sup>7</sup> Cf. Lucie Robert, *op. cit.*, p. 117.

journalistiques devra repenser son statut. Mais la distinction entre journaliste et écrivain n'est pas encore bien nette.

La véritable reconnaissance sociale du statut symbolique de l'écrivain et de l'écrivaine – le passage de l'écrivain à l'écrivain – est la publication d'une œuvre, laquelle offre alors un marché encore très restreint. Ainsi, l'écrivain, « celui qui travaille sa parole »<sup>8</sup> et qui perçoit la littérature comme une fin en soi, et l'écrivain, celui qui écrit pour transmettre un message et pour qui « le langage [est] ramené à la nature d'un instrument de communication »<sup>9</sup> se confondent alors souvent en une seule et même personne. Serait-ce à dire que, selon la conception barthésienne de l'écriture, il y avait peu de véritables écrivaines et écrivains canadiens-français au XIXe siècle? En effet, « les écrivains, eux, sont des hommes « transitifs »; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. »<sup>10</sup> Si l'écrivain-écrivain de cette période fait de l'écriture un instrument idéologique, c'est que « l'autonomisation des auteurs et écrivains est toute relative; ils ont quasi tous une première profession qui assure le *primum vivere* [...]. Si l'écrivain canadien-français est devenu visible dans ses textes et dans certaines institutions connexes à la création, son statut reste précaire et infléchi par l'opium de la politique partisane. »<sup>11</sup> La vision barthésienne de l'acte d'écriture et de la distinction nette à établir dans son élaboration comme dans sa finalité ne se définit que rétrospectivement. Au XIXe siècle, les écrivains et écrivaines correspondent ainsi à une double définition, celle d'un écrivain-écrivain, qui à la fois veut *écrire quelque chose* et *écrire* tout court. Leur parole est individuelle et libre en même temps qu'elle est soumise à l'institution du langage littéraire, dont ils doivent appliquer les règles, illustrant bien cette

---

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 148.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome I : 1760–1896, Montréal, Fides, 2000, p. 429.

pensée de Roland Barthes : « le langage est ce paradoxe : l'institutionnalisation de la subjectivité »<sup>12</sup>. Pourtant, l'écriture est entrée, au tournant du siècle, dans une phase transitoire et évolutive, dont la diversité des pratiques témoigne de la vitalité. Exemple éloquent, le journaliste sera de plus en plus cet écrivain à la fonction définie et encadrée, pour lequel l'écriture est une activité; l'écrivain sera de plus en plus celui pour lequel l'écriture est une fonction inspirée. Écrivain pour les journaux et périodiques puis publiant à nouveau certains de leurs écrits dans des recueils (donc des livres), les femmes de notre corpus représentent cette double fonction d'écrivaine-écrivain.

Puisqu'elles ont été publiées dans les journaux, les nouvelles à l'étude ont déjà acquis une valeur sociale avant même d'être éditées en volume. Mais cette valeur ne s'accroît-elle pas dès lors que le texte se présente sous la forme d'un livre?

Étant donné ce qu'ont pu être les pratiques éditoriales des magazines, la pratique de la republication en recueil est aisément compréhensible, même si le souci de faire bénéficier à des textes publiés épars dans des magazines des prestiges du livre peut s'expliquer par bien d'autres facteurs. L'auteur de nouvelles [...] cherche naturellement à valoriser ses textes.<sup>13</sup>

Le changement de statut révèle d'abord l'exercice d'une sélection, qu'elle soit celle de l'auteure, de l'éditeur, ou de l'entente entre les deux entités. En effet, ce n'est que du moment où elle est publiée en volume que la nouvelle acquiert un véritable statut littéraire, échappant ainsi à la contingence de la presse et à l'oubli des lecteurs. « Ce n'est que par le recueil que la nouvelle peut prétendre à la postérité »<sup>14</sup>, ce que les écrivaines ne semblent pas ignorer. La littérature est alors un moyen de renommée et de célébrité; elle est également le moyen privilégié, en l'absence d'autres moyens de communication pouvant rejoindre l'ensemble de la population, de contribuer au projet social répondant aux convictions de l'auteure. Puisque la littérature de fiction semble être appréciée du public, l'écrivaine (tout comme l'écrivain) y

---

<sup>12</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 154.

<sup>13</sup> Bruno Monfort, « La nouvelle et son mode de publication », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 164.

<sup>14</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 162.

voit alors le moyen de transmettre son point de vue : « la parole est un pouvoir et [...] un groupe d'homme [...] détient, à des degrés divers, le langage de la nation »<sup>15</sup>, affirme Barthes. Les pionnières que sont Félicité Angers, Robertine Barry, Adèle Bibaud, Éva Circé-Côté, Anne-Marie Gleason et Joséphine Marchand-Dandurand s'ajoutent à ce « groupe d'hommes », s'approprient leur part de ce pouvoir et créent leur propre langage, marqué par leur éducation et leur place dans cette société.

À la fois soumises à diverses contraintes et inscrivant leur démarche littéraire dans une nouvelle ère, les auteures de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle souhaitent prendre la parole d'une façon qui serait significative. En effet, Joséphine Marchand-Dandurand affirme aspirer à faire de l'écriture un moyen d'intervention sociale en se fixant comme objectif « d'élever le niveau intellectuel de l'élément féminin »<sup>16</sup> et de remplir ainsi le devoir de la femme qui consiste à former de futurs citoyens. Pour sa part, Robertine Barry avoue également vouloir défendre la cause des femmes, « car de par leur situation dans le monde, toutes les femmes souffrent. »<sup>17</sup> Ces auteures ne veulent pas se contenter d'être des spectatrices, éléments contemplatifs d'une société à maints égards en pleine mutation, elles souhaitent prendre une part active et constitutive dans les changements qui touchent la société; elles « s'accordent donc sur le rôle moral d'éducation que doivent jouer écrivains et journalistes dans la société : c'est, à des degrés divers, ce qui les motive elles-mêmes à écrire »<sup>18</sup>.

L'acte d'écriture, constitué du désir d'exprimer son individualité et de s'adresser à ses contemporains, doit ensuite s'ajuster aux formats imposés par les institutions en place, aux

---

<sup>15</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 147.

<sup>16</sup> Diane Thibeault, « Premières brèches dans l'idéologie des deux sphères : Joséphine Dandurand-Marchand et Robertine Barry, deux journalistes montréalaises de la fin du XIXe siècle », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 31.

exigences externes. La contrainte de brièveté, cette écriture soumise à des obligations venant de l'extérieur : format, message, pseudonymat, n'est-elle pas précédée d'impératifs internes, propres à l'auteure? En effet, « [e]ntre le *faire* bref et le *faire* long, ou avant cela même, il y a toujours la position du *vouloir-faire* ou du *vouloir-dire*, du *pro-jet* »<sup>19</sup>. Entre pratiques artistiques et contraintes génériques, entre vouloir et pouvoir, l'alliage se fait.

Ainsi, des femmes veulent participer à une prise de parole signifiante et le format bref de la nouvelle leur permet de diffuser largement leurs écrits. Mais ceux-ci, pour être lus, doivent être entérinés par les instances en place. L'autorité étant dans les mains du clergé depuis les années 1860, « désormais chaque journal, chaque revue affiche son “cachet de pureté” en introduction, en éditorial, en exergue ».<sup>20</sup> Les recueils de textes brefs ne seront pas exempts de cette présentation qui s'applique souvent à justifier leur parution et libre distribution et qui cherche à valider le niveau de moralité de leur contenu. Les propos irréprochables qu'ils doivent contenir ont franchi l'étape de la mise au banc par les autorités ecclésiastiques. Dans le corpus qui fait l'objet de cette étude, deux recueils sont en outre présentés par des préfaces particulièrement élaborées et provenant d'hommes connus et respectés : *Tout le long du chemin* de Madeleine (Anne-Marie Gleason) est proposé au lecteur par le conférencier et essayiste Édouard Montpetit et *Contes de Noël* de Josette (Joséphine Marchand-Dandurand) est introduit par le poète Louis Fréchette. Le premier salue d'abord l'attachement à la terre et le patriotisme dont témoigne l'auteure, le réalisme et la modestie des textes publiés, la « sensibilité affinée »<sup>21</sup> qu'on y retrouve, ces textes si féminins offrant « une leçon discrète [...], une préoccupation d'un ordre élevé [qui] perce sous le badinage »<sup>22</sup>. Au sujet de la forme, il louange surtout la sincérité qui transparaît dans ces

---

<sup>19</sup> Michel Lord, « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? L'exemple québécois », dans *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, dir. A. Whitfield et J. Cotnam, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 57. Les caractères en italiques sont dans le texte original.

<sup>20</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 112.

<sup>21</sup> Madeleine (Anne-Marie Gleason), « Au bord de la source chantante » dans *Tout le long du Chemin...*, Montréal, Imprimerie de la Patrie, 1912, préface par Édouard Montpetit, p. XI.

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

petites histoires. C'est donc davantage sur les qualités morales des récits de Madeleine que Montpetit insiste.

À ses yeux, l'auteure fait heureusement preuve d'une « répulsion instinctive »<sup>23</sup> pour le féminisme. La nouvelle « Au bord de la source chantante » est la seule à laquelle Montpetit fait référence de façon spécifique dans sa préface. Selon lui, Madeleine y présente « le problème féministe dans un petit propos fantaisiste »<sup>24</sup> et Montpetit s'assure d'en rectifier le penchant revendicatif en proclamant que « l'égalité dans la différence » découle du bon sens, mais que les revendications féministes ne seraient être une lutte louable, puisqu'elles risquent d'« éteindre le respect dont l'homme n'a pas cessé de faire hommage à la femme ». Il conclut en affirmant que Madeleine demeure « dans la tradition de ces “mères saintes” que nous a données la France », gardienne de la race et de la patrie dans « la modestie librement acceptée de leur sacrifice »<sup>25</sup>. Or, comme nous le verrons dans la dernière partie de ce mémoire, cette nouvelle est non seulement celle de notre corpus qui est la plus avant-gardiste dans les idées, mais aussi la plus transparente à ce sujet. La nécessité était donc réelle pour le présentateur de rectifier en partie le tir et de ne pas laisser la pleine mesure de ce récit se manifester. Si Montpetit « permet » à Madeleine d'exposer la problématique de l'évolution des rapports entre les hommes et les femmes, il s'empresse de limiter nettement la portée d'un discours qui pourrait être jugé contestataire.

La préface de Louis Fréchette aux récits de Josette est beaucoup plus chaleureuse, lui souhaitant une bienvenue toute particulière dans le cercle très masculin des écrivains : « je crois pouvoir lui offrir, au nom de mes confrères de la plume, la plus sympathique et la plus cordiale bienvenue »<sup>26</sup>. Il souligne la spécificité féminine de ces textes de façon très

---

<sup>23</sup> Madeleine (Anne-Marie Gleason), *op. cit.*, p. XII.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. XIII. Notez au passage la complaisante condescendance dans le choix des termes.

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

<sup>26</sup> Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), « Le dernier biberon » dans *Contes de Noël*, Montréal, John Lovell & Fils Éditeurs, Montréal, 1889, préface par Louis Fréchette, p. 1 f.

élogieuse, mais les attributs de cette écriture de femme témoignent du regard porté par l'époque sur les écrits féminins. En effet, Fréchette note que les plus grandes qualités du récit sont la fraîcheur, la légèreté, dans des « [t]ournures câlines, sous-entendus discrets, colloques semés d'incohérences enfantines, petits mots doux et tendres comme des baisers, [où] tout révèle la femme. »<sup>27</sup> Tout en offrant à Josette ses « confraternelles félicitations »<sup>28</sup>, il prend soin de souligner l'absence apparente d'effort nécessaire à l'auteure afin de produire ces « simples bluette »<sup>29</sup> qui, rappelons-le, sont par définition des historiettes sentimentales sans prétention. L'attitude de Fréchette est donc celle du parent avec l'enfant aimée : il applaudit avec joie les travaux de la chère petite, tout en glissant vers les autres adultes un regard de connivence pour ces « choses charmantes qui respirent tant de suavité naïve »<sup>30</sup>.

À la lecture de ces deux préfaces, nous pouvons supposer que l'accueil généralement obtenu par les écrivaines à la publication de leur recueil se révélait aimable quoique paternaliste et que ces publications étaient vues non seulement comme des textes, mais bien des textes spécifiquement féminins, que l'on doit recevoir avec bienveillance – cette même indulgence dont nous faisons preuve aujourd'hui envers ces préfaces et leur auteur.

Ainsi, les Angers, Barry, Bibaud, Circé-Côté, Gleason et Marchand-Dandurand ont su opérer une certaine transition, de l'écrivante vers l'écrivaine, entérinée par les autorités en place; publiés en volume, leurs récits et les idées dont ils sont porteurs allaient prendre place dans le panorama de la littérature canadienne-française.

---

<sup>27</sup> Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), *op. cit.*, p. 6.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 8.

## 2. Le recueil de nouvelles : regroupement d'objets autonomes

Entre 1850 et 1890, grâce entre autres à l'apparition de la presse à vapeur et à l'apport de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, émerge au Québec le métier d'éditeur. S'ajoutant au développement de la presse, l'arrivée de l'éditeur s'est révélée profitable pour l'écrivain, qui n'avait plus à vendre lui-même sa production écrite, pouvant maintenant compter sur l'intervention d'un médiateur chargé de toutes les étapes d'impression, de vente et de distribution. Ce nouvel état de fait a certainement été avantageux pour les femmes, qu'on aurait mal vues, à cette époque, tenter de vendre leurs écrits à un cercle plus ou moins large de connaissances. Cette étape n'aurait pas convenu à la modestie qui est censée leur être naturelle, à cette supposée pudeur qui était, dans les discours, « la qualité maîtresse de la femme »<sup>31</sup>; elles trouvaient donc chez l'éditeur un intervenant providentiel, d'autant plus que le marché du livre est en croissance, alimenté par « un public qu'un développement industriel de plus en plus puissant entraîne vers la consommation »<sup>32</sup>. Le journal et la revue, puis le livre, deviennent le centre d'une production culturelle qui s'élargit sans cesse et des journalistes, « malgré une critique hostile à leur égard, [...] trouvent même éditeur pour leurs romans, journaux, chroniques et nouvelles »<sup>33</sup>. Beaucoup des éditeurs de journaux et périodiques sont les mêmes qui impriment des livres; si certains se spécialisent dans les reprises d'œuvres françaises, d'autres publient également des œuvres d'auteurs canadiens, surtout pour le compte du gouvernement qui fournit aux réseaux scolaires des œuvres canadiennes à distribuer en prix. Ces milliers de livres sélectionnés, commandés et distribués dans le réseau d'enseignement par le gouvernement permettent la publication de nombreuses œuvres et assurent la rentabilité et la longévité des éditeurs: « si l'édition québécoise a pu émerger, c'est en grande partie à cause de sa liaison avec le marché scolaire pour lequel on

---

<sup>31</sup> Maurice Lemire, « Félicité Angers sous l'éclairage de sa correspondance », *Voix et Images*, vol. 26, no 1 (76), 2000, p. 140.

<sup>32</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 117.

<sup>33</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 445.



créée des collections spéciales»<sup>34</sup>, sous la poussée énergique de l'abbé Casgrain, fervent défenseur des lettres qui développe ce réseau de distribution.

Comme nous l'avons vu précédemment, c'est dans les périodiques que vont publier d'abord les écrivaines, les éditeurs voulant attirer le lectorat féminin. Or, le périodique impose un format restreint, auquel se prêtent aisément la chronique et la nouvelle. Il y a donc des contraintes externes qui obligent à faire bref; ces contraintes existent en relation avec un contexte de production précis. À cette époque, la contrainte est double cependant : à la fois éditoriale et morale. Éditoriale parce que, d'abord imprimés dans les journaux, ces textes doivent être contenus dans l'espace qui leur est réservé, espace généralement plutôt limité. Morale parce que, tel que mentionné plus haut, certains romans sont mal vus et que le récit de fiction est mieux accepté dans un format qui se fait plus court, plus discret et davantage en lien avec la tradition orale des contes. De plus, la plupart des périodiques préfèrent, en feuilleton, publier des romans français, dont la notoriété n'est plus à faire. Exempte de l'ampleur du roman, la nouvelle s'insère plus aisément dans le panorama littéraire de la fin du XIXe siècle, permettant aux écrivaines de s'y risquer à petits pas.

Ultérieurement, des éditeurs reprendront certains de leurs récits et formeront des recueils, conjointement avec des textes de genres littéraires variés : poésies, contes, chroniques ou courtes pièces de théâtre. C'est le cas de *Le secret de la marquise et Un homme d'honneur, suivi des Poésies Canadiennes de Michel Bibaud*, par Adèle Bibaud, de *Bleu, blanc, rouge, Poésies, Paysages, Causeries* par Colombine (Eva Circé-Côté), de *Fleurs champêtres, suivi d'autres nouvelles et de récits et Méprise, comédie inédite en un acte* par Françoise (Robertine Barry), de *Contes de Noël* par Josette (Joséphine Marchand-Dandurand) et de *Tout le long du chemin* par Madeleine (Anne-Marie Gleason), qui multiplient les genres et témoignent de la popularité de leur auteure. Ainsi, parues d'abord dans les périodiques avec lesquels les écrivaines collaboraient de façon régulière, les nouvelles de notre corpus font aussi partie de recueils de textes choisis. D'un ouvrage collectif à l'autre, la nouvelle est

---

<sup>34</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 51.

donc un format qui, d'une part, multiplie ses lieux de publication, et d'autre part participe à un ensemble variable. Si la nouvelle est un tout en soi, un objet de lecture singulier, elle est également en relation avec les textes qui l'entourent. Elle est publiée dans un contexte duquel elle se singularise : dans un journal, le texte de la nouvelle littéraire s'offre au milieu d'éditoriaux, d'articles journalistiques, de publicités et de petites annonces; mais elle est également publiée dans un contexte dans lequel elle forme une partie en complémentarité avec les autres : les recueils de textes des écrivaines de notre corpus renferment plusieurs nouvelles qui peuvent aborder des thèmes similaires et/ou révéler une forme d'écriture homogène. Prises entre des textes de natures très variées, elles conservent davantage de leur unicité; en recueil, les nouvelles forment parfois, mais pas toujours, une collection de textes de même structure formelle et/ou thématique.

Quatre des six volumes qui font l'objet de cette étude marient, selon le cas, deux ou trois genres littéraires courts : nouvelles, poésies et chroniques de Colombine; nouvelles, chroniques et théâtre de Françoise; contes et nouvelles de Josette; contes, chroniques et nouvelles de Madeleine. Cela reflète la pluralité des genres brefs auxquels ces écrivaines prêtaient leur plume. Mais ce canevas ne saurait être immuable, puisque d'une part, Félicité Angers fait figure d'exception, sa nouvelle *Un amour vrai* ayant été publiée seule; d'autre part, Adèle Bibaud fait aussi bande à part puisque son recueil renferme également les poésies de Michel Bibaud, son grand-père. Dans ce dernier cas, la juxtaposition, dans un même volume, de l'auteure moderne et de l'écrivain déjà reconnu peut viser un ou plusieurs buts : attirer les lecteurs instruits, faire acte de reconnaissance envers un aïeul, servir de cachet de validation pour les textes d'auteure, attirer les amateurs de plusieurs genres littéraires (nouvelles de l'une et poésies de l'autre).

Dans quatre des six volumes qui composent notre corpus, nous retrouvons donc des nouvelles qui, d'abord isolées les unes des autres dans leur premier mode de publication, ont donc par la suite été associées dans des recueils; ce mémoire demande que l'on isole à nouveau ces textes. Rappelons que la nouvelle incluse dans un recueil n'est pas la partie d'un tout, puisqu'elle préexiste à l'ensemble :

Chaque nouvelle, en effet, est complète par elle-même et doit l'être en peu de pages; chacune forme un univers, avec ses personnages, son action, son décor et sa tonalité propres, si bien qu'elle n'a pas besoin d'être prolongée ou éclairée par une autre. Elle se suffit à elle-même. Et le premier trait qui caractérise le recueil, c'est justement cette discontinuité des éléments qui le composent, c'est-à-dire l'individualité et la parfaite autonomie de chacune des nouvelles.<sup>35</sup>

S'il est admis, à l'instar de François Ricard, que la nouvelle littéraire ne constitue pas un système fermé, mais « qu'elle fait elle-même partie d'un autre système, le recueil »<sup>36</sup>, cette participation à un assemblage plus vaste n'est ici considérée que du point de vue éditorial et non du point de vue des liens tissés entre les textes de chacun de ces recueils. Le recueil est essentiellement un regroupement de fragments, à l'intérieur d'un tout structuré, mais seule la nouvelle choisie, en tant qu'objet constitué, éveille notre intérêt. Selon Ricard, le recueil est « moins une *séquence* [...] qu'une *superposition*, une *architecture* »<sup>37</sup>, dont les liens sont parfois ténus, parfois nombreux. Ainsi, les textes de ces recueils supposent une certaine unité, c'est-à-dire une tension qui s'oppose à l'éparpillement et assure une certaine cohésion. C'est à ce titre que les nouvelles choisies l'ont été également parce qu'elles semblaient représentatives d'un tout, ou du moins d'une grande partie d'un tout : le recueil dont elles font partie. Si ce principe d'unité, et donc de représentativité, ne savait être absolu, il permet néanmoins d'envisager que ces nouvelles, prises isolément, sont tout de même le reflet d'une partie de la pensée globale de l'auteure, que le lecteur et la lectrice verraient se déployer à nouveau, sous une autre forme, dans les autres textes du recueil, formant un tout non répétitif, mais cumulatif et d'une certaine cohérence. Un alliage de diversité et de complémentarité.

Nous miserons donc sur cette autonomie de la nouvelle pour faire une étude singulière d'un seul texte de chaque recueil. Pour l'analyse qui fait l'objet de ce mémoire, nous postulons que la nouvelle, quoiqu'intégrée dans un tout multiple, conserve son autonomie et

---

<sup>35</sup> François Ricard cité par Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 86.

<sup>36</sup> François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol. XII, n° 1-2, avril 1996, p. 115.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 127. Les caractères en italiques relèvent du texte original.

le « pouvoir de se déployer isolément »<sup>38</sup>. Prise comme objet d'étude singulier, la nouvelle littéraire a été définie par plusieurs théoriciens dont les propos nous permettent de constater que les écrivaines de la nouvelle au tournant du siècle, alliant désirs et contraintes, ont su entrer pleinement dans la modernité en s'éloignant de la tradition du conte, respectant les conventions tacites qui régissent ce genre émergent. Les pages qui suivent permettront de constater, d'une part, que la nouvelle littéraire est un genre tout à fait spécifique et d'autre part, que les récits de notre corpus correspondent aux critères de la nouvelle littéraire moderne.

### 3. Les spécificités du genre de la nouvelle littéraire

À la fin du XIXe siècle, période d'abondante production du genre littéraire de la nouvelle en Europe, on ne le définit pas encore comme tel. En effet, le mot « nouvelle » ne désigne pas un type de texte historiquement stable et, selon les époques, il a pu porter des appellations génériques voisines : récits, contes, fables, courts romans; les genres limitrophes sèment la confusion. Comme en témoignent les titres des recueils de textes, l'identification de ces récits porte la marque d'une époque qui n'avait pas encore eu cette réflexion théorique qui viendra, au XXe siècle, différencier définitivement tous ces genres narratifs. Pourtant, ces genres courts ont leur particularité respective, que la critique plus moderne s'est empressée de définir afin d'éliminer, si cela est possible, les imprécisions. Après le flottement terminologique du XIXe siècle, l'accord semble se faire sur le terme de nouvelle littéraire pour désigner l'ensemble de la production narrative brève, sauf en ce qui a trait au terme spécifique de fable (quasi absente de l'écriture moderne) et de conte, qui se « recentre le plus souvent autour d'une littérature qui a partie liée avec la mémoire orale »<sup>39</sup>, appartenant au domaine du merveilleux et du folklore. Alors que conte, légende et mythe sont trois genres qui trouvent leur raison d'être dans la société traditionnelle, majoritairement orale, la nouvelle est individuelle, écrite pour être lue, s'apparentant donc à la société moderne. Ainsi,

---

<sup>38</sup> André Carpentier et Denis Sauvé, « Le recueil de nouvelles » dans *La nouvelle au Québec*, Archives des lettres canadiennes tome IX, Montréal, Fides, 1996, p. 22.

<sup>39</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 83.

c'est le XIXe siècle, ses changements techniques et la croissance de l'alphabétisation de la population qui permettent cette mutation : « La nouvelle en vérité naît et procède du conte, qui, peu à peu, mais au prix de bien des hésitations, des rétrogradations, des répétitions, accouche laborieusement d'une forme neuve qu'il portait comme un corps embryonnaire »<sup>40</sup>, évolution à laquelle participent les écrivaines.

### 3.1 La nouvelle littéraire et le conte

Le conte est un récit merveilleux qui débute et se termine par une formule consacrée, qui raconte un événement ou une succession d'événements se déroulant dans un passé lointain et dans un espace imprécis, mettant en scène des héros qui ne sont pas individualisés et qui accomplissent des exploits extraordinaires. La nouvelle, pour sa part, est vraisemblable, réaliste, tout comme les personnages qui vivent les événements ou les faits qui s'y trouvent : « Ses acteurs sont des humains, et non des animaux [...] et l'action est animée par des personnages qui ont les deux pieds sur terre, qui ne sont pas chaussés, comme le héros du conte, des bottes de sept lieux.[...] Les personnages de la nouvelle sont donc [...] soumis, comme tout autre être humain, aux lois de la nature et de la raison. »<sup>41</sup> Avec leurs qualités et leurs défauts, les personnages de la nouvelle sont aux prises avec divers problèmes, confrontés à diverses situations; ils sont le plus souvent représentés au moment d'une crise qui dévoile leur comportement et leur caractère, et qui explique au lecteur le drame auquel ils sont exposés.

À la différence du conte qui met en place un monde figé, stéréotypé et dont chacun des éléments vient attester des valeurs sous-jacentes, la nouvelle induit une tension narrative qui naît à la fois de sa subtilité (ouvrant la porte à toutes les acmés envisageables dans le cadre du récit) et de son imprécision (par laquelle elle échappe à tout type de convention). Alors que le conte renvoie l'image d'un monde dont les règles conventionnelles sont éternelles, la nouvelle cherche la transgression et l'inattendu. Jean-Pierre Aubrit fonde l'esthétique de la

---

<sup>40</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 14.

<sup>41</sup> Aurélien Boivin, *op. cit.*, p. 18.

nouvelle sur le « double caractère d'une histoire vraie et étonnante, et d'autant plus étonnante que vraie ou supposée telle. C'est en cela qu'elle se distingue du conte, œuvre où la fantaisie est reine. »<sup>42</sup> Contrairement au conte merveilleux, la nouvelle demande des sujets qui s'inscrivent dans la réalité sociale quotidienne. D'ailleurs, *Le dictionnaire du littéraire* assoit d'abord la distinction entre conte et nouvelle sur l'idée de nouveauté, puisque le conte « relate les événements d'un lointain passé tandis que le terme 'nouvelle', s'appliquant autant à ce qui est raconté qu'au récit lui-même, suppose un événement vrai et récent. »<sup>43</sup> Comme nous le verrons de façon plus détaillée au troisième chapitre de ce mémoire, les nouvelles littéraires de notre corpus répondent à ces critères : elles mettent en scène un espace de rupture et veulent s'ancrer dans leur époque, en être un reflet partiel, mais contemporain.

Par ailleurs, la nouvelle s'éloigne du conte par le caractère individuel de ses personnages. Alors que les contes figurent des personnages-types qui entrent dans des catégories précises (bons ou méchants; héroïne-victime ou héros-aventurier<sup>44</sup>), les nouvelles offrent des personnages fortement individualisés aux caractères très divers et parfois complexes - tout un monde d'introspection et de nuances sépare la marquise de Montreuil, héroïne de « Le secret de la marquise » (d'Adèle Bibaud), du personnage de la belle-mère dans « Cendrillon ». De plus, alors que le conte suit le plus souvent le schéma élaboré par Vladimir Propp<sup>45</sup>, la nouvelle échappe à toute schématisation de l'action, puisqu'elle présente une très grande variété de constructions narratives, se rapprochant en cela davantage du roman. Par conséquent, le conte étant sujet aux mécanismes de reproduction et de répétition, la nouvelle bénéficie pour sa part d'une nature plus dynamique et moins figée. Si elle

---

<sup>42</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 64.

<sup>43</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 418.

<sup>44</sup> Tel que les a présentés Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (1949), alors qu'elle invite le lecteur et la lectrice à se méfier des modèles d'héroïnes que propose la littérature enfantine, parce qu'ils contribuent, par les voies de l'imaginaire, à l'aliénation dont sont victimes les femmes.

<sup>45</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

présente parfois la même tendance aux phénomènes d'écho et de répétition (« Au bord de la source chantante » de Madeleine en est un exemple probant, Pierre et Josette retournant sur les lieux préférés de leur enfance et y répétant les mêmes gestes, cherchant à retrouver l'état de grâce de leur enfance; « Le dîner des Rois » de Colombine, pour sa part, met en scène une fête traditionnelle se répétant chaque année), elle s'en éloigne également, transportant le lecteur « autre part », pour le ramener parfois à son point de départ. C'est le pari de « Le secret de la marquise », qui s'ouvre sur une scène champêtre, où deux beaux jeunes gens vivent une grande tendresse sous le regard aimant de la marquise; après bien des difficultés, surmontées avec peine, ils retrouveront cette heureuse harmonie. L'espace de la nouvelle, c'est celui où ce qui était n'est plus ou est menacé de ne plus être; un état précédant, une situation initiale est remise en question par des éléments nouveaux. Mais alors que le but que se fixent les personnages des contes est de réintégrer la situation première, composée de paix, d'équilibre, de bonne entente, de traditions, les personnages de la nouvelle s'ouvrent sur une possibilité tout à fait autre; c'est le cas de « Au pays des montagnes » de Françoise, qui se termine en plongeant les héros dans l'inconnu, ce jeune couple devant affronter une nouvelle vie, celle de pionniers et défricheurs.

Enfin, le conte a pour objectif intrinsèque de divertir son auditoire, mais surtout, de lui inculquer des valeurs et des notions intemporelles sur la marche du monde et les lois qui le régissent. Sans que la trame narrative des nouvelles de notre corpus constitue l'illustration filée d'une morale, la portée moralisante du conte s'y retrouve partiellement. En effet, c'est ici que la distinction entre nouvelle littéraire et conte devient fine, puisque de prime abord, les nouvelles sur lesquelles porte notre étude contiennent un message à portée moraliste, tout en créant une mise en scène de facture réaliste. Par contre, si de la fin de la nouvelle peut découler un message édifiant, le texte lui-même offre une plus grande modernité en se hasardant dans des aventures et des propos souvent moins convenus. Il y a donc la quête d'une forme de vérité dans ces nouvelles littéraires, d'où une préoccupation que Thierry Ozwald qualifierait de « morale et non de moralisatrice »<sup>46</sup>. Cet amalgame de

---

<sup>46</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 45.

caractéristiques, propre à la nouvelle littéraire, témoigne du souhait de ces écrivaines : à la fois s'ancrer dans leur époque et y apporter leur regard propre, qui se veut une influence sur la société qui les entoure, et respecter les règles qui régissent ce contexte conservateur tout en remettant en question certains de ses attributs considérés immuables - telles que l'autorité du père ou la primauté du mariage dans l'échelle de valeurs de la jeune fille - . Ces nouvelles « témoigne[nt] d'un regard porté sur le monde et sur les autres »<sup>47</sup>. Dans la troisième et dernière partie de notre étude, nous reviendrons de façon plus détaillée sur le contenu de ces nouvelles littéraires, les valeurs qu'elles portent et la part qu'elles font à la dissension.

Si la nouvelle littéraire est d'une part comparée avec le conte, avec lequel elle partage la brièveté du récit, mais dont elle s'éloigne par l'ensemble des éléments de sa construction dramatique, elle est d'autre part mise en parallèle avec le roman, autre genre littéraire avec lequel elle a des similitudes. La plupart des dictionnaires se contentent d'une définition restreinte de la nouvelle littéraire qui établit ce parallèle avec le roman, la qualifiant de composition littéraire appartenant au genre du roman, mais dont elle se distingue par la moindre longueur du texte et la simplicité du sujet.

### 3.2 La nouvelle littéraire et le roman

Leur lien de proximité dans le monde de la fiction fait que « penser la nouvelle c'est, tôt ou tard, en référer aux modèles conceptuels du roman »<sup>48</sup>. Par le truchement de cette comparaison, la nouvelle littéraire « serait ainsi au roman ce que l'un est au multiple »<sup>49</sup> : nombre réduit de personnages, cadre spatio-temporel de nature élémentaire, argument nettement perceptible, unité d'action, nombre restreint de fils dramatiques. Ses éléments posent alors leur simplicité supposée à titre comparatif avec la structure élaborée et la complexité du roman.

---

<sup>47</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 45.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 10.



Alors que la nouvelle est d'abord toujours définie comme un texte bref, selon Thierry Ozwald, le critère de la longueur n'est d'aucune utilité lorsqu'il s'agit de différencier la nouvelle du roman<sup>50</sup>; « bref » n'est pas synonyme de « court ». Même si les frontières de la nouvelle exigent que celle-ci soit de format restreint quoiqu'imprécis, les éléments qui permettent de qualifier un texte de « nouvelle littéraire » tiennent tout autant à sa structure et à son essence. Toutes les données constitutives de la nouvelle découlent de sa structure fondamentale et toute son esthétique tient à son caractère resserré. Car brièveté ne rime pas ici avec légèreté, mais avec intensité. Selon René Godenne, « la nouvelle est tout à la fois une histoire de quelques pages, autrement dit un récit où l'élément anecdotique se voit réduit à sa plus simple expression, une histoire aux dimensions importantes, parce que la part de cet élément est développée, une œuvre qui raconte moins une histoire qu'elle ne cerne un instant de vie. »<sup>51</sup>

Si la différence entre la nouvelle littéraire et le roman « est celle qui existe entre le simple, ou l'élémentaire, et le complexe, ou le composé »<sup>52</sup>, cela signifie entre autres que la nouvelle présente, par rapport au roman, une unité interne, composée d'un centre d'intérêt unique. L'unité dramatique de la nouvelle présuppose une unité d'action; elle exige du moins que toutes les actions en parallèle, le cas échéant, soient subordonnées à la trame principale. Même dans le cas de nouvelles plus longues, comme le sont « Le secret de la marquise » (47 pages) et *Un amour vrai* (49 pages, si on soustrait du volume les pages complètes de publicité), toutes les actions décrites sont en lien direct avec l'unique intrigue du récit. Cette unité dramatique se reflète également dans sa structure signifiante : alors que le roman, par nature polyphonique, peut tisser une toile comprenant des centres d'intérêt principaux et secondaires, inter-reliés ou non, la nouvelle présente une « plénitude signifiante », selon

---

<sup>50</sup> Cf. Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 7.

<sup>51</sup> René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1970, p. 141.

<sup>52</sup> Michel Viegnes, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, Ed. Peter Lang, 1989, p. 22.

l'expression de Michel Viegnes. Le roman est ouvert, pluriel et polymorphe, accueillant le divers et donnant lieu à de multiples tentatives; les nouvelles de notre corpus sont de structure fermée, concentrée, gouvernée par un principe d'unité absolue où « tout détail est rendu pleinement signifiant, puisqu'il se rapporte à ce centre généralement unique »<sup>53</sup>. Contrairement au schéma de la nouvelle, les personnages, les lieux, les situations romanesques du roman se font nombreux, varient et se développent; celui-ci est de plus grande envergure, à partir d'une situation conflictuelle qui peut être la même. Pour sa part, affirme François Ricard, la nouvelle est « fortement centripète »<sup>54</sup>, balayant tout ce qui n'est pas essentiel à sa trame dramatique centrale.

### 3.3 La nouvelle littéraire, une brièveté révélatrice

Avec un nombre de personnages réduit et tous subordonnés au héros ou à l'héroïne, dans un cadre restreint, des décors limités, un espace-temps souvent marqué par le récit de l'événement-clé d'une vie, ce moment qui se veut soit représentatif d'un tout beaucoup plus grand ou le récit de l'instant où tout a basculé, la nouvelle s'éloigne du roman de plusieurs façons qui ne sont pas réductrices, mais témoignent plutôt d'un genre littéraire fondamentalement différent. Essentiellement, la nouvelle

relate un événement, une situation ou une confrontation qui constituent une parenthèse dans une durée beaucoup plus longue, qui peut être celle de toute une vie. C'est un moment détaché du temps, un fragment privilégié, pour le meilleur et pour le pire, qui s'ouvre et se referme dans l'espace littéraire de la nouvelle<sup>55</sup>.

Après cet « espace parenthétique », l'existence du protagoniste se trouve irrémédiablement modifiée; même si la vie poursuit son cours, le personnage a alors intérieurement traversé un point de non-retour. En effet, « Au pays des montagnes » s'attarde précisément sur ce moment où, s'appêtant à descendre du bateau, une jeune mariée va quitter ses repères pour

---

<sup>53</sup> Michel Viegnes, *op. cit.*, p. 25.

<sup>54</sup> François Ricard, *op. cit.*, p. 113.

<sup>55</sup> Michel Viegnes, *op. cit.*, p. 107.

franchir le pas décisif : l'entrée dans un monde nouveau et sauvage. « Au bord de la source chantante » met aussi en scène un moment crucial, celui de la confrontation insoluble entre deux mondes, personnifiés par une jeune femme émancipée et un jeune homme traditionaliste; leur mésentente, sur les rives de cette source, scellera à jamais leur destin. « Le dernier biberon », de facture plus légère, traite de ce moment important, irréversible, où le petit enfant abandonne les derniers vestiges de sa première enfance pour accéder à l'étape suivante de la connaissance; « Le dîner des Rois » se déroule lors de la journée de cette fête annuelle et scelle aussi une étape nouvelle de la vie : celle où l'enfant, devenu adulte, a quitté le foyer familial et s'est marié, et où il faut renouveler la façon dont la famille se réunit. « Le secret de la marquise » et *Un amour vrai* font partie de cette catégorie de nouvelles littéraires plus élaborées qui, quoique contenant toutes les propriétés de concentration propres à la nouvelle et racontant un passage déterminant d'une vie, s'étendent sur plusieurs mois. Ces nouvelles se penchent sur cette période qui transforme radicalement la vie des protagonistes : Thérèse tombe amoureuse d'un gentilhomme écossais dans *Un amour vrai*; dans « Le secret de la marquise », la marquise de Montreuil ose avouer le secret qu'elle dissimule depuis nombre d'années et dont la révélation aura un impact important sur l'avenir de ses enfants. C'est donc la puissance de l'instant, cette parenthèse capitale, que les nouvelles mettent le plus souvent en scène, limitant parfois son récit à ce moment (dans « Au pays des montagnes », « Au bord de la source chantante », « Le dernier biberon » et « Le dîner des Rois »), l'encadrant parfois du récit plus large d'une vie qui s'en trouve à jamais changée (*Un amour vrai*, « Le secret de la marquise »).

Par ailleurs, quoique révélant souvent leur intériorité, les personnages de nouvelles n'atteignent pas la plénitude et l'ampleur des personnages de romans. Ces derniers « s'inscrivent dans le temps et prennent substance au fur et à mesure que s'écrit leur histoire individuelle »<sup>56</sup>, alors que le personnage de la nouvelle ne peut acquérir cette amplitude psychologique ou temporelle. Là où le roman élabore la figure complexe d'un héros ou d'une héroïne, la nouvelle n'en fera que l'esquisse. Le drame vécu ne sera qu'entrevu. La nouvelle

---

<sup>56</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 83.

veut saisir le personnage qu'elle met en relief dans un moment ou un épisode capital de sa vie, celui qui contribuera à le définir en tant que personne, s'offrira à la fois comme l'instrument du dévoilement de l'âme humaine et de son irrémédiable altération. Ce moment capital de la vie du héros ou de l'héroïne que la nouvelle se propose de dévoiler confère une profondeur inattendue à ces humains ordinaires.

La nouvelle privilégie la voix des anonymes : souvent les personnages sont réduits à leur prénom et leur description est sommaire. Elle porte ainsi une réflexion sur la condition humaine en partant du petit pour aller vers plus grand, faisant entendre la voix de la multitude et des humbles, et laissant au lecteur le soin de « généraliser » à partir du personnage anonyme qu'elle met en scène et dont elle expose les pensées. Comme l'explique Paul Morand : « La nouvelle opère à chaud, le roman, à froid. La nouvelle est une nacelle trop exigüe pour embarquer l'Homme : un révolté, oui, la Révolte, non. »<sup>57</sup> Ainsi, « Au pays des montagnes » se veut une fenêtre sur l'expérience vécue par une femme de défricheur qui arrive au pays qui sera désormais le sien; les traits rapidement dépeints de cette étape de vie laissent au lecteur le plaisir de créer lui-même, en son imagination, des décors plus élaborés, un passé plus détaillé, des personnages plus définis et par-dessus tout, la continuité de l'Histoire. L'auteure ne montre pas la vie des défricheurs, encore moins le projet politique et religieux d'occupation du territoire comme frein à l'exode, mais une courte étape, fortement inspirée, dans la vie d'une femme qui relève ce défi. Il en va de même pour les autres nouvelles courtes du corpus; quant aux deux nouvelles plus longues, même si les personnages sont davantage décrits, le passé demeure indéfini et les décors sont à peine esquissés; c'est surtout sur la description psychologique des principaux protagonistes que se sont attardées les auteures, suivant de façon détaillée l'évolution intérieure de l'héroïne de chacune des nouvelles : la marquise de Montreuil ("Le secret de la marquise") et Thérèse Raynol (*Un amour vrai*).

---

<sup>57</sup> Paul Morand cité par Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 156.

Esquissant une véritable comédie humaine, les nouvellistes mettent en place des représentants de plusieurs classes sociales et une variété de drames humains, petits ou grands, dans lesquels le lecteur se reconnaît ou reconnaît quelqu'un. Trois des nouvelles de notre corpus se déroulent dans un milieu bourgeois (*Un amour vrai*, « Le dernier biberon », « Au bord de la source chantante »), deux se déroulent dans un milieu paysan (« Au pays des montagnes » et « Le dîner des Rois ») et une dans la noblesse française (« Le secret de la marquise »). Ainsi, les nouvelles sont le lieu d'une expérience sensible du monde qu'elles tentent de restituer dans sa diversité. Si les personnages ne peuvent avoir l'ambition d'exposer dans la nouvelle leur idéologie et le cadre qui les constitue, elle les donne parfois à lire entre les lignes. Ainsi, « la démarche du lecteur de nouvelles est une démarche inductive, qui part du fait concret pour atteindre l'universel »<sup>58</sup>, et dont la simplicité ne doit pas nous flouer. De là toute l'importance symbolique des nouvelles publiées par les écrivaines : les anecdotes de la vie quotidienne relatées dans leurs récits s'offrent comme des fenêtres sur toute une vision du monde, ce que « Au bord de la source chantante » reflète certainement de la façon la plus frappante, opposant deux modes de pensée et tout un conflit de société dans une courte conversation. Le récit bref est « une entreprise de dévoilement, mettant à jour les secrets de l'être, saisissant les tournants significatifs de sa vie »<sup>59</sup>, cette expérience sensible et cette exploration de la subjectivité, qui conserve en filigrane une perspective élargie construite à partir de l'expérience concrète et personnelle.

Pour ce faire, la nouvelle privilégie le récit réaliste, c'est-à-dire celui qui représente le monde tel que perçu par le narrateur, et tente d'agir en tant que miroir du réel. Elle trace le portrait de mondes connus, repérables, plausibles : « ce qui est donné à voir est présenté comme ne pouvant *a priori* relever de l'imaginaire »<sup>60</sup>. Mais la relation entretenue par les personnages avec certains aspects de cette réalité fonde la dichotomie inhérente à ce genre

---

<sup>58</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 157.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>60</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 34.

littéraire. Si les repères sont familiers, ils sont également remis en question; la maison, les personnages et le jour précis de « Le dîner des Rois » relèvent du connu, tant pour le lecteur d'alors que pour les protagonistes; mais toute la joie et le rituel qui s'y rattachent sont remis en question, ébranlés par l'absence possible du fils. En effet, la nouvelle est considérée comme le théâtre d'une crise, l'élaboration d'un « moment critique qu'elle pressent, annonce et redoute à la fois »<sup>61</sup>. Son penchant dramatique pour l'intériorité des personnages témoigne de cette recherche d'équilibre entre soi et le monde que la nouvelle souhaite mettre en scène et permet, dans un contexte qui se veut réaliste, d'intégrer des éléments irrationnels et subjectifs. La grande révélation mystique que vit Thérèse dans *Un amour vrai*, suivie par la crise religieuse et la conversion de M. Douglas, représente bien cet amalgame de contexte réaliste allié à des éléments irrationnels; en effet, Dieu semble intervenir à la demande de Thérèse, et la Vierge accepte l'échange que la jeune femme lui propose : sa vie contre le salut de son fiancé. De plus, le dépouillement de la nouvelle – peu de descriptions de lieux et de décors, spatialité resserrée, personnages peu nombreux et subordonnés au héros, nombre limité de péripéties – établit un cadre restreint dans lequel toute l'attention se concentre, mettant en lumière cette « crise » qui en est le cœur. Cette épuration du récit est donc préalable à une convergence dramatique autour de cette dualité que l'auteure souhaite mettre en scène.

L'écrivain de la nouvelle est donc celui qui observe la société qui l'entoure et veut en rendre compte. Mais le sujet y est travaillé par le doute, sans prise sur le monde, subissant une crise de conscience qui lui demande de revoir sa conception du monde et surtout, sa propre place dans cet ensemble<sup>62</sup>. La dynamique de la nouvelle va se résumer à cet effort constant du Moi pour se définir lui-même tout en définissant une altérité qui se révèle problématique. « Le secret de la marquise » illustre bien cette difficulté que vivent les

---

<sup>61</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 35.

<sup>62</sup> Ceci atteint son apogée dans la nouvelle fantastique, qui se fonde d'abord sur la description des éléments rationnels avant d'y intégrer ce qui relève du surnaturel, présentant une perception du monde extérieur qui s'accompagne d'une invalidation radicale et d'une négation, soit des lois physiques, soit des sens qui perçoivent les manquements à ces lois, et qui culmine dans une « crise de la perception ».

personnages de la nouvelle, la marquise expérimentant, tout au long du récit, les plus vifs remords et la plus grande indécision, alors que son fils aura aussi à se redéfinir complètement après avoir appris que la femme qu'il aime est en fait sa sœur; échappant de peu à la mort, il doit encore remettre en question son rapport au monde qui l'entoure et les valeurs qui le gouvernent lorsqu'il apprend la vérité à propos de sa mère, puis de sa bien-aimée. « Au bord de la source chantante » met aussi de l'avant cette crise dans laquelle un personnage éprouve des difficultés à se définir devant le monde mouvant qui l'entoure; la jeune Rosette tend à vouloir s'affirmer davantage, mais souffre de ce que la société, personnifiée par Pierre, lui renvoie comme message; Pierre se trouve quant à lui complètement désorienté dans un monde en changement.

Cette altérité se manifeste surtout dans le conflit. En effet, la dualité est au centre de la thématique de la nouvelle; la figure du rival y est omniprésente. Cette figure tente de déposséder l'autre de ce qui lui revient de droit ou de fait. Les thèmes du duel, de la jalousie, de la rivalité, des rapports de force y sont récurrents : *Un amour vrai* décrit le duel intérieur entre l'amour chrétien, religieux, et l'amour humain, charnel, dont l'analyse psychanalytique réfère aux notions d'interdit, de pulsion inavouable ou de refoulement; « Le dernier biberon » touche au rapport de force entre le père et la mère en ce qui a trait aux soins des enfants; « Au pays des montagnes » révèle, par le biais des deux personnages féminins, une dichotomie entre le confort valorisé par les citadins et la mission qu'embrassent les défricheurs; « Le dîner des Rois » suppose une rivalité entre les traditions et la nouveauté, entre la campagne et la ville; « Au bord de la source chantante » met en scène ce rapport de force entre l'épanouissement de la femme et la volonté masculine de la soumettre. Parfois, cette crise dualiste se manifeste par un problème d'identité conflictuel, ce qui est au centre de l'intrigue de la nouvelle « Le secret de la marquise ».

Enfin, cheminant vers sa fin, la nouvelle tend vers un événement capital, que l'on retrouve parfois au fil du récit, mais le plus souvent à la finale. L'intensité dramatique va en augmentant de façon à créer une acmé paroxystique tragique. Ce temps fort de la nouvelle, le moment de la plus haute intensité dramatique, apparaît le plus souvent dans la ou les

dernières pages et devrait traduire la résolution de l'antagonisme entre le Moi et le monde extérieur, mais soutient le plus souvent de façon irrémédiable l'impossibilité d'une réelle résolution du conflit naissant de l'altérité préétablie. Les nouvelles de notre corpus suggèrent un aboutissement dans lequel se maintient la dichotomie entre soi et le monde et une avenue se posant en solution fonctionnelle temporaire ou permanente, mais sans aucun doute incomplète, inachevée. Dans *Un amour vrai*, les lois du monde et celles de la spiritualité, embrassées par Thérèse, confirment leur caractère irréconciliable puisque Thérèse meurt et que son amoureux, M. Douglas, se retire dans un monastère; Hector et Louise, dans « Le secret de la marquise », se marient enfin, la vieille Marie est décédée et la marquise de Montreuil est enfin libérée du poids de sa culpabilité cachée, mais tout cela confirme l'opposition entre ce que la société impose aux jeunes filles à marier et la difficulté à toujours suivre ce qui est prescrit; dans « Le dernier biberon », bébé quitte la petite enfance, dans laquelle plus jamais il ne pourra revenir : « C'est le commencement de cet autre où l'on devient conséquent, où l'on comprend, où l'on souffre. »<sup>63</sup> Ainsi, la conclusion n'en est pas une et laisse en suspend une dualité irrésolue dans le temps : « La nouvelle se façonne tout entière autour d'un moment clé qui voit son projet mené à terme, à défaut d'être couronné de succès, et le récit s'achever à défaut de s'accomplir. »<sup>64</sup> C'est le regard tourné vers les montagnes de Charlevoix que la jeune héroïne de « Au pays des montagnes » s'élançait vers un avenir incertain dans le lieu « le plus désolé et le plus aride de cet horizon »<sup>65</sup>; c'est aussi sur une phrase de triste incertitude que se clôt le récit de Madeleine, « Au bord de la source chantante » : « Et chacun, par des voies opposées, s'en va souffrant de n'avoir pas assez compris, de n'avoir pas assez parlé. »<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), *op. cit.*, p. 157.

<sup>64</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 169.

<sup>65</sup> Françoise (Robertine Barry), « Au pays des montagnes » dans *Fleurs champêtres*, Montréal, Le Cie d'imprimerie Desaulniers, 1895, p. 127.

<sup>66</sup> Madeleine (Anne-Marie Gleason), *op. cit.*, p. 185.



Ainsi, il nous est permis de constater que tous ces éléments qui composent le genre de la nouvelle et auxquels correspond la structure des six nouvelles de notre corpus attestent de la volonté de leur auteure de souscrire aux nouvelles lois qui régissent le monde littéraire du XIXe siècle, mais aussi de profiter de cette conjoncture pour prendre la parole et donner à voir certains conflits qui peuvent surgir entre la tradition et la modernité, entre les principes et leur application. La nouvelle littéraire, en tant que genre défini, a constitué un moyen privilégié pour les premières auteures du Canada français d'exprimer leur art et leurs idées. Par leurs attributs spécifiques, s'éloignant du conte traditionnel et entrant dans la modernité littéraire, ces nouvelles pouvaient en effet répondre aux exigences éditoriales, morales et artistiques de l'époque qui les a vues naître. Puisque la littérature est l'exercice d'un certain pouvoir, nous verrons de quelle façon les auteures canadiennes-françaises ont alors voulu exercer cette influence et quels sont les thèmes, les valeurs et les espaces de non-conformité qui, dans la structure des récits qu'elles ont mis en place, se sont révélés au lecteur. C'est donc sur le contenu de ces textes, en tant qu'objets littéraires individuels nés de l'imaginaire féminin, que nous nous pencherons dans le chapitre suivant.

Pour cette démarche qui les fait à la fois participer et témoigner des changements qui se manifestent dans la société, elles ont choisi un des moyens qui, à l'intérieur même de la sphère de l'écriture, ne pouvait qu'être avant-gardiste. En effet, le genre de la nouvelle littéraire, court et concentré, est représentatif de cet ancrage dans le nouveau siècle qui s'annonce alors, illustrant ce qu'affirme André Berthiaume : « En somme, la nouvelle est une façon particulière d'interroger à la fois les codes sociaux et littéraires. »<sup>67</sup> Nous avons pu constater précédemment de quelles façons la nouvelle s'éloigne des codes littéraires du conte et du roman pour en créer de nouveaux, et que les nouvelles de notre corpus s'inscrivent en effet dans les paramètres qui définissent ce genre littéraire, de la construction textuelle jusqu'au mode de publication, le recueil.

---

<sup>67</sup> André Berthiaume, « À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté », *Écrits du Canada français*, no 74, 1992, p. 88.

Or, la nouvelle littéraire est également un texte « dont le principe est d'unir la brièveté du récit à un contenu riche de signification »<sup>68</sup>. Là est le propos de la dernière partie de notre mémoire : après avoir défini la structure de ces textes dans le présent chapitre, le troisième chapitre montrera la richesse textuelle et thématique que recèlent les six textes de notre corpus et, en lien avec le contexte sociohistorique qui en a présidé l'écriture et qui y fait figure de toile de fond idéologique, en analysera la teneur.

---

<sup>68</sup> André Carpentier et Denis Sauvé, « Le recueil de nouvelles » dans *La nouvelle au Québec*, Archives des lettres canadiennes, tome IX, Montréal, Fides, 1996, p.11.

### CHAPITRE III

#### DES NOUVELLES RICHES DE SENS

*Il y a des livres qui ferment un monde.  
Ils sont un point final; on les laisse ou on s'en va.  
Il en est d'autres qui sont les portes de notre propre pays.  
Louis Aragon*

De 1878 à 1913, les femmes qui écrivent souhaitent offrir des textes qui révèlent une vision qui leur est propre, parce que « leur écriture présente une façon autre de re-présenter, d'écouter, et de toucher la texture du réel. »<sup>1</sup> Par conséquent, le but visé par ce troisième chapitre de notre mémoire est multiple : comprendre le contenu des nouvelles de notre corpus sous ses différents aspects, en dégager les thèmes chers aux auteures et, au terme de ce panorama descriptif, vérifier si, comme l'affirme Pierre de Grandpré, « [c]ette littérature offre un visage paisible et ses auteures, loin des audaces du féminisme, célèbrent l'image traditionnelle de la Canadienne française. »<sup>2</sup> Ce chapitre se penchera donc sur le contenu spécifique de ces six nouvelles, en se penchant d'abord sur l'action qui s'y déroule et les personnages qui les composent, puis sur le temps et les lieux qui y sont déployés. En dernière partie, nous tenterons de voir si ces textes s'éloignent ou non de ce qui est prescrit par les normes sociales alors en vigueur et que les auteures elles-mêmes mettent en scène. Nous prendrons comme postulat de départ que le point de vue qu'offrent ces femmes sur la société qui les entoure leur appartient en propre et que l'écriture féminine « propose un regard

---

<sup>1</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, p. 29.

<sup>2</sup> Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française au Québec*, tome I, Montréal, Librairie Éleuthérienne Limitée, 1968, p. 273.

féminin sur la réalité et dessine les contours d'un univers féminin jusque-là ignoré.»<sup>3</sup> Composé de six nouvelles qui seront présentées ici en ordre chronologique de publication en volume, l'échantillonnage sur lequel se pose cette analyse est plutôt restreint, mais il n'en demeure pas moins une fenêtre ouverte sur un paysage encore bien peu exploré.

### 1. Action et personnages

Dans son étude portant sur la nouvelle québécoise d'avant 1940, Joseph-André Sénécals divise en trois parties l'histoire de la nouvelle québécoise. La première partie, débutant au milieu du XIXe siècle et se terminant en 1920, est constituée selon lui de nouvelles « souvent dans la lignée de la littérature régionaliste, [évoquant] surtout des traits de mœurs »<sup>4</sup>. En effet, les six récits brefs de notre corpus mettent en scène les habitudes et croyances des Canadiens-français - ou des Français dans le cas de « Le secret de la marquise », se déroulant en France - et nous font entrer dans la « petite histoire ». La nouvelle s'y distingue par une situation définie, « soit dans un passé daté, soit dans une ambiance contemporaine non précisée, mais dans tous les cas familière et réaliste »<sup>5</sup>. Fidèles au canevas de la nouvelle littéraire, ces auteures aiment à rapporter de simples anecdotes qui se révèlent des moments charnières et qui permettent de ressusciter des épisodes de vie. Ces arrêts sur l'image invitent le lecteur à pénétrer l'anodin, donnant « à l'événement minime ses lettres de noblesse »<sup>6</sup>. Or, l'enjeu dévoilé par la nouvelle se veut alors porteur de symboles et de signification : langue française, catholicisme et attachement à la terre lié à sa vocation rurale et nationaliste, ces traits distinctifs de la nation canadienne lui confèrent une supériorité morale qui trouve sa

---

<sup>3</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929*, Montréal, Fides, 2004, p. 94.

<sup>4</sup> Joseph-André Sénécals, « La nouvelle québécoise avant 1940 : une définition à partir de témoignages contemporains », dans *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, dir. A. Whitfield et J. Cotnam, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 105.

<sup>5</sup> Michel Viegnes, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, Ed. Peter Lang, 1989, p. 33.

<sup>6</sup> Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Ed. Dunod, 1993, p. 101.

manifestation première dans la famille. En ce sens, par le biais de moments-clés de la vie des personnages, les textes de notre corpus mettent en relief les éléments constitutifs de l'identité collective.

Ces nouvelles centrent l'intensité dramatique sur les émotions des protagonistes plutôt que sur le déroulement de l'action, créant une prose intimiste. Elles préfèrent sonder la profondeur des personnages plutôt que de tenir le lecteur en haleine par une intrigue palpitante. Elles veulent d'une part projeter la société telle qu'elle peut être perçue, s'en faire le miroir et créer un discours qui se veut réaliste, et d'autre part, mettre en place les idéaux de société dont les auteures se veulent porteuses, générant ainsi une écriture de facture romantique et idéaliste, de nature à édifier le lecteur et la lectrice. À l'intérieur de ce cadre de présentation dichotomique, ces nouvelles littéraires parlent d'amour, qu'il soit brisé, glorieux, avorté, maternel, etc. Loin d'en faire un portrait uniforme, elles en exposent différentes facettes par le biais de « la représentation d'existences [...] perçues dans des moments choisis »<sup>7</sup>, mettant en scène des relations humaines variées, entre fiancés, époux, parents et enfants. Au centre de ces représentations, il y a une constante : un personnage féminin central qui nous livre sa perception des événements. Ce thème des relations affectives, qui revient souvent dans les écrits féminins de cette époque, leur a été reproché : n'est-ce pas là un ghetto qui les maintient hors du monde intellectuel? Cependant, il faut bien comprendre que pour les femmes, maintenues jusqu'alors dans un rôle social et familial défini, l'univers amoureux est l'unique destinée et « les femmes n'envisagent pas autrement leur avenir qu'au sein d'un couple et au bras d'un homme; elles parlent donc amplement de ce diktat qui les fascine et les oppresse parce qu'il régit leur vie. »<sup>8</sup> Cependant, les écrivaines manifestent un certain esprit de contestation et tentent de se définir comme individu à travers leurs propos sur le couple, le mariage, la parentalité, la relation amoureuse. Plus qu'une fin en soi, ces

---

<sup>7</sup> Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 105.

<sup>8</sup> Sylvie Massé, « Les stratégies de discours et l'écriture des femmes au tournant du siècle : l'expression implicite d'une parole hétérogène », *Les Cahiers de recherche du Groupe de recherche multidisciplinaire féministe de l'Université Laval, Québec, 1993*, p. 79.

divers domaines de la vie d'une femme deviennent, dans le cadre de ces récits, des éléments révélateurs qui à la fois soulèvent un questionnement et tentent d'y répondre.

À grands traits, les auteures y ont donc présenté des destinées individuelles féminines. Les nouvelles plus courtes de notre corpus offrent des visions fragmentaires des personnages qui les composent. Dans ces quatre nouvelles qui ne font que quelques pages chacune<sup>9</sup>, les personnages sont à peine esquissés et représentent des 'types' (la mère, la jeune femme) auxquels les auteures ont conféré une individualité par le biais de l'introspection. Les nouvelles plus longues, *Un amour vrai* et « Le secret de la marquise », emploient ces pages supplémentaires au développement accentué du profil psychologique de leurs protagonistes, à peine esquissés ailleurs. Pourtant, même dans ces deux dernières nouvelles, les restrictions du format imposent une rupture dans le temps continu du récit et conséquemment, une parcellisation de l'évolution des personnages.

Nous verrons par le survol de chacune des nouvelles que malgré les portraits variés de femmes qui nous sont dépeintes, ces dernières partagent une visée commune: elles sont porteuses de convictions qu'elles cherchent à faire valoir. Thérèse, la mère, Justine, la vieille Josette, la marquise de Montreuil et Rosette réussissent, quelle que soit l'issue de la nouvelle, à transmettre leur point de vue au lecteur. Les personnages masculins qui les entourent paraissent diversifiés, mais ont la tâche commune de provoquer le système de rupture qui compose l'essence même de la nouvelle, de permettre à celui-ci d'émerger, de forcer le personnage féminin à prendre position et à accomplir sa destinée. Nous constaterons également que celles-ci présentent des couples et traitent de leur relation. Contrairement à la littérature qui l'a précédée, les jeunes couples s'y forment ou s'y défont loin du joug parental et sans que soit requise l'approbation de la génération antérieure ou du groupe référentiel. L'évaluation des motivations et des sentiments qui devraient (ou non) mener à la formation du couple et au mariage est uniquement tributaire de la jeune femme et du jeune homme qui le composent.

---

<sup>9</sup> « Le dernier biberon » : quatorze pages; « Au pays des montagnes » : cinq pages; « Le dîner des Rois » : cinq pages; « Au bord de la source chantante » : six pages.

*Un amour vrai* (1878)

Prémisse de ce que l'auteure déploiera quelques années plus tard dans son célèbre roman, *Angéline de Montbrun*, la nouvelle *Un amour vrai* offre déjà cette prose intimiste qui fera la renommée de Laure Conan (Félicité Angers). Les événements ainsi principalement décrits à travers les yeux des personnages féminins et masculin ont toute la teneur psychologique et émotionnelle qu'on a reconnue à l'écriture de cette pionnière.

Thérèse Raynol, jeune fille issue de la haute bourgeoisie canadienne-française, est empreinte d'une profonde piété. Modèle de vertu, de pudeur et de bonne éducation, elle s'oppose à « celles qui lisent des romans »<sup>10</sup> et dont les mœurs s'en ressentent. L'observation à laquelle elle s'adonne et les commentaires qui en découlent dénotent également une intelligence et un humour se manifestant parfois dans l'autodérision, tel qu'on peut le constater dans cet extrait d'une lettre qu'elle écrit à sa mère : « Ne serez-vous pas fière de la raison de votre grande fille, si je vous avoue que je me surpris appelant une tempête! C'est bien naturel. J'aurais voulu voir comment il [Francis Douglas] se conduit dans un naufrage. Malheureusement, ce souhait si sage, si raisonnable, si charitable, ne se réalisa pas. »<sup>11</sup> Après quelques lettres écrites à partir de La Malbaie et que la narratrice reproduit dans le cadre de son récit, ce sont des pages du journal intime de Thérèse qui nous révèlent son amour grandissant pour l'Écossais Francis Douglas. Celui-ci est présenté comme un jeune homme idéal, réunissant toutes les qualités masculines. Or, ce parfait individu a un défaut: quoique croyant, il est protestant. Aux yeux de Thérèse, l'amour doit être chapeauté par la foi catholique, voire imprégné de cette foi, pour être acceptable. Francis demande Thérèse en mariage et celle-ci, suite à une grande lutte intérieure, accepte cette union pour ensuite offrir sa vie à Dieu en échange de la conversion de son fiancé. Le sacrifice si généreusement offert sera agréé et Thérèse meurt précipitamment, quelques jours avant les épousailles. À la suite de ce décès qui le plonge dans le désespoir, Francis recevra la révélation divine et se convertira à la foi catholique, seule représentante véritable sur la terre des volontés célestes :

---

<sup>10</sup> Laure Conan (Félicité Angers), *Un amour vrai*, Montréal, Leprohon & Leprohon, 1879, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 7.

« Tout est fini pour moi sur la terre, et pourtant je succombe sous le poids de la reconnaissance, car la lumière s'est faite dans mes ténèbres et je suis catholique, oui, catholique. Ah! Béni soit Dieu qui m'a donné la foi! »<sup>12</sup> Après cette révélation, Francis entre chez les moines et, dans le dénuement le plus total, prie Dieu et Thérèse sans relâche afin de leur témoigner sa gratitude, plus grande chez lui que la tristesse d'avoir perdu sa fiancée. Il meurt peu après avoir prononcé ses vœux, nous annonce la mère de Thérèse à la fin du récit.

L'« amour vrai » est donc celui qui s'offre en sacrifice pour le salut éternel de l'autre. Dieu y fait figure de ferme négociateur et l'Église catholique, du seul lieu qui permet de se rapprocher de l'essence divine véritable. Le grand appel mystique signifie le renoncement à l'amour charnel et à toute satisfaction terrestre, et mène à une mort prématurée, mais dûment consentie; une mort magnifiée par la vraie foi. Ainsi, le titre de la nouvelle peut autant faire référence à l'amour que Thérèse porte à Francis, qui la pousse à s'immoler pour le salut de son fiancé, qu'à l'amour pour l'être divin, qui justifie et exalte tous les sacrifices qu'il impose. L'instance d'énonciation y invite expressément le lecteur à parcourir les lettres et le journal intime de Thérèse Raynol puis les lettres de Francis Douglas, effaçant la frontière entre public et privé. Afin de sonder la sensibilité des personnages, elle s'immisce dans leurs pensées, développant un regard personnel, intime, sur les événements. La nouvelle peut alors « restituer une expérience du monde dans sa subjectivité radicale »<sup>13</sup>. Cette intériorité des personnages qui est mise en scène démontre leur réelle piété, qui transparaît dans tous les domaines de la vie et doit se manifester jusqu'au don suprême de soi. Le regard porté de l'intérieur permet de dévoiler la 'véritable' personnalité de l'héroïne et du héros, leurs pensées et sentiments les plus secrets, de façon à montrer au lecteur la pureté de leurs intentions et le haut degré d'élévation de leur âme. Cette perfection respectueuse, empreinte d'humilité, justifie dans le récit l'amour qui prend naissance chez deux êtres hors du commun, et ce, malgré leurs différences culturelles et religieuses. Les deux héros présentent

---

<sup>12</sup> Laure Conan (Félicité Angers), *op. cit.*, p. 39.

<sup>13</sup> Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Collin, 1997, p. 157.



les caractéristiques que le lecteur estimerait correspondre aux idéaux féminin et masculin de l'époque.

Ce qui permet à cette intrigue de sortir du canevas social hérité de la théorie des deux sphères d'activités qui cantonne la femme à la passivité, est qu'une fois la relation entamée, l'initiative revient à Thérèse et non à Douglas. C'est elle qui détermine la suite des choses, qui amène l'homme dans son univers et pose les conditions de son don de soi. Thérèse prend la plume comme la parole pour parler en son nom propre; plus le temps du récit défile, plus elle affirme ses convictions et prend l'initiative de l'action. Pour Thérèse, l'union avec l'Autre est impossible, à moins que celui-ci ne devienne Soi, se conformant au modèle féminin en devenant son reflet masculinisé. Puis, par l'adhésion divine au projet de conversion féminin, l'homme ne pourra que se soumettre. Le projet de la femme (une union dans la foi et le maintien de la pureté) est ici présenté comme étant moralement davantage louable que le projet de l'homme (une union dans le mariage et le sacrifice de la pureté). Suivant les impérieuses exigences de sa foi, Thérèse réussit à soumettre ceux qui l'entourent, et particulièrement Francis, à la force de ses convictions, même si cela doit lui coûter la vie. Forcée de choisir entre un avenir inacceptable et l'immolation, l'héroïne, gardienne de la foi, choisit la maison du Père céleste plutôt que celle du mari terrestre, l'abstraction plutôt que la concrétisation.

« Le dernier biberon » (1889)

De facture plus réaliste, la nouvelle « Le dernier biberon » de Josette (Joséphine Marchand-Dandurand) invite le lecteur à pénétrer la vie privée d'une famille bourgeoise où sévit un léger conflit portant sur les habitudes du petit enfant qui doit, selon l'autorité paternelle, délaissier sans délai la tétine mille fois mordue de son biberon. La mère, moins encline à l'absolutisme, tente de contourner les ordres de son époux en sollicitant « les ressources de la diplomatie maternelle »<sup>14</sup> pour ruser à la fois avec le père et avec l'enfant. Non sans compassion pour ce petit être qui accède à cet âge « où l'on devient conséquent, où

---

<sup>14</sup> Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), « Le dernier biberon » dans *Contes de Noël*, Montréal, Lovell, 1889, p. 152.

l'on comprend, où l'on souffre. »<sup>15</sup>, elle réussira à contenter tout son monde et à faire franchir au bébé une autre étape de l'enfance. Ce récit est conté par un narrateur omniscient qui use d'un style oral, intimiste, pour narrer les événements, et donne à lire la perspective maternelle. Dans les dernières pages du récit, la narration prend tout à fait le ton et le langage de la mère pour porter un regard empreint de pitié sur l'enfant qui se voit obligé de grandir : « Pauvre bébé, cher petit mouton qui te laisse tondre de tes gracieuses et charmantes fantaisies »<sup>16</sup>. En quelques pages, cette nouvelle affirme la capacité maternelle à évaluer les besoins de l'enfant, à le faire progresser et devenir éventuellement un adulte. Capacité que ne partage pas le père qui, étant trop brusque, ne devrait pas empiéter sur un domaine éminemment féminin : l'éducation de l'enfant.

Sur un ton qui s'apparente au badinage, le père de famille subit les critiques non dissimulées de la narratrice devant une intransigeance qui se veut représentative de la façon de faire de tous ceux de son sexe : « [...] voilà bien les pères. Ces stoïciens de la théorie, ces braves d'arrière-plan qui commandent la manœuvre d'une voix de tonnerre et s'enferment dans leur cabinet pour ne l'entendre pas exécuter. »<sup>17</sup> Le père est présenté comme celui dont la fermeté fait plier toutes les volontés féminines autour de lui jusqu'à ce que la mère, émue par les pleurs de l'enfant, s'oppose à ce despote et tienne un discours par lequel elle réussit à convaincre son mari de transiger avec elle. La sagesse qu'elle déploie alors est chargée de ce savoir si profitable aux femmes pour exercer avec justesse les fonctions relatives à leur position d'éducatrices au sein de la société. Ainsi, profitant là de ces connaissances et réflexions que les promotrices de la scolarisation des femmes (dont fait partie l'auteure) disent alors essentielles à la bonne entente conjugale et à l'éducation des enfants, la mère déclare: « Depuis quand, monsieur le papa, vous qui avez lu l'histoire, depuis quand le progrès surgit-il ainsi spontanément, sans efforts, du terrain des mauvaises habitudes et des

---

<sup>15</sup> Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), *op. cit.*, p. 157.

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 147.

abus? [...] Paris ne s'est pas faite en un jour! »<sup>18</sup> Parallèlement aux arguments dont elle use pour convaincre le père, la mère possède cette faculté de lire son enfant, de voir chez cette petite « ce bon sens en herbe »<sup>19</sup>, dont elle saura faire usage pour la convaincre de délaissier le biberon plutôt que de lui imposer cette séparation. Davantage attentive à l'enfant et faisant preuve d'une intelligence sensible, elle réussit là où l'homme échoue : « les événements ne tardèrent pas à justifier les prévisions de la clairvoyance maternelle. »<sup>20</sup> Cette mère bourgeoise, éduquée, opère une double victoire : elle convainc le père en faisant appel à ses connaissances intellectuelles (acquises par une éducation poussée) et elle persuade l'enfant en étant à l'écoute de son intelligence émotionnelle (qualité inhérente à la nature féminine et plus particulièrement maternelle). Lorsque la mère sort gagnante du conflit qui s'est créé, c'est toute la famille qui bénéficie de la situation améliorée. Elle personnifie donc ce modèle de la femme complète, présentée par les féministes chrétiennes bourgeoises de l'époque comme étant à la base de la cohésion sociale.

« Au pays des montagnes » (1895)

La nouvelle de Françoise (Robertine Barry), « Au pays des montagnes », part d'un moment choisi, le bateau qui accoste devant Tadoussac, pour ouvrir une fenêtre révélatrice. Essentiellement contemplative, cette nouvelle recèle peu d'événements. La narration présente d'abord le paysage en une description élaborée, par le biais du regard d'une jeune citadine; celle-ci fait la rencontre d'une jeune mariée de la campagne qui « [s]ans se faire prier, [...] raconta sa naïve et simple histoire. »<sup>21</sup> Alors s'ouvre le bref récit enchâssé de l'enfance de cette jeune femme et des événements qui ont précédé son mariage avec Antoine Chabal.

---

<sup>18</sup> Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), *op. cit.*, p. 151.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>21</sup> Françoise (Robertine Barry), « Au pays des montagnes » dans *Fleurs champêtres*, Montréal, La cie d'imprimerie Desaulniers, 1895, p. 124.

Portant beaucoup d'attention aux sentiments de Justine et de son prétendant, le récit guide le lecteur vers un dénouement qui est assujéti au paysage qui l'entoure : à travers les montagnes de Charlevoix, le couple de défricheurs doit rejoindre le « point le plus désolé et le plus aride de cet horizon »<sup>22</sup> pour contribuer à y construire un pays, dans un isolement dont la citadine s'effraie. Il y a là un appel patriotique aux humbles femmes de défricheurs qui sont fortes devant les défis qu'elles doivent relever et qui, dignes, méritent le respect de ceux et celles - surtout de celles - qu'elles croisent sur leur chemin. Ce récit met en opposition la femme de la ville et la femme de la terre : la bourgeoise, bien qu'attachée à son pays dont elle admire les paysages, est habituée au confort et à une vie sociale bien remplie, et ne saurait aisément y renoncer; la campagnarde, dont la vision du pays est moins bucolique, envisage plutôt, au moyen d'un travail acharné, la satisfaction du devoir accompli, jour après jour, auprès de celui qu'elle a choisi, dans un pays en devenir. Par le contraste établi entre les deux femmes, la citadine anonyme sert de faire-valoir à l'inspirée Justine.

Ne s'éloignant pas de sa perspective intimiste, la clause termine le récit par les paroles de la jeune héroïne, dont l'amour simple et dévoué guide la volonté : « Car, continuant-elle doucement, on fait tout pour son homme... »<sup>23</sup> Par ses descriptions inspirées, cette nouvelle propose une vision historique et patriotique, avant de clore sur cette déclaration amoureuse, statuant ainsi que l'amour est le moteur premier de la Canadienne française héroïque qui symbolise courage et abnégation. Ainsi, l'auteure valorise la bravoure de ces jeunes gens qui forment le projet de défricher les terres sauvages du Québec et de fonder sur cette même terre une famille qui peuplera le territoire.

#### « Le dîner des Rois » (1903)

Ce récit de Colombine (Eva Circé-Côté) met en scène un couple de cultivateurs âgés qui espèrent l'arrivée de leur fils, nouvellement marié à une jeune femme de la ville, pour le repas du jour des Rois, fête traditionnelle catholique. Le narrateur pose son regard sur

---

<sup>22</sup> Françoise (Robertine Barry), *op. cit.*, p. 127.

<sup>23</sup> *Id.*

l'intérieur de la maison, puis s'attarde aux conversations du couple, révélant les sentiments qui les habitent : « Elle [la mère] le croit encore là, le cher enfant, elle ne l'a même jamais quitté. »<sup>24</sup> La nouvelle est constituée de ces quelques heures d'attente, pendant lesquelles le Vieux se plaint de l'éloignement des enfants devenus adultes et la Vieille, plus instinctive, pressent la venue de son fils puisque « une voix connue et aimée fait vibrer son oreille intérieure »<sup>25</sup>. Enfin, le couple est surpris par l'arrivée tant souhaitée du fils et de la nouvelle bru.

Le court récit est révélateur de tout un combat entre traditions et modernité, entre le passé et le présent, que l'auteure a voulu concilier dans une scène finale sentimentale où le fils déclare chaleureusement : « Buvons au bonheur de retrouver au foyer nos bons vieux parents, dont l'amour n'a pas de défaillance. »<sup>26</sup> Dans cette nouvelle, l'auteure a accru son effet de réalisme en modifiant le niveau de langue employé entre la narration, plus soutenue, et les dialogues des personnages, transcrits de la langue populaire : « p'tête ben qu'y pense pu à nous pan toute »<sup>27</sup>, dit le père à la mère. Ainsi, Colombine invite le lecteur à faire une incursion dans l'intimité d'une maison paysanne et fait du narrateur un témoin invisible de la scène qui s'y déroule. Mais le ton est loin d'être neutre et le point de vue du narrateur se révèle par de nombreux qualificatifs, empreints de compassion; la perspective narrative a aussi voulu indiquer au lecteur qu'il doit percevoir la scène selon le point de vue maternel. Tout au long du récit, la mère est à la fois plus active et plus instinctive que son époux : joyeuse, elle croit que le fils, par sa présence, va venir égayer le repas. L'arrivée des jeunes mariés vient confirmer le pressentiment de la mère et Jean, le fils, se révèle idéal : adorateur de sa jeune épouse dont il dit qu'elle est sa reine, et tendre et dévoué pour ses parents. La

---

<sup>24</sup> Colombine (Éva Circé-Côté), « Le dîner des Rois » dans *Bleu, blanc, rouge*, Montréal, Librairie Déom, 1903, p. 287.

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

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 285.

mère et le fils, Josette et Jean, sont présentés comme ayant un lien affectif particulier qui échappe à la relation père-fils. Ainsi, l'héroïne féminine est ici une mère qui, comme dans « Le dernier biberon », sait et devine davantage que son mari et entretient avec l'enfant une relation plus profonde. Ces femmes sont présentées comme étant de meilleures juges, plus clémentes que leur mari et croyant davantage en les capacités de leur progéniture. Attitude dont elles sont récompensées par l'atteinte, par leur enfant, des résultats escomptés par elles. Ces mères ont foi en elles-mêmes et en leur enfant, alors que les pères doutent et critiquent.

La nouvelle bru, jeune citadine et épouse à la fois intimidée et affectueuse, remplit à merveille son rôle de nouvelle membre de la famille, faisant tout de suite disparaître les préjugés du père à son endroit. Les parents de Jean n'ont jamais rencontré sa jeune épouse : c'est donc que celui-ci l'a fréquentée puis demandée en mariage hors de la surveillance ou de l'encadrement de sa famille. Le lieu et le temps de ces fréquentations ne sont pas précisés dans la nouvelle, mais cette absence même dénote l'autonomie des jeunes protagonistes, l'existence d'un espace « autre » qui leur a appartenu.

« Le secret de la marquise » (1906)

Dans « Le secret de la marquise », qui est résolument romanesque, Adèle Bibaud aborde le très délicat sujet de la conception hors mariage. Ce secret que cache la marquise de Montreuil pendant de nombreuses années, et qui se révélera la cause d'innombrables souffrances morales et sentimentales pour elle et ses proches, est qu'elle n'a pas su résister à la tentation de la chair et a conçu son enfant hors des liens du mariage (circonstance atténuante : avec celui-là même qui deviendra son mari), fillette qu'elle a ensuite confiée à une paysanne. La marquise, maintenant veuve, vit de terribles remords. Suivant l'un des poncifs de l'idéologie des sphères : « C'est la femme qui est jugée responsable de la façon dont on la traite dans le mariage ou lors des fréquentations »<sup>28</sup>, elle se présente comme seule coupable de cette action répréhensible, de ce moment de faiblesse (de la responsabilité de l'homme, on ne fait nulle mention). Cette faute cachée a des conséquences graves pour elle et

---

<sup>28</sup> Diane Thibeault, *op. cit.*, p. 59.

ses enfants puisque le fils de la marquise (qu'elle a eu ultérieurement, une fois mariée) et la fille que la paysanne a adoptée comme sienne deviennent très amoureux et souhaitent se marier. Devant cet amour incestueux, madame de Montreuil, rongée de regret, mais n'osant révéler l'écart dont elle s'est rendue coupable, tente d'éloigner le jeune homme et l'emmène faire un long voyage à travers l'Europe. À leur retour, l'amour du fils est intact et la marquise doit se résigner à avouer son secret afin que frère et sœur ne s'épousent pas. Profondément atteint par cette révélation, quoique pardonnant à sa mère dont l'honneur est mis à mal, le jeune homme tombe gravement malade et appelle à lui la mort qui le libérera de ses souffrances. C'est alors que la fin du récit amène cette acmé paroxystique révélatrice : sur son lit de mort, la paysanne avoue avoir substitué sa propre fille à celle de la marquise, morte quelque temps après sa naissance. Cette jeune Louise n'est donc pas véritablement la fille de la marquise de Montreuil, mais bien celle de la paysanne. Hector, sauvé in extremis par cette nouvelle, pourra épouser la jeune Louise qu'il adore et la marquise peut enfin bénir cette union.

Dans une volonté apparente de créer de forts effets dramatiques par la mise en scène de sentiments exacerbés abondamment décrits, le narrateur omniscient s'attarde en de multiples occasions sur l'intériorité des personnages, comme lorsque la narration traduit les pensées enflammées de la jeune Louise : « Oh! joie divine! ivresse sans égale! était-il vrai, il l'aimait! n'était-ce pas un songe! ou la douleur l'avait-elle rendue folle!? Oh! alors la folie est un soulagement. »<sup>29</sup> Le lecteur peut ainsi pénétrer la pensée de chacun, tout comme il est témoin des échanges entre les protagonistes dont la narration s'est chargée de faire la description, le tout dans un langage soutenu, chargé d'une ponctuation très expressive. C'est surtout le point de vue de la marquise qui occupe l'espace narratif qui, dans cette nouvelle comme dans les précédentes, met de l'avant la perspective féminine des événements.

La marquise a commis une erreur, imputable à l'intransigeance paternelle. C'est en effet son père qui, plein de ressentiment envers une famille voisine de son château, lui avait

---

<sup>29</sup> Adèle Bibaud, « Le secret de la marquise » dans *Le secret de la marquise et Un homme d'honneur*, Montréal, Imprimerie P.H. Dalaire, 1906, p. 27.

interdit de fréquenter celui que, faisant fi de l'interdiction paternelle, elle devait plus tard épouser. Sans cette rigueur, elle eut sans doute suivi le chemin traditionnel des fréquentations officielles, des fiançailles et du mariage avec son bien-aimé. Ainsi, si on suit la genèse de la faute, c'est bien le père de la marquise qui en est le déclencheur, refusant le rapport amoureux qui se développera malgré son interdiction. La marquise de Montreuil semble avoir vécu toute sa vie dans la honte de son secret : momentanément impuissante devant ses propres sentiments et le don de soi qui les accompagnent, elle a cédé à son amant pour vivement le regretter ensuite. De façon symbolique, la marquise de Montreuil a payé sa faute en subissant pendant de nombreuses années le poids de son indignité, puis en causant aux jeunes amoureux un chagrin qui s'est presque avéré mortel : « Hector, déclare-t-elle à son fils, la femme qui oublie son devoir doit tôt ou tard expier ses torts; Dieu l'a voulu ainsi »<sup>30</sup>. L'amour qui naît entre les deux jeunes gens amène à son paroxysme son sentiment de déshonneur. La marquise est présentée comme une victime des difficultés de la vie (venues du père) et de son état de femme impuissante et pourtant divergente. Elle a subi l'intransigeance de son père, l'infamie d'une grossesse illégitime, et doit finalement en demander pardon à son fils. À la merci de conventions sociales rigides, de l'asservissement requis aux décisions masculines, le fait qu'elle fasse partie d'une classe sociale supérieure ne lui alloue pas davantage de pouvoir. Contrairement aux autres héroïnes de notre corpus, elle ne semble pas être maîtresse de son destin; pourtant, c'est bien elle qui a désobéi à son père, puis veuve, qui mène maison, biens et progéniture. La relation amoureuse du jeune couple (Hector et Louise) s'est développée à son insu; leurs sentiments se sont exprimés hors du consentement parental, comme ceux de la marquise vingt ans plus tôt. Cette nouvelle met donc en scène deux jeunes couples dont les liens affectifs se développent alors que les figures d'autorité qui les gouvernent s'y opposent, deux relations de couple qui, malgré cette opposition, seront victorieuses, se soldant par un mariage heureux.

---

<sup>30</sup> Adèle Bibaud, *op. cit.*, p. 39.



« Au bord de la source chantante » (1912)

Madeleine (Anne-Marie Gleason) offre ici la plus contestataire des nouvelles de notre corpus, et certainement l'une dont les propos s'avèrent des plus modernes. Notons qu'elle a été publiée quarante-cinq ans après *Un amour vrai*, témoignant de l'évolution de l'imaginaire de la société canadienne-française au cours de ces décennies. Rosette et Pierre y font une promenade dans les bois jusqu'à une source, lieu où ils ont passé ensemble de nombreux moments de leur enfance et de leur jeunesse. Ils s'aiment sans se l'avouer, mais leur dissension trouvera son origine dans des visions très différentes du rôle de la femme au sein de la famille et de la société. Pierre souhaite avoir une femme traditionnelle, « épouse forte et [...] mère courageuse »<sup>31</sup>, confinée dans un rôle muet, alors que Rosette revendique pour les femmes le droit au changement, à la liberté de penser et de s'exprimer : « Crois-tu donc que l'homme seul a le droit d'analyser, de juger, d'apprécier? »<sup>32</sup> Le jeune homme est surtout choqué par le fait que Josette ait osé écrire, signer et faire publier, « dans une revue, un petit article jeune, un peu naïf, mais gracieux et doux »<sup>33</sup>, affirme la narration. Ils sont tous deux mélancoliques en se remémorant le temps où leur esprit innocent se rejoignait davantage; leur vision des rapports entre les hommes et les femmes et de leurs capacités respectives les sépare maintenant tout à fait. Josette y fait une tirade dans laquelle elle départage la raison féminine et la raison masculine, les plaçant à égalité malgré leurs différences; elle place aussi la femme socialement active et pleinement exprimée sur un pied d'égalité avec « ses austères voisines »<sup>34</sup>, toutes si vertueuses. Rosette affirme vouloir s'exprimer à l'extérieur du confinement de la famille, et se place ainsi en opposition avec les autres femmes de la société qui se contentent de respecter un code moral et social qu'elle juge dépassé. Pierre ne semble pas comprendre ce langage et constate que cette femme qu'il

---

<sup>31</sup> Madeleine (Anne-Marie Gleason), « Au bord de la source chantante », dans *Tout le long du Chemin...*, Montréal, Imprimerie de la Patrie, 1912, p. 179.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 184.

adore échappe maintenant à son influence. La courte nouvelle se clôt sur la séparation des amoureux, nostalgiques des temps heureux et sans espoir de réconciliation. À la clause, la narration suggère que le manque de communication et d'ouverture d'esprit est ce qui les a séparés de façon définitive : « Et chacun, par des voies opposées, s'en va souffrant de n'avoir pas assez compris, de n'avoir pas assez parlé. »<sup>35</sup>

Centrée sur le dialogue entre les deux protagonistes, cette nouvelle de Madeleine vise de toute évidence à faire valoir un nouveau point de vue qui vient s'opposer à une façon plus traditionnelle d'envisager la place de la femme dans la société et dans le couple. Outre les dialogues qu'il rapporte, le narrateur omniscient y décrit la nature environnante et les pensées des deux personnages, privilégiant une fois de plus le point de vue de la femme sur la scène déterminante qui se déroule. Rosette y fait preuve d'émancipation, se libérant de l'assujettissement à l'amour et au mariage, puisqu'elle choisit d'écrire et de publier plutôt que de se soumettre aux idées conservatrices de Pierre. Dans la description qu'elle fait de leur personne physique et de leur façon d'être, l'auteure établit une forte opposition entre les deux personnages de cette nouvelle. Pierre est décrit sans complaisance par la narration comme un « gros garçon à tête carrée »<sup>36</sup>, dont le « pauvre cœur [est] mordu d'amour »<sup>37</sup>. En lui se dressent des sentiments contradictoires, ses idées sur le mariage et la femme faisant contraste avec ses sentiments pour Rosette. Son idéal féminin reposant sur les vertus de modestie, de travail et de dévouement, enfin surtout sur les qualités maternelles, cet orgueil mâle qui semble l'habiter se voit fort contrarié par une Rosette charmante et gracieuse, mais qui ose penser, parler et écrire, s'aventurant ainsi hors des limites prescrites par la société conservatrice dont Pierre est ici le représentant. Rosette constate d'ailleurs clairement cette opposition qui divise à la fois les deux personnages et la société : « Nous appartenons à deux époques ennemies, et nous sommes tous deux des intransigeants. »<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Madeleine (Anne-Marie Gleason), *op. cit.*, p. 185.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 182.

Celle que Madeleine présente comme une jeune femme rieuse et souriante, d'apparence frivole, est aussi celle qui, dès les premières lignes « passait devant, écartant de ses bras frais les branches tapageuses qui barricadaient la route »<sup>39</sup>; elle allie ainsi certains des attributs reconnus alors comme définissant la femme, à des pratiques davantage frondeuses accompagnées d'une vision élargie de la situation. L'héroïne n'y perd rien de sa féminité naturelle, ce qui dérouté l'amoureux et montre au lecteur que féminité et émancipation peuvent aller de pair. Tout au long de la scène, Rosette trace ainsi son chemin, exprime ses idées et ses sentiments et défend son point de vue; c'est une jeune femme active qui fait face à un jeune homme qui appert buté et davantage passif. Même si Rosette est mélancolique en se remémorant les années charmantes que le couple a partagées et qu'elle est d'autant plus blessée par l'attitude fermée de Pierre, elle poursuit jusqu'à la rupture cette lutte contre une vision passéiste de la société :

Tu me reproches de penser autrement que nos mères, et tu m'en veux de dire que j'aime la vie un peu libérée des ennuis inhérents à notre état social, et de rêver autre chose que de vivre dans un milieu étroit, serré, entouré d'une haute muraille qui empêche de regarder les horizons, et qui masque tout.<sup>40</sup>

La jeune femme tient ainsi un discours qui va à contre-courant et n'entend pas être modifié par une intervention extérieure. Or, un nouveau type de jeune femme comme Rosette « ne peut trouver l'assentiment d'une société traditionnelle »<sup>41</sup> et malgré la préface d'Édouard Montpetit, qui tente de dévoyer le sens du texte, « les notions de tradition et de modernité semblent ici engagées dans un combat décisif. »<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Madeleine (Anne-Marie Gleason), *op. cit.*, p. 179.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>41</sup> Micheline Goulet, « Une littérature de la contrainte et de l'obéissance : analyse des œuvres des écrivains féminins du Canada français de 1900 à 1919 », thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2001, p. 142.

<sup>42</sup> *Id.*

Pour l'héroïne, il y a un prix à payer pour l'émancipation souhaitée : le renoncement à l'amour, aux liens tissés depuis l'enfance, au mariage. La dichotomie entre passé et présent, entre tradition et émancipation, implique donc également une opposition entre le célibat et le mariage, entre l'individualité et l'union. Si Rosette, par son acte d'écriture, est l'initiatrice de ce conflit, Pierre, par sa réaction, en est également responsable. Le récit suggère que c'est le refus masculin d'accepter l'évolution de l'autre, de s'ouvrir à la « femme nouvelle » qui mène à la rupture. Rosette ne fait que laisser sa personnalité et ses capacités intellectuelles s'exprimer; c'est Pierre qui souhaiterait qu'elle ne manifeste que ce qui correspond à son idéal féminin et que Rosette soit conforme aux attributs conventionnels de la féminité, tels que définis dans la théorie des deux sphères d'activités.

De *Un amour vrai*, récit ultramontain, à « Au bord de la source chantante », récit féministe, il semble y avoir tout un monde. Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, l'amour se sacrifie pour un idéal qui, au regard de l'héroïne, le dépasse en importance; dans le premier cas un idéal religieux, dans le dernier cas, un idéal social. Malgré leur apparente dissemblance, pour Thérèse Raynol et Rosette, c'est l'amour conjugal qui sera sacrifié au nom de valeurs qui le supplantent aux yeux de ces personnages féminins. Ainsi, les femmes de ces nouvelles sont capables de s'élever au-delà de la conquête d'un homme et placent leurs idées plus haut que le mariage. Les personnages masculins ne peuvent que s'incliner devant leur irrévocable décision.

Là, comme dans chacune des six nouvelles de notre corpus, les auteures mettent en scène des difficultés relationnelles et des bouleversements intérieurs qui génèrent ensuite des changements que se voient imposer les personnages par la force des événements. Les héroïnes de ces nouvelles sont celles par qui les changements se matérialisent, amenant pour les personnages masculins tour à tour de l'espoir, du désespoir, dans tous les cas des transformations. Que ce soit Thérèse Raynol et Francis Douglas qui subissent une transfiguration profonde par l'action de la foi (*Un amour vrai*), le différend parental qui se termine par le succès maternel (« Le dernier biberon »), le jeune couple qui doit commencer une nouvelle vie difficile, mais à leurs yeux pleine de promesses (« Au pays des

montagnes »), les deux vieux qui craignent la disparition des traditions familiales et dont la perception de la citadine va changer (« Le dîner des Rois »), la marquise de Montreuil qui doit prendre le risque de révéler sa faute devant la possibilité d'un amour prohibé et dont la vie sera positivement transformée par l'étape franchie et les vérités dévoilées (« Le secret de la marquise »), ou Rosette et Pierre qui confrontent leurs idées dans une conversation dont l'issue sera une absence d'ouverture au changement chez Pierre et l'impossibilité de faire marche arrière chez Rosette (« Au bord de la source chantante »), chaque texte s'attarde sur un moment crucial, une étape importante de l'évolution des personnages et de leur vie dont ils sortiront changés, dans une esthétique de la rupture. Rupture entre aspirations terrestres et célestes (*Un amour vrai*), entre autorités paternelle ou maternelle (« Le dernier biberon »), entre sédentarisme et aventure (« Au pays des montagnes »), entre tradition et évolution (« Le dîner des Rois »), entre convenances et passion (« Le secret de la marquise »), entre confinement féminin et émancipation de la femme (« Au bord de la source chantante »). Ainsi, chacune de ces nouvelles témoigne d'un passage davantage que d'une rencontre. Ce passage d'un état premier à un état autre est au cœur de la trame narrative de la nouvelle et n'entraîne pas la résolution de la crise mimétique, mais signifie plutôt « la permanence des dualités fondamentales »<sup>43</sup>. L'héroïne se maintient au centre d'un système antithétique, même après la résolution apparente de la problématique qui a été mise en scène. Ainsi, ces récits sont les lieux d'une lutte à mener qui, dans l'espace de la nouvelle, demeure entière.

Les divers personnages de ces nouvelles offrent à la fois des contrastes et des similitudes. Les différences sont plus marquantes entre les personnages masculins et féminins; les hommes y sont le plus souvent représentants de la tradition et tentent, avec succès ou sans y réussir, à entraîner la femme dans la voie qu'ils ont eux-mêmes tracée. Les femmes s'y plient parfois, s'y opposent aussi. Dans ce cadre, les choix que font les femmes ont un impact décisif sur les hommes qui les entourent. Leur sensibilité les inspire, l'amour les guide, leur courage triomphe. Quels que soient les méandres suivis par ces relations entre les hommes et les femmes et l'issue de la nouvelle, c'est fondamentalement dans un cadre

---

<sup>43</sup> Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 146.

conjugal (voire préconjugal) et/ou familial que ces interactions surviennent. Le couple et la famille sont donc au centre des préoccupations des auteures de cette période et permettent de mettre en scène le conflit latent entre tradition et modernité qui habite leur imaginaire.

L'amour y fait figure d'élément central; qu'il relève du couple ou de la maternité, il est le sentiment prisé par les auteures. Cet amour autorise la transfiguration des personnages, leur permettant de s'élever vers des idéaux qui impliquent un don de soi, à Dieu, à l'enfant, à l'amoureux ou l'amoureuse, à une idée. Dans le cadre même de ces amours, il y a pourtant une cassure ou la possibilité de cette cassure à laquelle les personnages tentent d'échapper. Certaines nouvelles présentent des amours impossibles et qui achopperont devant les difficultés rencontrées, comme dans *Un amour vrai* et « Au bord de la source chantante ». Dans tous les cas, amour signifie renoncement, que ce soit à l'union maritale (*Un amour vrai* et « Au bord de la source chantante »), au contrôle parental (« Le dîner des Rois »), au devoir filial (« Le secret de la marquise »), à l'autorité de l'époux (« Le dernier biberon »), à la vie sociale (« Au pays des montagnes »). Les personnages féminins procèdent à un détachement volontaire, de quelque nature qu'il soit, afin de mieux assumer leurs convictions. De plus, les échanges amoureux par lesquels se font et se défont les jeunes couples excluent toute référence à l'approbation parentale ou implique une opposition à cette autorité. Tomber amoureux, se révéler ses sentiments, faire des projets de mariage ou rompre ceux-ci n'est plus tant un acte social qu'une démarche intime, personnelle.

## 2. Temporalité

Nous avons déjà affirmé que la nouvelle est un genre littéraire qui souhaite s'ancrer dans l'époque de sa rédaction, qui est contemporaine de son auteure. La nouvelle du XIXe siècle et du début du XXe siècle est un texte qui comporte des « références temporelles à la réalité extérieure, et qui s'inspire d'une conception linéaire du temps »<sup>44</sup>. Puisque les nouvelles de notre corpus ont d'abord été publiées dans des périodiques, cet ancrage dans le présent ne pouvait qu'accroître les possibilités référentielles contemporaines d'un lectorat

---

<sup>44</sup> Michel Viegnes, *op. cit.*, p. 39.

élargi. Les auteures ont élaboré les marques temporelles de la nouvelle afin de créer un effet de proximité et de réel dans une structure cohérente permettant à “l’instant” de révéler sa pleine signification. « La forme de la nouvelle relevant [...] de la modernité »<sup>45</sup>, c’est par conséquent une inscription dans le temps alors présent que ces écrivaines veulent opérer, sauf dans le cas de « Le secret de la marquise », davantage nostalgique d’une époque révolue. Pour toutes les autres nouvelles, l’effet de proximité, de re-connaissance par le lecteur d’un contexte social qui correspond à sa réalité présente ou à une réalité qu’il perçoit indirectement provient de l’ancrage de ces récits dans la société qui entoure le destinataire comme le destinataire.

Sans que cela ne s’avère une surprise structurelle, les deux nouvelles les plus volumineuses de notre corpus, *Un amour vrai* et « Le secret de la marquise », qui font respectivement 60 et 47 pages, sont aussi celles qui se déploient sur de plus longues périodes. Quoique se situant dans un passé récent, elles sont décalées de quelques années, les auteures posant un regard rétrospectif sur l’action qui s’y déroule. Ces deux nouvelles offrent une abondance de repères temporels précis, embrassant le récit de toute une vie, que ce soit celle de Thérèse Raynol ou de la marquise de Montreuil. La brièveté du format de la nouvelle demande tout de même que dans le récit de ces vies, de longues périodes demeurent ignorées. Ainsi, bien qu’elles soient plus volumineuses et survolent plusieurs années, *Un amour vrai* et « Le secret de la marquise » ne s’éloignent pas du fil conducteur de l’intrigue et sélectionnent, dans ce long laps de temps, les moments charnières nécessaires au déroulement logique de la trame narrative: rencontres, conversations importantes, moments de réflexion de l’héroïne où elle s’avoue ses propres sentiments et/ou où elle prend des décisions.

Les quatre nouvelles plus brèves de notre corpus présentent quant à elles des moments de vie courts et décisifs. Chacune de ces nouvelles « relate un événement, une situation ou une confrontation qui constituent une “parenthèse” dans une durée beaucoup plus longue, qui peut être celle de toute une vie. »<sup>46</sup> Or, que la nouvelle soit longue ou courte, lorsqu’elle se

---

<sup>45</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 22.

<sup>46</sup> Michel Viegnes, *op. cit.*, p. 107.

termine et que cette parenthèse se referme, la vie des personnages s'en trouve modifiée, positivement ou négativement, mais de façon irrémédiable. Que ce soit pour le meilleur ou pour le pire, « la nouvelle capte volontiers l'un de ces "nœuds" dans la durée »<sup>47</sup>, où l'instant présent est investi d'une tension douloureuse ou perturbante.

Par ailleurs, plusieurs nouvelles évoquent le passé des personnages à l'intérieur même du récit des événements présents. Si elles forment en elles-mêmes une parenthèse capitale dans le déroulement d'une vie, à l'intérieur de ces parenthèses s'ouvre une rétrospection qui permet à la fois de révéler et d'expliquer la situation et les sentiments présents des personnages. Ces nouvelles-instants se déroulent sur une période allant de quelques minutes à quelques semaines, mais font toutes une brève incursion dans le passé des protagonistes. Toutefois, le regard que portent ces nouvelles sur le passé est toujours problématique, qu'il soit source d'angoisse ou de nostalgie chez les héros et héroïnes. Les difficultés affrontées dans le cadre de la nouvelle s'opposent à des temps meilleurs auxquels se réfèrent les personnages. Comparant les jours anciens avec les obstacles présents, ils entretiennent une opposition entre ce-qui-fut et ce-qui-est qui n'est pas sans rappeler ce que vit alors l'élite canadienne-française dans son ensemble, nostalgique de son appartenance à la France et cherchant à maintenir son identité tout en se voyant obligée d'en redéfinir les modalités, dans une société qui évoluera bientôt rapidement.

Ainsi, plusieurs personnages de nouvelles se souviennent et regrettent le temps de l'enfance ou de la jeunesse, auréolé d'innocence et d'espoir. Plus tourmentée, la marquise de Montreuil exprime de vifs regrets pour une enfance misérable et une jeunesse difficile. Les nouvelles ressuscitent toutes, plus ou moins brièvement, ce qui est antérieur à la narration. Que le personnage la regrette, l'encense ou la condamne, qu'il la transcende ou cherche à la recréer, cette histoire personnelle que chacun porte en lui émerge dans le cadre du récit et y laisse sa marque; le temps n'a pas libéré les personnages de leurs attaches et a fait place à des craintes nouvelles. Dans « Le dîner des Rois », « Le dernier biberon », « Au pays des

---

<sup>47</sup> Michel Viegnès, *op. cit.*, p. 110.



montagnes » et « Au bord de la source chantante », c'est l'enfance qui est présentée comme une période idéale de la vie, la trajectoire des années forçant l'exclusion de ce temps béni; le passage du temps sort les protagonistes de leur état premier sans les en libérer. Chacun d'entre eux porte donc une histoire, un héritage dont le poids est perceptible. Il y a certainement ici à la fois une continuité et une rupture, que les personnages tentent de réconcilier dans ce moment important que présente la nouvelle. L'échec est parfois le résultat de cette tentative de réconciliation, comme le démontre « Au bord de la source chantante »; mais le plus souvent, le personnage central féminin réussit un arrimage entre passé et présent permettant à la clausule, qu'elle soit ouverte ou fermée, de donner au lecteur le sentiment d'une victoire. *Un amour vrai* présente certaines particularités à cet égard : il ouvre ultimement la porte sur le temps infini, donnant à l'amour professé par les amoureux l'un pour l'autre et surtout à l'amour de Dieu toute la magnitude voulue, immortelle. C'est dans l'au-delà éternel que doit se manifester la véritable amplitude des personnages. Au sens que lui donne la nouvelle, cette rencontre spirituelle avec l'éternité est un triomphe.

Si la nouvelle est le lieu d'une rencontre entre le passé et le présent, elle s'ouvre également sur le futur, ce qu'illustre « Au pays des montagnes ». Cette nouvelle permet d'embrasser le moment charnière qu'est l'arrivée dans un pays nouveau, y insérant le récit d'une vie qui a mené à ce moment. À la clausule, le lecteur est laissé sur la perspective d'un avenir qui verra se mettre en œuvre les promesses et les sacrifices qu'il laisse entrevoir. Un moment précis chargé de l'histoire de toute une vie, passé, présent et futur confondus. Ainsi peut-on affirmer que si les auteures de notre corpus souhaitent surtout ancrer leur récit dans le présent, celui-ci n'est pas détaché du passé et s'ouvre sur un avenir que les personnages féminins semblent décidés à forger. Les nouvelles s'offrent comme un espace temporel défini, à l'intérieur duquel se prolonge l'histoire de chacun des personnages, dans une esthétique de rupture entre le chemin parcouru et celui qui doit maintenant se dessiner - que ce soit pour l'enfant, le couple, l'ensemble de la famille ou la femme seule. Cette parenthèse est celle d'un tournant décisif.

### 3. Spatialité

Les six nouvelles de notre corpus présentent une variété de lieux dans lesquels se déroule l'action; maison bourgeoise, maison de campagne, bateau, hôtel, église, château ou forêt, tous ces décors constituent un espace dramatique qui est, entre autres, le reflet du milieu social dans lequel se situent les personnages. Ils soulèvent également les enjeux de la nouvelle en offrant un cadre représentatif de la tension initiale exposée par le récit et que les protagonistes tentent de résorber.

Deux nouvelles optent d'emblée pour le décor confiné de la maison familiale. C'est le cas de « Le dernier biberon » et « Le dîner des Rois ». Ces décors sont peu décrits par l'instance narrative, mais reflètent l'enjeu central de chacune de ces nouvelles. En effet, dans « Le dernier biberon », dans l'espace commun de la maison familiale, le territoire respectif des parents est clairement défini. Habile dans son cabinet, le père l'est moins dans la chambre d'enfant (dans laquelle il ne se rend d'ailleurs pas), lieu de l'influence maternelle. Les discussions parentales se déroulent au salon, terrain central et partagé qui sert de révélateur des zones de pouvoir qui lui sont externes. De cet endroit fermé qu'est la maison familiale s'ouvre une seule fenêtre : celle qui permettra à l'enfant, enfin décidé, de jeter son biberon dehors. Cet extérieur devient alors le lieu de la perte des illusions enfantines, là où, dans les « enseignements maussades de la raison, de l'expérience »<sup>48</sup>, disparaissent les rêves. De même, dans « Le dîner des Rois », l'action occupe l'espace restreint de la maison de campagne familiale, et l'extérieur est source d'incertitude : s'y échoue l'enfance. Dans un cas comme dans l'autre, la maison est le lieu privilégié de la famille et des interactions entre ses membres. C'est dans l'espace restreint de la demeure familiale que se jouent les enjeux familiaux; c'est aussi l'endroit où naissent et se résolvent les problématiques exposées.

D'autres intrigues, moins statiques, subissent un rétrécissement spatial, ce « resserrement de l'espace, d'autant plus sensible que le récit s'achemine vers sa fin »<sup>49</sup>,

---

<sup>48</sup> Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), *op. cit.*, p. 157.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 133.

caractéristique de la nouvelle. Les horizons sont abolis, les perspectives se contractent, le théâtre du drame paraît à la longue de plus en plus restreint. L'espace physique et l'espace symbolique subissent cette logique réductrice et les personnages y semblent piégés. Le lieu réduit de la scène finale est, tout comme l'arène, l'endroit bien délimité où se joue un affrontement décisif et « c'est donc bien d'un espace tragique dont il est question. »<sup>50</sup> C'est le cas de *Un amour vrai*, où la rencontre de Thérèse et Francis a pour cadre magnifique La Malbaie et ses environs. Les deux jeunes gens y admirent une nature pittoresque suscitant l'engouement pour la beauté des lieux, comme en témoigne Thérèse dans ses lettres : « la magnificence sauvage, la grâce riante se heurtent, se mêlent délicieusement, harmonieusement, dans ces paysages incomparables »<sup>51</sup>. Des grands espaces dans lesquels évoluent les héros, Thérèse se voit ensuite, malade, confinée dans sa chambre puis, morte, dans l'espace restreint (!) de la tombe; de même, Francis passera au cadre réduit de sa cellule monacale puis à la sépulture. On peut également constater ce resserrement de l'espace dans « Au pays des montagnes », où le récit-cadre se déroule entièrement sur un bateau ancré devant Tadoussac et forme un lieu neutre, transitoire, à partir duquel les deux personnages féminins admirent le panorama. Par le regard de la citadine, ce paysage immense devant lequel se placent les deux femmes se referme comme une prison sur ses habitants, encerclés de montagnes et de noirceur. Cette impression créée par le point de vue narratif contribue à renforcer le caractère héroïque de Justine Lozier, qui se dirige vers « les Bergeronnes qu'on apercevait dans le lointain comme le point le plus désolé et le plus aride de cet horizon »<sup>52</sup>. Un effet d'entonnoir visuel part de l'immensité du fleuve sur lequel se balance le navire, à travers les montagnes qui encerclent et limitent l'horizon et se termine dans ce creux isolé qui semble vouloir engloutir les jeunes mariés. Pour sa part, « Le secret de la marquise » débute dans les vastes prés du domaine et se clôt sur l'espace réduit d'un bateau; de même, la forêt semble se refermer sur le couple de « Au bord de la source chantante ». Ces espaces

---

<sup>50</sup> Thierry Ozwald, *op. cit.*, p. 135.

<sup>51</sup> Laure Conan (Félicité Angers), *op. cit.*, p. 9.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 127.

dramatiques dans lesquels se font et se défont les jeunes couples se replient donc sur eux et le regard du lecteur n'a nul autre endroit où se poser; c'est donc là que se jouent les enjeux centraux de la vie.

Par ailleurs, les deux lieux magnifiés par ces nouvelles, la nature et l'église, témoignent de la présence et de la puissance divines, la nature étant la création de Dieu et l'église, la création de l'homme pour Dieu. Dans *Un amour vrai*, nature et religion se fondent l'une dans l'autre :

Je vais tous les matins à la messe, ordinairement par la grève, ce qui est fort agréable. L'Église est bâtie sur le fleuve, à l'embouchure de la rivière Malbaie. C'est un fort beau site. En face, la baie, [...] à droite des champs magnifiques, une hauteur richement boisée, où chantent les oiseaux et les brises d'été; à gauche, la rivière, puis le Cap-à-l'Aigle, sauvage et gracieux, et en arrière les montagnes vertes et bleues qui forment l'horizon. L'église est bien entretenue.<sup>53</sup>

Également très représentatif de cette alliance entre la nature et l'église, « Le secret de la marquise » débute par cet incipit : « L'angélus sonnait, le timbre bronzé interrompait d'écho en écho dans la montagne, le calme infini d'une nature mélancoliquement poétique [...]. Chaque brise nouvelle [...] mêlait sa suave harmonie au tintement de la cloche du village. »<sup>54</sup> Cette nature évocatrice bénéficie dans quatre nouvelles (sont exclues « Le dîner des Rois » et « Le dernier biberon », qui se passent en vase clos) de maintes envolées descriptives cherchant à rendre toute l'admiration et la ferveur patriotique des narrateurs : « O mon beau Saint-Laurent! Ô mes belles Laurentides! Ô mon cher Canada! Excusez ce lyrisme : c'est demain notre fête nationale »<sup>55</sup>, écrit Thérèse à sa mère. La définition de l'espace se veut porteuse de la création d'un pays, de son enracinement profond dans ses origines française et catholique.

---

<sup>53</sup> Laure Conan (Félicité Angers), *op. cit.*, p. 10.

<sup>54</sup> Adèle Bibaud, *op. cit.*, p. 5.

<sup>55</sup> Laure Conan (Félicité Angers), *op. cit.*, p. 9.

Cependant, cette majestueuse nature n'est pas que le reflet de la grandeur divine et l'ancrage du patriotisme franco-catholique. Elle est également le miroir de la sensibilité féminine. La création est en symbiose avec la femme, dans *Un amour vrai* comme dans « Au pays des montagnes », « Le secret de la marquise » et « Au bord de la source chantante » où, comme toute héroïne romantique, Rosette n'est pas qu'une spectatrice devant le tableau qu'offrent les éléments naturels; ils se rejoignent tous deux dans une communion sensible. Le cadre printanier de cette nouvelle se veut le reflet de l'âme des personnages et de l'évolution de leur discours. D'entrée de jeu, le narrateur symbolise Pierre et Rosette dans leur environnement, ancre dans le décor l'enjeu central de la nouvelle : « ils fleuraient de la jeunesse partout, au cœur des troncs anciens et des tiges nouvelles »<sup>56</sup>. D'abord souriant et parfumé, jonché de fleurs, le décor sera de plus en plus changeant, se faisant le miroir d'une union qui s'effrite. Tout au long du récit, c'est la femme que la nature épouse, c'est elle qui est reflétée dans le chant des oiseaux, dans les soupirs de la source, dans « les pauvres violettes prématurément flétries »<sup>57</sup> lorsque Rosette est triste. À la toute fin de la nouvelle, lorsque l'héroïne a le cœur brisé, le bois tout entier en est attristé. Dans l'ensemble des récits, le décor naturel, qu'il soit composé d'un boisé, d'une immense forêt, de montagnes, de collines, d'un fleuve ou d'une rivière, pénètre les héroïnes et réfléchit leurs états d'âme. Ces femmes sont inspirées par le décor dans lequel elles évoluent, tout comme cette nature se modifie au gré de leurs émotions, ces deux entités agissant comme des vases communicants.

Dans le cadre de notre corpus, l'espace de la nouvelle est avant tout celui de la mise en scène d'une rupture. Plusieurs des récits analysés présentent une démarcation entre la campagne et la ville, entre nature et culture, la première étant celle que le discours valorise. La campagne et les divers éléments de la nature, souvent abondamment décrits par les héroïnes, sont source d'admiration esthétique, mais sont aussi abordés de façon idéologique. Dans *Un amour vrai*, c'est par le biais des femmes que l'auteure oppose la ville et la nature de Charlevoix. L'héroïne plonge son âme dans la création divine, l'admire et s'en inspire, ne

---

<sup>56</sup> Madeleine (Anne-Marie Gleason), *op. cit.*, p. 179.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 182.

faisant qu'un avec elle. Lorsqu'elle marche au bord de la mer, elle se grise même des odeurs des algues et du sel marin, vénérant les fleurs sauvages et établissant un contraste significatif entre la femme de la nature, celle qui est vraie, et les femmes artificielles, « qui n'aiment les fleurs que sur leurs chapeaux, et pour qui une promenade dans la rue Notre-Dame a plus de charmes qu'une course dans les bois ou sur la grève! »<sup>58</sup>. Cette frontière qui sépare les gens de la ville et les gens de campagne est aussi visible dans la nouvelle « Au pays des montagnes », qui valorise la nature et ceux qui veulent défricher le pays. La ville y est décrite par la jeune citadine comme un lieu enluminé et luxueux : « Et par un contraste frappant, elle vit tout à coup surgir dans son esprit le tableau riant des fêtes d'hiver à la ville; le bruit joyeux des clochettes sur les chevaux superbement harnachés, les équipages somptueux, la foule qui passe donnant aux rues un aspect vif et si animé... »<sup>59</sup>. La facilité de la vie à la ville est mise en opposition avec le décor de Tadoussac et surtout avec ce lieu reculé des Bergeronnes vers lequel se dirige Justine Lozier: « Ici, ce serait de longs jours à regarder le même ciel implacable, les interminables soirées au coin du feu à écouter les rafales du vent qui gémit et pleure dans l'escarpement des falaises... »<sup>60</sup> C'est sans contredit dans ce face à face des deux héroïnes de la nouvelle, la citadine à qui fait peur l'éloignement de la cité et la jeune mariée que n'effraient ni l'éloignement, ni l'isolement, et que le narrateur présente comme un idéal féminin en ces pays, que sont présentés deux mondes inconciliables.

L'opposition entre les personnes authentiques qui se nourrissent de leur contact avec la nature et ceux qui n'en connaissent pas la valeur, lui préférant le cadre plus artificiel de la ville, se retrouve également dans « Le dîner des Rois ». Le fait que le fils se soit marié avec une citadine soulève la crainte des parents. Le fils a quitté son environnement immédiat pour en « épouser » un autre, et ce changement menace les traditions familiales. L'auteure met en place un conflit latent entre la campagne et la ville, entre les valeurs de l'une et les coutumes

---

<sup>58</sup> Laure Conan (Félicité Angers), *op. cit.*, p. 14.

<sup>59</sup> Françoise (Robertine Barry), *op. cit.*, p. 123.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 124.

de l'autre. D'entrée de jeu, le père pose cette difficulté : « Sa femme, sa femme!... grogne le père, une fille de la ville, une gesteuse qui parle en *tarmes*. Elle aura honte de nous, ben sûr. »<sup>61</sup> Les citadins sont ainsi présentés par le père comme des gens hautains et poseurs, alors que ceux de la campagne parlent et vivent simplement. Le vieux couple de « Le dîner des Rois » doit accueillir la jeune citadine s'ils veulent maintenir l'harmonie familiale, tout comme celle-ci ne doit pas les mépriser. L'arrivée de la jeune fille, jolie et timide, effacera tous les préjugés, illustrant la force inclusive du discours exaltant les valeurs terroiristes tout en annulant ce « discours de dévalorisation de la ville [qui mise] sur la dépravation des valeurs qu'on y retrouve. »<sup>62</sup> La campagne, lieu de l'enracinement national et de l'ancrage dans la tradition, est ici mise au défi d'accepter l'Autre. Or, cet Autre n'est pas si différent de soi que les protagonistes l'avaient cru. Une fois exposée, la rupture entre la campagne et la ville est ici résolue, alors qu'elle a été maintenue dans *Un amour vrai* et « Au pays des montagnes ».

Si dans *Un amour vrai*, « Le dîner des Rois » et « Au pays des montagnes », la nature est un lieu qui dévoile l'âme humaine, qui permet de présenter la femme idéale, incarnation des valeurs profondes de la nation, il n'en va pas tout à fait de même dans « Au bord de la source chantante ». Comme dans les précédentes, cette nouvelle présente la nature comme un lieu qui interagit avec l'âme humaine, particulièrement celle de la femme. Mais si les bois deviennent le décor d'une lutte entre tradition et modernité, cette lutte ne sera pas résolue en faveur de la tradition d'ancrage national, mais finira dans une discorde permanente où la femme tourne le dos au passé et s'avance sur le chemin de la modernité. Dans cette nouvelle comme dans les autres, femme et nature sont en symbiose; or, c'est ici entre la tradition et la terre que s'opère donc une rupture. Là où, dans le discours des nouvelles précédentes, la femme unie à la nature signifiait la mise en valeur de l'idéologie de la survivance (famille/terre/foi), la femme ici tout aussi liée à la nature environnante est celle qui rompt avec cette idéologie pour défendre l'expression de soi, l'individualité et l'intellectualisme

---

<sup>61</sup> Colombine (Éva Circé-Côté), *op. cit.*, p. 285. En italique dans le texte.

<sup>62</sup> Micheline Goulet, *op. cit.*, p. 119.

féminins. La forêt, théâtre des jeux de leur enfance, donc cadre originel, n'a pas le pouvoir de réconcilier les amoureux et l'avenir se déroulera hors de cette enclave protégée.

Quelque soit la difficulté à laquelle fait face l'héroïne, sa féminité lui garantit une communion instinctive avec son environnement (tout comme, le cas échéant, avec ses enfants), lui permet de « se fier à l'intuition protectrice, celle qui perçoit des signes avant-coureurs »<sup>63</sup> et de tracer son avenir et celui des siens. Les décors sont des espaces dans lesquels s'inscrit une rupture sans doute, mais avant tout, pour elles, ils sont des lieux d'inspiration et de révélation.

#### 4. S'éloigner de ce qui est prescrit

L'analyse des différents aspects des récits de notre corpus sert à mieux les comprendre et à en faire émerger les principaux thèmes et caractéristiques. Alors que nous avons observé ces nouvelles plus en détail, nous sommes à même de tenter de déterminer si leur contenu relève de la conformité à des prescriptions qu'elles contiennent ou si les auteures ont profité de cet espace d'expression qu'est l'écriture - publiée - pour mettre en scène des personnages féminins et des problématiques qui allaient se démarquer de la doxa contenue au sein même de ces textes, et qu'on pourrait estimer être le reflet de ce que promeut la société d'alors. Les personnages féminins peuvent à première vue revendiquer comme le leur ce qui leur a été imposé jusque-là - la féminité traditionnelle -, mais une lecture attentive de ces nouvelles permet de mettre en doute, du moins en partie, cette affirmation, puisqu'elles offrent de nombreuses marques de dérogation aux lois masculines. Dans plusieurs de ces récits, l'héroïne se place en porte-à-faux avec le projet ou les croyances de l'homme - qu'il soit le père, le fiancé, l'époux ou le fils - dont elle récuse le monopole décisionnel et actif.

D'abord, nous verrons de quelle façon la nouvelle littéraire est un lieu privilégié pour l'expression de la dissension, puis comment se révèlent, dans les nouvelles de notre corpus,

---

<sup>63</sup> Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « *Du rite au roman* », *parcours d'Yvonne Verdier*, Paris, Gallimard, 1995, p. 21.



des zones de tension et de rupture et enfin, ce que signifie, dans ce contexte spécifique, la mise en scène d'un point de vue féminin.

#### 4.1 Les fondements de la nouvelle : une structure de la non-conformité

Le conte permet d'illustrer tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que le code moral édicte; c'est un récit exemplaire dans lequel la bonne voie suivie par le héros ou l'héroïne est semée d'embûches dont il émerge, confirmé dans sa vérité. Quant à la nouvelle, elle agit comme le roman, dans lequel, tel que l'explique Yvonne Verdier dans son analyse portant sur Thomas Hardy, « les coutumes et les rites sont encore là, mais on raconte ce qui se passe quand on s'en écarte »<sup>64</sup>. Ainsi, en termes de construction dramatique, la nouvelle relève des sociétés modernes, intrinsèquement en mutation et qui confrontent les individus à des changements qui les questionnent. Les nouvelles permettent de voir que « ce qu'apporte de neuf, et éventuellement de dangereux pour la société, le héros romanesque, c'est un rapport à soi différent du rapport traditionnel, c'est un rapport conscient, une conscience de soi et, du même coup, une division entre soi et la personne sociale. »<sup>65</sup> Le lecteur ressent cette tension entre l'intériorité de l'individu et les choix personnels qui en découlent, l'exercice de son libre-vouloir qui forme le cœur de l'intrigue et, dans une stratification du discours, le poids des discours sociaux et des idéaux, ancrés dans la coutume et l'identité nationales, et portés par l'ensemble. Dans cette superposition, l'auteur doit peindre l'individu, l'intérioriser et faire exister, en filigrane, les discours sociaux. En effet, il y a dans les nouvelles de notre corpus la construction d'un édifice social préalable au récit et donné comme déjà-là, puis le lien entre l'individu et cette construction. En ce sens, la nouvelle est un miroir grossissant de la société et il y a « congruence entre la trame dramatique et l'univers social et culturel où elle vient s'inscrire. »<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 30.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 18.

La doxa s'expose donc dans le cadre de la nouvelle et celui ou celle dont les gestes et les paroles s'en éloignent permet à la problématique d'émerger. La tension narrative qui habite le cœur de la nouvelle naît de la non-conformité de certains de ses personnages à ce qui est prescrit par la société, de l'opposition entre l'ordre collectif et la trajectoire individuelle. Le non-respect de principes moraux crée l'essence dramatique du texte. Si rien ne s'éloigne de la doxa, il y a bien peu à raconter. L'intrigue exprime une tension provenant de la discontinuité des valeurs portées par le cadre référentiel. Du sens global de la vie et des principes qui la régissent, un personnage se distancie et crée un champ de possibilités inusité, imprévu. L'espace de transition - cet espace parenthétique de la nouvelle - est un lieu de malaise, d'un inconfort provoqué par cette cassure, par « le désordre qui soudain fissure l'ordre »<sup>67</sup>. La société est portée vers la perpétuation des règles qui régissent les rapports à travers les générations; mais cette transmission est questionnée par des individus - ici, féminins - qui transforment, par leurs actions cumulées, cette même société. En ce sens, ces nouvelles littéraires représentent ce que Patricia Smart décrit lorsqu'elle affirme que : « Les œuvres d'art ne sont pas des messages idéologiques, mais des explorations de la contradiction. »<sup>68</sup>

#### 4.2 Une entreprise de dévoilement

Les auteures « plonge[nt] le lecteur dans un monde déjà créé »<sup>69</sup>, dans une société dont l'existence et les principales caractéristiques précèdent l'espace du récit lui-même, et lui survivront. À l'intérieur de la parenthèse de la nouvelle, elles donnent pourtant l'impression que le monde change, qu'il évolue. Dans le cadre de la mise en intrigue d'une expérience concrète du monde et d'un bris dans la continuité, les nouvelles de notre corpus mettent en scène un aspect ou l'autre de l'intimité dans la relation amoureuse. Il y a dans ces nouvelles

---

<sup>67</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 159.

<sup>68</sup> Patricia Smart, *op. cit.*, p. 35.

<sup>69</sup> Michel Vieignes, *op. cit.*, p. 136.

le récit de nombreux couples dont la relation s'expose et se définit, quelque soit le stade de l'union. Or, l'expression de la singularité qu'est l'espace de la nouvelle délimite l'influence de la perpétuation alors qu'elle trace une frontière décisive entre les générations. Ainsi, les relations entre les jeunes amoureux font fi de l'autorisation parentale, s'éloignent du regard des générations précédentes pour être vécues et observées par l'homme et la femme. Pourtant, à cette époque, « la famille intervient fréquemment dans le déroulement des rencontres, des fréquentations et dans la décision du mariage »<sup>70</sup> et ce n'est que vers les années 1940 que la surveillance des parents semble commencer à s'estomper. Néanmoins, dans ces récits, les couples se forment et se défont hors de la médiation parentale.

En effet, les tête-à-tête se multiplient dans *Un amour vrai*, où Thérèse fait le récit de ses rencontres avec Francis d'abord dans des lettres à sa mère, puis seulement à son journal intime; dans « Le dîner des Rois », le fils arrive chez ses parents avec sa nouvelle femme, inconnue de la famille; « Au pays des montagnes » montre que le mariage entre Justine et Antoine est décidé par eux seuls, à l'extérieur des soirées familiales où on accueillait les prétendants; dans « Le secret de la marquise », cette dernière a échappé au contrôle paternel pour s'unir avec son amant. Enfin, il semble que Rosette et Pierre, assis « Au bord de la source chantante », soient parfaitement capables de décider de leur avenir sans aucune intervention extérieure. Dans ces nouvelles, les jeunes couples évoluent par l'action de leur volonté propre, et celle-ci s'oppose à certains critères et normes en vigueur : Thérèse ne peut épouser un protestant anglophone; le fils de la campagne ne peut, a priori, marier une citadine; Justine ne peut marier un garçon pauvre alors qu'elle est la plus jolie du village; la marquise se voit refuser son prétendant parce que son père cultive une rancune personnelle contre cette famille. Que ce soit pour des raisons morales, sociales ou personnelles, les parents et la société s'opposent à ces unions, mais les jeunes gens échappent à la surveillance et au contrôle parental et décident eux-mêmes des rapports amoureux qui leur conviennent. Il

---

<sup>70</sup> Denise Lemieux et Lucie Mercier, *Les femmes au tournant du siècle : 1880 – 1940*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1991, p. 134.

n'y a pas de romanesque sans transgression, et pas de transgression sans un bris de la coutume qui se transmet d'une génération à une autre, de la société à l'adulte émergent.

Quoi qu'en soit le dénouement, dans toutes ces nouvelles, l'expression du sentiment amoureux se fait *extra muros*, dans un espace choisi par le jeune couple et dont sont exclus parents et chaperons. Alors que « pour la coutume, l'amour est toujours *amor fati*, on n'épouse jamais que son destin social »<sup>71</sup>, la relation amoureuse relève ici moins d'un acte public, communautaire, que d'une démarche intime et personnelle, exposant la volonté de juger par soi-même de l'étendue de son adhésion à l'édifice moral et social et de la valeur des sentiments personnels, tous deux exprimés dans l'enceinte de la relation amoureuse. La déclaration publique, l'exposition de cette relation au monde est une étape ultérieure et non plus antérieure à la concrétisation de cette relation. Alors que les études historiques montrent que « le cadre des fréquentations est la maison familiale et le scénario ne concerne pas que les amoureux, mais la famille entière »<sup>72</sup>, les auteures féminines inventent des mondes où les individus s'éloignent de l'influence du groupe.

Cette digression se solde parfois par un échec. Dans *Un amour vrai*, la transgression des barrières religieuses et culturelles se soldera par l'impossibilité de l'union. Mais les deux couples de « Le dîner des Rois » et « Au pays des montagnes » présentent plutôt une victoire amoureuse, les qualités personnelles des protagonistes permettant de valider le choix qui a été fait. Ici, ne pas suivre le canevas prescrit par la société et incarné par le pouvoir parental est source de bonheur si les caractéristiques individuelles des mariés justifient cette union. Dans « Au bord de la source chantante », on assiste à l'exercice inverse. Le contexte social implicite semble bénir cette union (puisque Pierre et Rosette ont passé toute leur vie à se fréquenter), mais c'est ici une différence d'ordre intellectuel qui va séparer les amoureux. Ce n'est pas la formation de ce couple qui pose problème pour la société, mais sa non-

---

<sup>71</sup> Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 28.

<sup>72</sup> Denise Lemieux et Lucie Mercier, *op. cit.*, p. 125.

réalisation. C'est donc véritablement une double rupture que Madeleine met en scène : celle du couple formé de Rosette et Pierre et celle de Rosette avec la doxa conservatrice.

Cela ne signifie pas que les valeurs sociales et la doxa n'ont pas d'impact sur la relation qui se forme. Au contraire, la singularité du personnage de la nouvelle se fait aussi dans une perpétuation idéologique: le désir féminin doit être porté par les valeurs nationales avant de se diriger vers celui qui est l'objet de ce désir. *Un amour vrai* dépasse l'expression du conflit amoureux : toute l'ambition religieuse de l'héroïne dévoile sa participation, quoique dans une perspective toute personnelle, intime et mystique, à l'identité nationale française en Amérique et aux valeurs qui s'y rattachent. Personnifiant l'idéologie selon laquelle le spirituel a préséance sur le temporel, Thérèse est l'incarnation de l'ultramontanisme. Dans « Au pays des montagnes », Justine ne s'éloigne de sa famille que pour épouser, à travers Antoine, le projet de survivance nationale par l'occupation du territoire qui est alors valorisé. Amenant sa jeune épouse à la maison paternelle pour célébrer une vieille coutume française (« Le dîner des Rois »), Pierre contribue aussi au maintien de la tradition. Rupture et perpétuation s'affichent ici côte à côte. Cette dichotomie est également présente alors que ces nouvelles relatent presque toutes « cette question de l'entrée dans le monde des états de femme par l'éventualité du mariage, [...] thème principal de la plus grande partie de la littérature romanesque »<sup>73</sup>. Ainsi, la femme voit la validation de sa féminité et son accès au monde par le mariage, qui fait d'elle une part entière et sexuée de la société et du renouvellement de ses membres. Pour occuper cette place reconnue d'épouse et de mère, la jeune fille doit d'abord épouser - et se faire épouser par - un jeune homme. Lorsque cette étape est franchie, son statut social change et elle accède enfin à ce statut de femme mariée qui entérine sa personne. Ainsi, c'est en tant qu'épouses et mères que plusieurs personnages féminins prennent la parole. Or, si elles traitent de ce passage de l'état de fille à l'état de femme, deux nouvelles mettent surtout en scène le sacrifice qu'il impose et auquel les jeunes filles, Thérèse et Rosette, se refusent, « comme inconsciemment averties du

---

<sup>73</sup> Nathalie Heinich, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 24.

difficile travail sur soi qu'exigent le renoncement à l'innocence et l'acceptation de la féminité [elles] s'emploient à retarder le plus longtemps possible, voire à ignorer complètement l'éventualité du passage de la fille à la femme »<sup>74</sup>. Une jeune fille est un être en état d'espérance, tournée vers la possibilité du mariage pour que s'accomplisse son identité de femme. Dans les nouvelles de notre corpus, celles qui se marient en semblent fort heureuses; mais on nous donne à voir d'autres possibilités, qu'elles soient religieuses (celle de Thérèse qui offre sa vie) ou qu'elles soient féministes (celle de Rosette qui écrit et publie), par lesquelles les filles peuvent définir leur avenir. Ces six nouvelles, si nous les considérons comme un ensemble de récits, réussissent à trouver un équilibre entre tradition et modernité en faisant valoir la position de la femme dans une conjoncture comme dans l'autre :

d'un côté, la femme en tant que personne à part entière, dotée d'une personnalité autonome et d'aspirations spécifiques; de l'autre, la femme en tant qu'épouse, maillon indispensable d'une communauté familiale [...] n'ayant de nom que celui de son époux, d'intérêts que ceux de sa lignée, d'existence que par la place qui lui est attribuée dans une configuration qui lui précède et qui lui survivra.<sup>75</sup>

En donnant au personnage féminin une voix intérieure propre, l'auteure allie les propriétés spécifiques de la femme à son appartenance à une communauté, faisant d'elle une personne à part entière. Cette superposition d'élaborations romanesques sur le thème de l'amour est particulièrement éloquente sur des problématiques sous-jacentes, puisque « le sens de l'amour est le carrefour des tentations et des accomplissements d'une culture »<sup>76</sup> et non pas seulement une manifestation de la préoccupation unique des femmes. À ce sujet, Michel Van Schendel ajoute : « Comme sujet d'invention entre les mains de l'écrivain, il [l'amour] exprime la synthèse des relations individuelles et sociales, il incarne le rapport de la littérature et de la société ». Un rapport qu'on pourrait estimer polyvalent et en transition, puisque le sentiment amoureux occupe dans ces nouvelles un espace plus important que ce

<sup>74</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 25.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>76</sup> Michel Van Schendel, « L'amour dans la littérature canadienne-française », *Recherches sociographiques*, vol. 5, n° 1-2, 1964, p. 153.

qu'il semblait être dans la société d'alors, tel que l'expliquent D. Lemieux et L. Mercier : « Les modèles de formation des alliances au tournant du XXe siècle n'excluaient pas l'amour, mais visaient à en circonscrire l'émergence à l'intérieur de relations jugées acceptables à la famille »<sup>77</sup>.

L'amour y relève de l'intimité du couple, cependant il est confiné à une expression sentimentale et morale. En effet, « toutes les auteures privilégient le thème de l'amour, mais elles analysent des dimensions non sexuelles du phénomène »<sup>78</sup>. L'homme et la femme entretiennent une relation dont est exclue toute manifestation physique; il n'y a pas de place, dans ces nouvelles, pour le moindre baiser. Lorsque Thérèse, marchant sur la plage, évoque le tumulte des eaux pour refléter la passion qui monte en elle, elle dirige rapidement ses pensées vers l'église pour se dominer; de même, Pierre est troublé par la féminité de Rosette en se promenant seul avec elle dans les bois, mais élude toute référence au corps charnel; enfin, lorsque Justine et Antoine se rencontrent seuls, le soir sur la route, toute la passion d'Antoine s'exprime dans sa demande d'une tresse de cheveux qu'il veut pouvoir conserver. Justine, fille du peuple, sera plus directe que les autres : « Faut tout prendre, mes cheveux et moé avec... »<sup>79</sup>.

Il y a donc dans ces nouvelles un « code de respectabilité basé sur la domination de l'instinct sexuel »<sup>80</sup> qui est respecté. Les jeunes amoureux peuvent exprimer leurs sentiments, mais doivent les contenir dans une forme romanesque qui exclut le corps et ses manifestations. D'une part, personne n'ose se toucher, devant la société comme dans l'intimité. D'autre part, les voix féminines qui s'expriment ici révèlent leurs sentiments personnels, mais en excluent toute forme de désir physique (nous sommes très loin du

---

<sup>77</sup> Denise Lemieux et Lucie Mercier, *op. cit.*, p. 144.

<sup>78</sup> Joseph-André Senécal, *op. cit.*, p. 44.

<sup>79</sup> Françoise (Robertine Barry), *op. cit.*, p. 126.

<sup>80</sup> Joseph-André Senécal, *op. cit.*, p. 46.

naturalisme zolien). Plus encore, les couples mariés de longue date de « Le dernier biberon » et « Le dîner des Rois » sont exclusivement présentés dans leur rôle parental. Les auteures se sont imposées en ceci les limites qui répondaient alors au degré de réserve, de pudeur auquel on pouvait s'attendre de la part d'une femme.

La seule nouvelle de notre corpus qui sous-entend la passion sexuelle est « Le secret de la marquise ». Lorsque la narratrice raconte qu'« un jour, un jour fatal, que le marquis, tout triste, était venu me prévenir que le roi lui ordonnait de partir sous peu pour l'armée, j'oubliai tout dans un moment de désespoir et d'amour »<sup>81</sup>, son fils peut difficilement supporter un tel aveu : « Quoi, sa mère qu'il adorait, sa mère qu'il croyait incomparable, sa mère avait failli. »<sup>82</sup> Après cette confession, les épithètes qui servent à qualifier cet acte sexuel précédant le mariage se limitent à « erreur, faute, honte, triste circonstance, torts, malheur ». Céder à la passion est donc un acte hautement prohibé et lourd de conséquences, et la femme en sort moralement meurtrie. Mais quoique « lorsque l'écrivaine évoque la passion sexuelle, c'est pour en peindre les affres »<sup>83</sup>, le fait même d'avoir exposé cette réalité semble ici une transgression aux normes restrictives, à la loi du silence qui s'applique alors aux drames en littérature canadienne-française. Céder à sa passion est d'autant plus dangereux que la femme est chargée par la société « des fonctions d'orientation affectives et morales liées au bien-être des siens »<sup>84</sup>.

Tous les personnages féminins sont éminemment responsables de leur entourage; le sort de l'homme et de l'enfant dépend de la capacité féminine de prendre à bras le corps les responsabilités qui lui incombent et auxquelles est assujettie la destinée de ses proches. La femme, pour ce qui est des problématiques sentimentales ou domestiques, est celle qui voit

---

<sup>81</sup> Adèle Bibaud, *op. cit.*, p. 38.

<sup>82</sup> *Id.*

<sup>83</sup> Joseph-André Senécal, *op. cit.*, p. 44.

<sup>84</sup> Diane Thibeault, *op. cit.*, p. 9.



mieux, qui voit au-delà de ce que l'homme perçoit. La vieille paysanne de « Le dîner des Rois » et la mère de « Le dernier biberon » sont des exemples probants de cette faculté féminine de comprendre et de pressentir davantage l'issue des événements. Ainsi, au même titre que Thérèse Raynol, elles illustrent « la valeur d'une femme d'après l'idéologie des deux sphères, [qui] est surtout morale »<sup>85</sup>.

C'est pourquoi la marquise de Montreuil ressent le poids d'une honte et d'une tristesse infinies, pour avoir failli à la responsabilité toute féminine de la sexualité et de l'enfantement; c'est aussi pourquoi Rosette se marginalise de façon si radicale : elle choisit l'écriture plutôt que le mariage, alors qu'elle « ne doit pas avoir d'opinion puisqu'elle empiéterait ainsi sur le domaine intellectuel, la sphère protégée de l'homme »<sup>86</sup> et refuse ainsi la responsabilité de l'état émotif de Pierre. S'émancipant ainsi dramatiquement du « code de conduite rigide qui règle les relations entre les deux sexes »<sup>87</sup>, Rosette représente l'élan de non-conformité le plus ostentatoire de notre corpus. Les héroïnes des autres récits respectent les sphères d'influence domestiques et morales et vont même les faire valoir lorsque, comme dans « Le dernier biberon », l'homme ose s'y aventurer. Pour sa part, Rosette est un « nouveau type de femme [qui] ne peut trouver l'assentiment d'une société traditionnelle. »<sup>88</sup> Sa décision est celle d'une femme marginale, mais aussi d'une femme du XXe siècle.

Tous ces récits, intrigues et dénouements présentent un regard qui fait écho à un type de société et à un moment de l'Histoire. Si la littérature nationale du tournant du XXe siècle doit respecter certains thèmes récurrents, que font ces auteures de cette prescription? « Essentiellement cette littérature [...] doit être catholique, française et

---

<sup>85</sup> Diane Thibeault, *op. cit.*, p. 53.

<sup>86</sup> Micheline Goulet, *op. cit.*, p. 142.

<sup>87</sup> Diane Thibeault, *op. cit.*, p. 53.

<sup>88</sup> Micheline Goulet, *op. cit.*, p. 142.

régionaliste »<sup>89</sup> affirment Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire. Terre, famille et religion sont les trois socles sur lesquels repose alors la littérature tout comme la société. Ce réseau thématique, comme nous l'avons vu, est présent dans les nouvelles; mais s'affiche aussi la difficulté à se conformer à cet édifice idéologique. La jeune Canadienne-française tombe amoureuse d'un étranger et il y a possibilité qu'elle l'épouse (*Un amour vrai*), Justine endosse la mission de défrichement des terres, mais la nouvelle expose tout le défi que cela représente (« Au pays des montagnes »), le fils de cultivateur épouse une citadine et il y a possibilité qu'ils ne soient pas du repas traditionnel (« Le dîner des Rois »). Enfin, la marquise de Montreuil a fauté en récusant son père, mais elle a épousé son amant (la relation étant alors socialement validée); le jeune couple formé de Louise et Hector pourrait être incestueux, mais ne l'est pas, ce qui signifie que la non-conformité de la marquise à l'interdiction paternelle et aux tabous sexuels peut mener à une fin heureuse! Alors que dans les écrits davantage conformes à l'idéologie dominante masculine, les « personnages féminins plus marginaux apparaissent généralement comme des déclassés »<sup>90</sup>, la faute de la marquise ne la relaie pas au rang des filles de rue, bannie de la bonne société et moralement dépravée; elle maintient position sociale, richesse, respect, foi.

Ces thèmes sont présentés comme des idéaux à atteindre et que portent en elles les héroïnes, mais qui ne sont pas donnés comme déjà atteints ou certains; la concrétisation des valeurs idéologiques présente des obstacles qui sont légitimés par le discours de la nouvelle. De plus, la poursuite et l'atteinte d'un idéal doivent se faire au détriment d'un autre; terre, famille et religion ne sont pas présentées comme des éléments éminemment compatibles. Dans le domaine du quotidien, de l'intimité, qui est celui de la nouvelle, les auteures restituent l'expérience personnelle de ce discours théorique. Une soif d'absolu côtoie un sentiment d'insatisfaction devant la difficulté de cet accomplissement : « Tel est le rôle des héros et, avant tout, des femmes qui tranchent sur ce canevas monotone [de la contradiction]

---

<sup>89</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.) *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 449.

<sup>90</sup> Sylvie Massé, *op. cit.*, p. 5.

sans pour cela se libérer de sa trame, sans s'arracher d'un coup et pour toujours à ses contraintes. »<sup>91</sup>

#### 4.3 La voix/voie féminine

La doxa est inscrite dans ces nouvelles comme le référent conforme et le lecteur est invité à observer ce que génèrent des actes de non-conformité, souvent par le biais d'une anecdote révélatrice : « scalpel ou loupe, la nouvelle est une invitation à décrypter la surface trop lisse des choses »<sup>92</sup>. Cette anecdote, si ténue qu'elle soit, a « un caractère minutieusement démonstratif »<sup>93</sup>, l'art du nouvelliste étant de rendre le grain le plus fin. Sans élaborer de discours théorique, ces récits établissent une distinction, mettent en scène cet équilibre toujours à conquérir entre l'un et le multiple, entre l'individu et l'ensemble.

Tel que nous l'avons expliqué au chapitre deux, la nouvelle relate soit un événement anodin de la vie quotidienne, comme le fait « Le dernier biberon », soit un événement d'exception, que nous retrouvons dans ce grand changement de vie que présente « Au pays des montagnes ». Quelque soit leur teneur, ces circonstances se rattachent à des « expériences qui rompent avec les normes, les agissements qui confrontent un personnage [...] et le conduisent aux limites de lui-même »<sup>94</sup>. Toutes ces nouvelles ont certainement comme point commun principal de présenter un point de vue féminin sur les événements révélateurs qui s'y déroulent et de placer ainsi la femme au centre de la construction dramatique. Cela n'est pas peu dire puisque jusque-là, la littérature lui faisait une place bien limitée. Chez les auteurs d'alors, « la femme existait bien, mais dans l'ombre patriarcale, sans jamais franchir un silence où la reléguait un ordre traditionnel. »<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 27.

<sup>92</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 158.

<sup>93</sup> Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 20.

<sup>94</sup> Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 98.

<sup>95</sup> Michel Van Scheudel, *op. cit.*, p. 163.

Une narration subjective - qu'elle soit à la première ou à la troisième personne -, centrée sur les pensées et les émotions de l'héroïne, permet ici de constater qu'une certaine ordonnance morale est défiée par cette subjectivité du personnage féminin. Dans la structure même de ces nouvelles, « le refus de l'omniscience dans la narration [...] représente une individualisation du regard qui s'oppose notamment au regard social, pré-déterminé »<sup>96</sup>, ce qu'illustre *Un amour vrai* dans lequel l'auteure a choisi d'alterner les narratrices sans jamais s'éloigner de cette subjectivité du regard. S'affirme l'écriture au féminin par la valorisation de l'expérience féminine de la vie, « qui contribue à l'émergence d'une parole féminine autonome, c'est-à-dire d'une parole qui construit son propre point de vue »<sup>97</sup>, qui exhibe les jugements que portent les femmes sur l'univers masculin, sur l'environnement familial, sur les relations parents-enfants, sur les relations amoureuses. Ne serait-ce que par cette prise de parole, l'héroïne est celle qui va briser le monde des rapports créé par la perpétuation. La première contestation d'une limite imposée aux femmes passe par l'exploration, par les écrivaines, d'une perspective « autre », que permet le format de la nouvelle littéraire, restituant « une expérience du monde dans sa subjectivité radicale, souvent par l'effet d'une focalisation interne que permettent la limitation (dans l'espace et le temps) et l'étroitesse (dans l'angle de vue) de l'entreprise narrative »<sup>98</sup>.

Même lorsqu'elle semble vouloir contribuer à perpétuer les règles qui régissent le corps social, l'héroïne se comporte en individu qui le choisit, et non plus seulement en membre obéissant d'un ordre collectif. C'est l'articulation du libre-vouloir de l'héroïne à l'intérieur du système coutumier qui forme le cœur de l'intrigue. Cela permet aussi de constater le poids du corps social sur le moi singulier, l'ascendant du rituel, de la tradition, de la règle sociale sur la volonté et les désirs individuels. Or, c'est l'individu féminin en tant que tel et son interaction avec le monde qui l'entoure qui, de toute évidence, intéressent l'art des

---

<sup>96</sup> Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à *La Chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 108.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>98</sup> Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 157.

nouvellistes féminines; l'intériorité de la femme devient valeur en soi, se déploie peu à peu et s'expose. Chacune de ces nouvelles présente une héroïne qui élabore et énonce ses convictions dans le cadre d'événements-charnières qui présentent une difficulté, «manifestation visible d'une tension entre l'impératif coutumier et ceux qui s'en écartent.»<sup>99</sup> De plus, la manifestation d'une volonté s'affirme ici tant au niveau de l'acte de création, provenant de l'auteure, que chez le personnage féminin central de la nouvelle. L'écrivaine décide de ce qui se passera dans le cadre de son projet d'écriture et met en scène une héroïne qui, elle aussi, se prononce, persuade, détermine. L'écriture féminine y est un geste individuel, autonome, peu importe si cet exercice littéraire vient ensuite appuyer les théories sociales en vigueur. En ce sens, l'acte d'écriture (et comme chez Rosette, celui de la publication!) est en soi une infraction à l'ordonnance morale. Cette prise de parole publique signifie que la

création d'un point de vue autonome, qui individualise le regard du personnage principal, confronté à la société qui l'entoure, s'effectue dans une esthétique intimiste qui, tout en étant construite sur les pratiques littéraires traditionnellement privilégiées par les femmes, s'approprie le langage pour lui donner une dimension critique et politique.<sup>100</sup>

Thérèse impose sa vision du monde à Francis (*Un amour vrai*), la mère trace clairement les limites de l'ingérence paternelle (« Le dernier biberon »), Justine démontre sa volonté et sa foi en ses capacités de pionnière, à l'égal de celles de son mari (« Au pays des montagnes »), la mère a créé un lien plus fort avec son fils que le père (« Le dîner des Rois »), la marquise de Montreuil a outrepassé l'interdiction paternelle et s'est approprié sa vie privée (« Le secret de la marquise »), et Rosette refuse d'épouser Pierre pour continuer à écrire et s'exprimer (« Au bord de la source chantante »). Quoique dans la mise en scène des zones de rupture entre les sexes ou les générations, la femme soit toujours présentée dans son rapport au personnage masculin - fiancée, épouse, fille, mère -, dans ces nouvelles, on découvre des héroïnes qui osent se mesurer à l'homme, des sujets féminins qui existent et entrent en

---

<sup>99</sup> Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 28.

<sup>100</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 109.

relation avec des personnages masculins. Or, il faut ajouter à cette constatation la remarque si juste de Patricia Smart au sujet de l'œuvre de Laure Conan, dont l'interprétation recouvre l'ensemble de notre corpus : « c'est la jeune femme qui pour le *spectateur* se situe au centre du tableau, même si son regard à *elle* se dirige vers un centre situé ailleurs, là où se trouve l'homme. »<sup>101</sup>

Les personnages masculins sont ici élaborés, imaginés par des femmes, qui les modèlent à leur guise afin d'indiquer qu'elles approuvent ou réprouvent leur comportement et les valeurs dont ils sont porteurs. Le tempérament amoureux, fidèle et courageux d'Antoine trouve l'assentiment de la narratrice (« Au pays des montagnes »), tout comme le comportement conservateur et colérique de Pierre est condamné (« Au bord de la source chantante »). Les écrivaines portent donc un jugement sur l'autre sexe et « de cette manière, [elles] recréent l'homme à l'image de leurs attentes et de leurs aspirations, portant, par là même, un jugement fort sévère sur les hommes réels de leur entourage. »<sup>102</sup> Ces personnages masculins représentent la tradition et endossent un discours s'opposant aux marques de la modernité : le père de « Le dîner des Rois », le père de la marquise, le père de la fillette dans « Le dernier biberon », Pierre face à Rosette, tous combattent les changements qui se déroulent autour d'eux et qui les confrontent aux limites de l'exercice de leur autorité. Le conflit est latent entre la loi du père et la loi de l'amour. La manifestation d'autonomie des personnages féminins naît invariablement de la contrainte que veulent leur imposer l'époux ou le père (comme celui de Justine dans « Au pays des montagnes », qui aurait préféré voir sa fille mariée à un garçon plus riche) et dont elles s'extirpent au nom de l'amour qu'elles portent à l'enfant ou l'amant. Cependant, et c'est peut-être là que les écrivaines ont su tromper les lecteurs et les critiques (et se tromper elles-mêmes?) : ces gestes d'autonomie au nom des sentiments supérieurs sont présentés de façon à leur enlever presque tout aspect décisif, actif, né de la volonté de ces femmes; ces dernières semblent plutôt soumises au pouvoir de la fatalité. L'action se déroule presque malgré elles, les soumettant à cette

---

<sup>101</sup> Patricia Smart, *op. cit.*, p. 42. Les mots sont en caractères italiques dans le texte original.

<sup>102</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 105.

position à laquelle sont condamnées *a priori* les jeunes filles [et même les moins jeunes] sous peine de perdre ce qui fait génériquement leur principale qualité, à savoir la docilité : une fille entreprenante, qui transgresse cette passivité par des initiatives trop visibles, prend le risque de se compromettre. La passivité [...] est même un trait identitaire, un paramètre constitutif de la féminité en tant qu'elle se différencie de la masculinité.<sup>103</sup>

Pourtant, sous des dehors tendres et délicats s'affirment des volontés fermes.

Ainsi, transmettant l'image privée de l'univers féminin au-delà de ses frontières et «partie prenante du projet social élaboré dans la sphère publique»<sup>104</sup>, les écrivaines font coexister dans leurs textes le collectif et le particulier. L'un ne va pas sans l'autre, puisque le destin (individuel) n'est que l'envers de la coutume (collective) et qu'il demeure lié à elle. La figure de l'interdit transgressé se fonde d'abord sur l'édifice des règles qui doivent être respectées, et que présentent ces nouvelles, par le biais des thèmes nationaux et de la responsabilité morale de la femme, qu'elles affichent et promeuvent. Or, en défendant des valeurs idéologiques tout en affichant la difficulté de s'y conformer, en présentant des héroïnes dont le souci principal est relationnel - amour de l'homme, de l'enfant ou de Dieu -, les écrivaines évitent la revendication ouverte : « Averties du milieu au sein duquel elles évoluent, les femmes nouvellistes évitent le ton de la contestation et de la révolte »<sup>105</sup>. Pourtant, par leur acte d'écriture, par la publication de ces récits, par la mise en scène d'une perspective féminine de la réalité et de personnages féminins actifs, qui s'imposent, décident, parlent, agissent, voyagent, etc., les écrivaines élèvent une voix de revendication qui peu à peu, de *Un amour vrai* à « Au bord de la source chantante » et au-delà, ne cessera de s'accroître.

---

<sup>103</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 53.

<sup>104</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 101.

<sup>105</sup> Joseph-André Senécal, *op. cit.*, p. 44.

## CONCLUSION

Dans le cadre de ce travail, nous avons voulu nous pencher sur une période de notre histoire littéraire peu fouillée, des auteures méconnues, des textes très peu (voire pas du tout) étudiés par les historiens de la littérature. Nous n'avons pu que constater cette absence d'attention portée aux récits qui constituent le corpus ici à l'étude, et ce, malgré l'intérêt indéniable à la fois de cette période sociohistorique, de ces femmes, et de ces nouvelles littéraires.

Une transition globale s'opère au Québec au tournant du siècle, résultant des changements qui se produisent sur les plans économique, social, politique et culturel.<sup>1</sup> En périphérie de ces lentes métamorphoses, « l'univers classique de l'imprimé bénéficie aussi des stratégies du capitalisme, des avancées technologiques et des façons nouvelles d'administrer les entreprises »<sup>2</sup>. Les femmes pénètrent alors la sphère journalistique, qui privilégie les genres brefs. Elles tirent profit des éléments intrinsèques de la nouvelle littéraire, éminemment moderne : structure narrative romanesque, brièveté, effet à la fois concentrationnaire et épuré. Or, « une nouvelle doit être longue en profondeur, elle doit nous communiquer une expérience significative »<sup>3</sup>, affirme l'auteure américaine Flannery O'Connor. En effet, le genre de la nouvelle, lieu de l'exposition d'une rupture, a permis à ces écrivaines de superposer des strates de discours. Elles ont fait de cet espace parenthétique de la nouvelle celui d'une certaine dissidence. Les textes choisis se sont révélés le reflet de l'étape que traversaient alors la société en général et les femmes en particulier : la tenue d'un

---

<sup>1</sup> Cf. Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929*, Montréal, Fides, 2004, p. 131.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>3</sup> Flannery O'Connor, « L'art de la nouvelle » dans *Le mystère et les mœurs, écrits de circonstance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 102.



double discours, dans une culture en changement. D'une part, des valeurs traditionalistes d'inspiration ultramontaine et nationaliste, et d'autre part, un nouveau regard né des mutations sociales importantes qui s'amorcent alors, découlant de l'industrialisation et de l'urbanisation.

Ainsi, tel que l'affirme Simone Verdier, « il [le récit romanesque] émane toujours de « sociétés historiques », il semble même s'épanouir et proliférer dans les temps de rupture, lorsque le changement s'accélère au point de devenir sensible à l'écrivain et à ses lecteurs. »<sup>4</sup> Il n'était donc pas envisageable de définir avec quelque peu de précision la teneur de ces nouvelles littéraires sans mettre en contexte leur création, sans fixer dans le temps leur parution. C'est en effet leur lien avec une conjoncture particulière qui permet de révéler toute la richesse et la portée de ces six récits. Non pas parce qu'ils seraient abordés comme des reproductions fidèles de la réalité, puisque « le texte littéraire ne recopie pas l'histoire et la société. Imprégné de celles-ci, il bouscule tout, questionne, ébauche une esquisse partielle, contradictoire, parodique, trompeuse »<sup>5</sup>. Le texte littéraire propose sa propre vision de la réalité, des structures sociales et des relations humaines, tout en invitant le lecteur à voyager dans un monde autre, qui est propre à l'imaginaire. C'est aussi ce qui lui permet de récuser tout reproche fait à ses digressions et désobéissances : n'est-il pas faux, créé de toutes pièces? Ni reflet du réel ni déformation de la réalité, la fiction « n'éclaire pas les comportements réels, mais les représentations imaginaires, voire les systèmes symboliques »<sup>6</sup>. L'observation de la réalité contribue toutefois à repérer, dans les textes mêmes, les éléments de la doxa qui ont été reproduits, le poids des discours sociaux et les éléments de transgression qui ont été mis en intrigue.

---

<sup>4</sup> Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « *Du rite au roman* », *parcours d'Yvonne Verdier*, Paris, Gallimard, 1995, p. 31.

<sup>5</sup> Micheline Goulet, « Une littérature de la contrainte et de l'obédience : analyse des œuvres de écrivains féminins du Canada français de 1900 à 1919 », p. 33.

<sup>6</sup> Nathalie Heinich, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 342.

Nous avons regroupé les écrits de six auteures nées au XIXe siècle et ayant publié entre 1878 et 1912 les textes analysés. Le collectif *La vie littéraire au Québec* sépare les générations d'écrivains du XIXe siècle selon leur décennie de naissance<sup>7</sup>. Selon cet axe de réflexion, les écrivaines de notre corpus se répartiraient en quatre générations différentes, dont la première serait composée de Félicité Angers, née dans la décennie 1840, puis d'Adèle Bibaud, née dans la décennie 1850, ensuite de Robertine Barry et Joséphine Marchand, nées dans la décennie 1860, et enfin d'Éva Circé-Côté et Anne-Marie Gleason, nées dans la décennie 1870. Or, en plus de partager nombre d'idéaux et de faire partie du groupe fort restreint des écrivaines canadiennes-françaises de cette période, ces femmes ont toutes commencé à publier leurs écrits dans des périodiques entre 1878 et 1900, donc dans les limites d'une tranche temporelle restreinte et dans un médium qui leur est commun. De plus, nous avons pu constater que leurs antécédents familiaux, l'éducation qu'elles ont reçue, la conjoncture socio-économique dans laquelle elles évoluent et la porte d'entrée du monde littéraire qu'elles utilisent placent ces écrivaines au sein d'une trajectoire similaire.

Appartenant à des générations sociologiques différentes, peut-on évoquer ici une seule et même génération littéraire? Le concept de génération littéraire renvoie à une formation, un environnement ou un projet qui réunit des personnes d'âges similaires, n'excluant pas certaines oppositions au sein de ce groupe, mais ayant tendance à les mettre de côté afin de procéder à une étape historique importante : « Les générations de la modernité sont, au Québec, celles qui ont subi les conséquences d'une transformation majeure tout en participant à sa généralisation et à son institution. »<sup>8</sup> Précédent ce que Lucie Robert nomme la « génération perdue », née celle-là au tournant du siècle, celle que nous nommerons la « génération des pionnières » regroupe des femmes nées sur une période de trente ans, convergeant à la fin du siècle autour d'un projet qui devient de plus en plus commun : appeler

---

<sup>7</sup> Cf. Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.) *La vie littéraire au Québec*, vol. V : 1895-1918, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 73-77.

<sup>8</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, coll. Vie des lettres québécoises, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, p. 195.

à l'émancipation des femmes, permettre leur prise de parole sur la place publique, participer activement aux projets de la société et ultimement, exercer un rayonnement moral et littéraire sur leur époque. Alors que les générations qui suivront feront porter par leurs textes diverses déclarations et dénonciations, ces pionnières transmettent un message dans le fait même d'écrire et d'être publiées, avant même d'avoir exprimé quoi que ce soit. Écrire, c'est agir, s'affirmer, s'éloigner d'un rôle essentiellement passif dans la société et « [l]e discours des femmes est, comme tout discours, « une activité tout à la fois *conditionnée*, et *transformative*. »<sup>9</sup>

Écrire, c'est avant tout sortir du silence, c'est faire se modifier l'édifice qui maintenait l'objet féminin dans l'immobilité et l'ombre. Dans ce que Patricia Smart nomme la Maison du Père, « [d]ès que l'objet commence à se percevoir comme un sujet, ce sont les fondements mêmes de la maison qui sont ébranlés. »<sup>10</sup> L'acte d'écriture est donc le fait d'accéder à une certaine autorité, devenir une instance décisionnelle. Les femmes qui écrivent, « qu'elles le veuillent ou non, sont une présence qui dérange l'ordre de la maison paternelle. »<sup>11</sup> Chacune des romancières étudiées ici participe à sa façon à cette entreprise alors essentielle de dévoilement en faisant en sorte de contribuer à l'apparition d'un discours public de la femme et d'un discours renouvelé sur la femme, et, par le biais de la nouvelle littéraire, à tenter de s'insérer dans l'espace romanesque en élaborant un point de vue inusité, celui du personnage féminin. Les auteures transforment le réel à partir de leur perspective propre, qui inclut leur existence en tant que femmes, membres d'une société patriarcale. Leurs nouvelles littéraires reflètent la position dichotomique de la femme dans la société, à la fois inclusive et exclusive, et « c'est dans ce sens qu'il est possible de parler de vision spécifique; elle est particulière

---

<sup>9</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni citée par Sylvie Massé, « Les stratégies de discours et l'écriture des femmes au tournant du siècle : l'expression implicite d'une parole hétérogène », *Les Cahiers de recherche du Groupe de recherche multidisciplinaire féministe de l'Université Laval*, Québec, 1993, p. 119.

<sup>10</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, p. 23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 23.

parce qu'elle présente la prise de parole d'un groupe qui a toujours été stigmatisé comme différent et qui a dû assumer cette différence. »<sup>12</sup>

Entre le journalisme et l'édition en volume, il y a un grand pas, parfois périlleux à franchir. Comme nous l'avons vu, le livre, même publié sous le couvert d'un pseudonyme, c'est le passage officiel de l'écrivain à l'écrivain. Pour ce faire, reconnaissance sociale et acceptation idéologique obligent, l'écrivaine et l'éditeur choisissent peut-être les récits les plus intéressants, mais aussi les moins susceptibles de choquer, les plus conventionnels. Pour le moment, l'étape que la louve doit franchir est celle d'entrer dans la bergerie et pour ce faire, elle doit montrer patte blanche. Par conséquent, nous n'avons pas cherché les marques du féminisme moderne là où elles n'étaient pas encore apparues; néanmoins, nous avons constaté la présence d'une instance narrative qui traduit un point de vue féminin sur le monde et une réflexion, de ce même point de vue, sur les rapports entre les personnages féminins et masculins et entre les générations. Il faut rechercher dans l'implicite du discours les traces de dérogation à la pensée de la société traditionnelle et à la théorie des deux sphères, puisque « [l]es préjugés et les contraintes étant particulièrement importants à cette époque, l'écrivaine du tournant du siècle a simulé plus qu'elle n'a proclamé. »<sup>13</sup> Si l'écrivaine a camouflé une partie de son point de vue (consciemment ou non) par le moyen d'une parole qui peut s'interpréter à plusieurs niveaux, elle a aussi permis à son écriture d'être révélatrice de ses pensées, sentiments et idéaux, que le lecteur attentif doit décoder. Sous des dehors conventionnels, ces écrivaines ont « davantage parlé qu'il n'y paraît. »<sup>14</sup>

Ainsi, dans ces nouvelles où elles sont d'abord préoccupées par leurs relations conjugales et maternelles, les femmes fictives occupent le devant de la scène et prennent la parole. Elles sont à la fois très pieuses, gardiennes des traditions et liées intrinsèquement à la

---

<sup>12</sup> Sylvie Massé, *op. cit.*, p. 46.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 49.

nature et à l'enfant. Mais elles se permettent aussi de déroger à l'instance moralisatrice, aux pressions sociales ou familiales, au chemin tracé d'avance qui leur est proposé comme allant de soi, dans le cadre de la nouvelle. Elles y affirment leur volonté propre, prennent le mari de leur choix, émettent leurs conditions, font montre de leurs capacités de réflexion, de compréhension, d'amour et d'autonomie. Les personnages masculins de ces récits - pères, amoureux, maris, fils - cèdent devant leur savoir, leur vouloir. En ce sens, et quoiqu'une première lecture de ces textes puisse berner le lecteur inattentif, un second regard en dévoile davantage sur ce « corpus littéraire [qui] laisse soupçonner que lorsque les femmes écrivent, la tradition se rompt et le changement s'insère dans l'édifice solide des représentations culturelles. »<sup>15</sup> Le discours des femmes se situe alors en marge et cette culture commune - voire ces volontés masculines - qui s'impose dans le texte fait face à de nombreuses résistances. À une époque de changements et par un genre littéraire en émergence, ces femmes innovatrices allient leur discours au contexte qui l'entoure et au format qu'il constitue. Cette

lecture d'œuvres littéraires québécoises [montre] que, bien avant les féministes de nos jours, il y a eu des femmes qui se sont refusées à ce rôle de *mater dolorosa* ou de femme-objet, et qui, inscrivant les traces de leur propre subjectivité dans le langage littéraire, ont contesté cette tradition de sacrifice qui n'est au fond que l'autre face de la sempiternelle autorité du père.<sup>16</sup>

Les cassures, brisures, ruptures mises en scène par des femmes dans ces nouvelles littéraires placent le personnage féminin dans un rôle central, actif et décisionnel, au cœur d'une perspective qui ne se limite plus à la perpétuation de la tradition, mais qui signifie le renouvellement des rapports humains, l'ouverture au changement, voire à la transformation.

De nombreux aspects de ces textes n'ont pu être analysés, et permettraient sans doute de parfaire notre connaissance de la vie littéraire de cette période de l'histoire. Il serait par exemple fort intéressant de comparer les nouvelles littéraires des écrivains avec celles des écrivaines, afin d'y repérer les similitudes et les différences. Il serait alors possible de vérifier

---

<sup>15</sup> Patricia Smart, *op. cit.*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 332.

si les écrits brefs masculins offrent également cette zone de rupture et les traces de changement que présentent les nouvelles de notre corpus. Il serait également intéressant de s'attarder à la réception critique qu'ont reçue ces recueils de textes brefs publiés par des auteures, et l'ampleur de leur diffusion. Enfin, l'analyse des recueils entiers viendrait peut-être infirmer ou confirmer les résultats de notre analyse d'un unique choix de texte parmi ceux qui y sont contenus. Quoique les limites de ce travail ne nous aient pas permis d'étudier l'ensemble des angles d'analyse possible, il nous a été permis de constater que la nouvelle littéraire a été un moyen d'expression qu'a privilégié la génération des auteures pionnières et qui leur a permis de manifester certaines idées avant-gardistes - même la conventionnelle Félicité Angers y a mis en scène une véritable héroïne, maîtresse de son destin.

Les femmes ont ressenti le besoin de se dire et ont adopté les moyens qui leur permettaient de le faire. Elles ont voulu déployer leur imaginaire et créer, dans cette zone hors-normes, des espaces de possibilités, de changements, d'idéaux qui leur sont propres. Initiative personnelle et conjoncture favorable se sont alliées pour créer ce moment propice au changement dont elles ont su profiter. Les décennies suivant ces parutions ont permis de voir continuer à se développer le genre de la nouvelle littéraire et l'écriture au féminin au Québec, grâce à ces femmes qui ont su tracer la voie et montrer qu'une femme écrivaine était chose souhaitable, possible, viable et désormais reconnue dans la société canadienne-française. Chaque femme qui, au Québec, depuis cette époque, prend la plume pour s'exprimer, est tributaire de celles qui ont osé le faire alors que la société canadienne-française les reconnaissait uniquement dans leurs fonctions maternelles et domestiques.

## BIBLIOGRAPHIE

### a) Corpus étudié

Bibaud, Adèle, « Le secret de la marquise » dans *Le secret de la marquise et Un homme d'honneur*, Montréal, Imprimerie P.-H. Dalaire, 1906, p. 5-52.

Colombine (Éva Circé-Côté), « Le dîner des Rois » dans *Bleu, Blanc, Rouge*, Montréal, Librairie Déom, 1903, p. 285-290.

Conan, Laure (Félicité Angers), *Un amour vrai*, Montréal Leprohon & Leprohon, libraires-éditeurs, Montréal, 1879, 60 p. Paru d'abord dans la *Revue de Montréal*, septembre 1878 - août 1879.

Françoise (Robertine Barry), « Au pays des montagnes » dans *Fleurs champêtres*, Montréal, La Cie d'imprimerie Desaulniers, Montréal, 1895, p. 122-127.

Josette (Joséphine Marchand-Dandurand), « Le dernier biberon » dans *Contes de Noël*, Montréal, John Lovell & Fils Éditeurs, Montréal, 1889, p. 145-159.

Madeleine (Anne-Marie Gleason), « Au bord de la source chantante » dans *Tout le long du Chemin...*, Montréal, Imprimerie de la Patrie, 1912, p. 179-185.

### b) Corpus théorique

#### **Travaux sur l'histoire littéraire**

Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 275 p.

Biron, Michel, « Écrire pour un lecteur d'ici », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 3 (96), printemps 2007, p. 17-27.

Boivin, Aurélien, « Le conte littéraire québécois au XIXe siècle », *La Licorne*, n° 27, 1993, p. 47-60.

- Brunet, Manon, « Anonymat et pseudonymat au XIXe siècle : l'envers et l'endroit de pratiques institutionnelles », *Voix et Images*, vol. 14, no 2 (41), 1989, p. 168-182.
- Hare, John, *Contes et nouvelles du Canada français*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1971, 192 p.
- Grandpré, Pierre de, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome I et tome II, Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1968.
- Lamonde, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec*, tome I : 1760–1896, 2000; et tome II : 1896–1929, Montréal, Fides, 2004.
- Laugaa, Maurice, *La pensée du pseudonyme*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, 325 p.
- Lemire, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. I : Avant 1900, 1978 ; et vol. II : 1900 à 1939, Montréal, Fides, 1982.
- Luneau, Marie-Pier, « L'auteur en quête de sa figure. Évolution de la pratique du pseudonyme au Québec, des origines à 1979 », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 1 (88), automne 2004, p. 13-30.
- Robert, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, coll. Vie des lettres québécoises, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, 272 p.
- , « Étranger à son temps et à lui-même. L'écrivain et ses signatures », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 1 (88), automne 2004, p. 31-46.
- Saint-Jacques, Denis et Maurice Lemire (dir.) *La vie littéraire au Québec*, vol. IV : 1870-1894, 1999 ; et vol. V : 1895-1918, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- Van Schendel, Michel, « L'amour dans la littérature canadienne-française », *Recherches sociographiques*, vol. 5, n° 1-2, 1964, p. 153-165.
- Verdier, Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Gallimard, 1995, 259 p.
- Dictionnaire biographique du Canada en ligne : <http://www.biographie.ca>

### **Travaux sur la nouvelle**

- Aubrit, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, 191 p.



- Audet, René, *Des textes à l'œuvre, la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, 159 p.
- Berthiaume, André, « À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté », *Écrits du Canada français*, n° 74, 1992, p.77-90.
- Boivin, Aurélien, *Les meilleures nouvelles québécoises du XIXe siècle*, Montréal, Éditions Fides, 1997, p. 7-22.
- Carpentier, André et Denis Sauvé, « Le recueil de nouvelles » dans *La nouvelle au Québec*, Archives des lettres canadiennes, tome IX, Montréal, Fides, 1996, p. 11-36.
- Godenne, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1970, 355 p.
- Grojnowski, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Ed. Dunod, 1993, 210 p.
- Lord, Michel et André Carpentier, « Le territoire mouvant de la brièveté » dans *La nouvelle québécoise au XXe siècle : de la tradition à l'innovation*, Montréal, Coll. Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Nuit blanche Éditeur, 1997, p. 7-15.
- Lord, Michel, « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? L'exemple québécois », dans *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, dir. A. Whitfield, J. Cotnam, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 49-61.
- Monfort, Bruno, « La nouvelle et son mode de publication », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 153-171.
- O'Connor, Flannery, « L'art de la nouvelle », dans *Le mystère et les mœurs, écrits de circonstance*, dir. S. et R. Fitzgerald, Trad. de l'anglais par A. Simon, Paris, Gallimard, 1975, p. 95-113.
- Ozward, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, 191 p.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, 246 p.
- Ricard, François, « Le recueil », *Études françaises*, vol. XII, n° 1-2, avril 1996, p. 113-133.
- Senécal, Joseph-André, « La nouvelle québécoise avant 1940 : une définition à partir de témoignages contemporains », dans *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, dir. A. Whitfield, J. Cotnam, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 105-116.
- , « La nouvelle québécoise avant 1940 », dans *La nouvelle au Québec*, Archives des lettres canadiennes tome IX, Montréal, Fides, 1996, p. 37-52.

Viegnes, Michel, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, Ed. Peter Lang, 1989, 211 p.

### **Travaux sur l'histoire littéraire des femmes et l'écriture au féminin**

Beaudet, Marie-Andrée, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 3 (96), Printemps 2007, p. 59-74.

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, 2 vol.

Blodgett, E.D., « L'équivoque et la négation chez Laure Conan », dans *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, sous la dir. de E.D. Blodgett et Claudine Potvin, Montréal, Éditions Nota Bene, 2006, p 5-17.

Boivin, Aurélien et Kenneth Landry, « Françoise et Madeleine, pionnières du journalisme féminin au Québec », *Voix et Images*, vol. IV, n° 2, p. 233-243.

Carrier, Anne, *Une pionnière du journalisme féministe québécois : Françoise, pseudonyme de Robertine Barry*, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe de l'Université Laval, Cahier 16, Université Laval, 1988.

-----, « Pour mesurer le chemin parcouru : extrait des *Chroniques du lundi* (14 octobre 1895) de Françoise (Pseudonyme de Robertine Barry) », *Recherches féministes*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 113-118.

Cliche, Marie-Aimée, « Droits égaux ou influence accrue ? Nature et rôle de la femme d'après les féministes chrétiennes et les antiféministes au Québec, 1836-1930 », *Recherches féministes*, vol. II, n° 2, 1989, p. 103-119.

Dumont, Micheline, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, 646 p.

Gosselin, Line, *Les journalistes québécoises, 1880-1930*, Collection RCHTQ, Études et documents, n° 7, Regroupement des chercheurs-chercheures en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec, 1995.

Heinich, Nathalie, *États de femme : identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.

Goulet, Micheline, « Une littérature de la contrainte et de l'obédience : analyse des œuvres des écrivains féminins du Canada français de 1900 à 1919 », thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2001.

- Lemieux, Denise, et Lucie Mercier, *Les femmes au tournant du siècle : 1880 – 1940*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1991, 398 p.
- Lemire, Maurice, « Félicité Angers sous l'éclairage de sa correspondance », *Voix et Images*, vol. 26, no 1 (76), 2000, p. 128-144.
- Lévesque, Andrée, *Éva Circé-Côté, libre-penseuse, 1871 – 1949*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2010, 478 p.
- Massé, Sylvie, « Les stratégies de discours et l'écriture des femmes au tournant du siècle : l'expression implicite d'une parole hétérogène », *Les Cahiers de recherche du Groupe de recherche multidisciplinaire féministe de l'Université Laval*, Québec, 1993, 130 p.
- Robert, Lucie, « D'Angéline de Montbrun à *La Chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 99-110.
- Roy, Julie et Chantal Savoie, « Vers une histoire littéraire des femmes », *Québec français*, no 137 (printemps 2005), p. 39-42.
- Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999, 331 p.
- Savoie, Chantal, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XXe siècle », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2 (80), hiver 2002, p. 238-253.
- , « Persister et signer : les signatures féminines et l'évolution de la reconnaissance sociale de l'écrivaine (1893-1929) », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 1 (88), automne 2004, p. 67-79.
- , « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XXe siècle », *Tangence*, n° 80, hiver 2006, p. 125-142.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, 347 p.
- Thibeault, Diane, « Premières brèches dans l'idéologie des deux sphères : Joséphine Dandurand-Marchand et Robertine Barry, deux journalistes montréalaises de la fin du XIXe siècle », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981.
- Verthuy, Maïr, « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », dans *L'autre lecture, la critique au féminin et les textes québécois*, tome I, sous la dir. de Lori Saint-Martin, Montréal, XYZ Éditeurs, 1992, p. 31-39.