

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CREUSET DE L'ALCHIMISTE
LA POÉSIE DES FEMMES DES DÉCENNIES 1910, 1920 ET 1930 AU
QUÉBEC

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANDRÉ OTIS

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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 sincèrement ici tous ceux et celles qui m'ont aidé ou encouragé tout au long du périple que fut la réalisation de ce projet de thèse. Plus particulièrement, merci à ma directrice, madame Lucie Robert, qui a relu patiemment et minutieusement mes textes et dont les commentaires avisés m'ont amené à pousser plus loin ma réflexion;

Merci à monsieur Gilles Janson, bibliothécaire de référence à la bibliothèque centrale de l'Université du Québec à Montréal, qui m'a fait connaître des outils de recherche et des textes anciens qui m'ont beaucoup aidé dans ma recherche;

Merci à madame Nicole Chamberland, responsable du laboratoire pour personnes handicapées de l'Université de Montréal, qui a beaucoup facilité mes recherches à la Bibliothèque des lettres et sciences humaines ainsi qu'au service des archives de cette institution;

Merci à monsieur Sylvain Lemay, agent à l'intégration et responsable du service d'intégration pour personnes en situation de handicap de l'Université du Québec à Montréal, qui m'a donné accès à des subventions qui m'ont permis d'engager des personnes pour la correction et la mise en page du document final.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE LA GENÈSE D'UNE POÉSIE ET L'ÉVOLUTION DU CHAMP LITTÉRAIRE	14
CHAPITRE I LES CONDITIONS D'ÉMERGENCE	15
1.1 Le féminisme ambiant.....	16
1.1.1 Le suffragisme : portraits de femmes et discours égalitaire.....	17
1.1.2 Le « maternalisme » : spécificité féminine et relations de couple	20
1.2 L'éducation des filles	23
1.2.1 La formation générale.....	25
1.2.2 L'école normale	29
1.2.3 La formation musicale	32
1.3 Le goût de l'art.....	37
CHAPITRE II LE DISCOURS SUR LA POÉSIE	44
2.1 L'aspect intellectuel	46
2.2 L'aspect moral	53
2.3 L'aspect esthétique.....	64

CHAPITRE III	
RÉSEAUX ET CERCLES LITTÉRAIRES	79
3.1 Réseaux et insertion littéraire.....	81
3.2 Cercles littéraires et stratégies d'écriture.....	92
3.3 Cercles littéraires et stratégies de carrière.....	100
 CHAPITRE IV	
LE RÉSEAU DE L'ÉDITION.....	105
4.1 Le journal-éditeur et l'autoédition	106
4.2 Le Mercure et les autres.....	112
4.3 Autour des Éditions Albert Lévesque	119
 CHAPITRE V	
LES CONCOURS LITTÉRAIRES	130
5.1 Les concours français.....	133
5.2 Les concours québécois	139
 DEUXIÈME PARTIE	
UNE RELECTURE DES ŒUVRES DES POÉTESSES QUI ONT PUBLIÉ AU COURS DE LA DÉCENNIE 1925-1935.....	154
 CHAPITRE VI	
QUI PARLE? OU LA MORT ET LA RENAISSANCE DE L'AUTEUR.....	155
6.1 L'évolution du sujet de l'énonciation dans la poésie des femmes	157
6.1.2 Le sujet réel.....	1622
6.1.3 Le sujet figuré fictif	1666
6.1.4 Le sujet figuré réel	173
6.2 Perception altérée et sujet lyrique	1788

CHAPITRE VII	
AU-DELÀ DU MYTHE DE L'AMOUR.....	196
7.1 L'objet de la quête et sa représentation.....	199
7.2 Un cas d'espèce.....	2188
CHAPITRE VIII	
UN ESPACE LITTÉRAIRE MODERNE ET FÉMININ.....	232
8.1 Le lieu de la quête.....	2344
8.1.1 Une conception romantique de la nature.....	2355
8.1.2 De la nature au corps.....	2422
8.2 Le temps de la quête	255
8.2.1 Le temps linéaire.....	257
8.2.2 Le temps circulaire.....	260
8.2.3 Le temps spiralé.....	265
CONCLUSION.....	2744
BIBLIOGRAPHIE.....	28886

RÉSUMÉ

Quel est le rôle et la place de la poésie des femmes des décennies 1910, 1920 et 1930 dans le processus d'évolution de la poésie québécoise? C'est à cette question fondamentale, à laquelle la critique de toutes les époques semble incapable de fournir de réponse satisfaisante, que tente de répondre cette thèse. La notion de modernité, qui, au fil du temps, est de plus en plus présente dans les articles critiques, donne toutefois un indice intéressant. Il semble, en effet, que cette poésie doive non seulement être située dans le cadre du mouvement moderne au Québec, mais qu'elle soit aussi à l'origine d'une tradition moderne qui s'épanouira au cours de la décennie suivante dans les œuvres des premiers poètes modernes québécois tels Saint-Denys Garneau et Alain Grandbois, notamment.

C'est à partir de cette hypothèse que s'organise toute la recherche qui explore deux aspects importants du phénomène de la poésie des femmes des décennies 1910, 1920 et 1930. Dans un premier temps, il s'agira d'établir ce que Pierre Bourdieu appelle « le champ littéraire » dans lequel sont nées les œuvres qui ont été produites par ces poétesses. Cette partie explore, du plus général au plus particulier, tous les éléments qui ont contribué à la naissance et au développement du discours féminin dans la poésie de cette époque ainsi que tous ceux qui structurent le champ littéraire. Dans un second temps, il s'agira de proposer une relecture de cette poésie à partir de l'analyse de quelques poèmes de quatre poétesses qui marquent les grandes étapes de la formation de ce discours : Léonise Valois, Blanche Lamontagne-Beauregard, Éva Sénécal et Medjé Vézina.

L'analyse de chacun de ces deux axes contribue à cerner d'un peu plus près les véritables enjeux de cette poésie de même qu'elle permet de découvrir son rôle et sa place dans le développement de la poésie québécoise. Ainsi, l'établissement du champ littéraire permet de voir comment cette poésie a influé sur l'évolution de ce dernier vers l'autonomie et l'analyse des divers éléments qui ont présidé à l'émergence et au développement de cette poésie permet d'en faire ressortir les deux grandes caractéristiques : la modernité et le féminin. De son côté, l'analyse des poèmes révèle les éléments qui illustrent ces grandes caractéristiques, tels la naissance et le développement du sujet lyrique moderne, la création d'un espace littéraire particulier, la déconstruction et la reconstruction de la divinité qui règne sur la poésie afin de répondre aux besoins du féminin et l'entrée en scène du corps dans la poésie.

Ces deux grandes parties permettent, en effet, de vérifier l'hypothèse de départ selon laquelle la poésie des femmes des décennies 1910, 1920 et 1930 doit non seulement être située dans le cadre du mouvement moderne au Québec, mais qu'elle a amené également la poésie québécoise au seuil de la modernité, étant à l'origine d'une tradition qui s'épanouira au cours de la décennie suivante dans les œuvres des premiers poètes modernes québécois. Elles permettent de vérifier l'hypothèse de départ, mais aussi de la dépasser, puisque cette poésie est également le creuset de ce qui plus tard s'appellera l'écriture au féminin.

Mots clés : modernité, poésie, femmes, Québec.

INTRODUCTION

La poésie des femmes des décennies dix, vingt et trente au Québec demeure encore aujourd'hui un phénomène assez mal connu. En effet, malgré l'importante réception critique qui a accompagné les recueils publiés par ces poétesses, la critique n'est jamais parvenue, selon nous, à en percevoir l'essentiel non plus qu'à en définir le véritable rôle dans l'édifice littéraire québécois. Ainsi, en parcourant la réception immédiate de cette poésie de femme, constituée des articles de revues et de journaux qui sont parus un maximum de deux ans après la publication du recueil, on ne peut que constater sa surprise devant cette poésie très différente de celle qu'elle avait l'habitude de commenter et devant laquelle elle semble désormais complètement démunie. Or, cette surprise, voire cette inquiétude, devant cet envahissement soudain est à l'origine d'un vaste mouvement de résistance qui caractérise toute la réception immédiate de ces recueils.

Les femmes qui, à cette époque, composent environ 3 % de la population écrivant au Québec, s'étaient jusque-là rarement aventurées dans les genres littéraires dits majeurs et plus particulièrement en poésie ; elles demeuraient confinées dans des genres littéraires mineurs comme le conte pour enfants, la petite histoire ou les chroniques féminines des grands quotidiens. Elles envahissent maintenant un espace littéraire traditionnellement réservé aux hommes. À la parution des premiers recueils de femmes, la résistance de la critique se manifeste par une espèce de dénégation. Dans les textes critiques relatifs à *Fleurs sauvages* de Léonise Valois (1910) et à *Visions d'aveugle* de Clara Lancôt (1912), on note, en effet, que la critique refuse de considérer ces deux recueils comme de la vraie poésie. Selon elle, il ne peut s'agir que d'œuvres très marginales qui ne s'adressent qu'aux femmes d'autant plus que le second recueil, celui de Clara Lancôt, aurait été publié par une « poétesse illettrée¹ ». La décision de cette critique de ne considérer Blanche Lamontagne-Beauregard que comme

¹ Georges Bellerive, « Melle Clara Lancôt », *Nos auteurs féminins*, Québec, Librairie Garneau, 1920, p. 82.

le plus grand ténor du régionalisme et le plus grand « chanteur du terroir canadien² » plutôt que comme une femme relève un peu de la même stratégie.

À la fin des années vingt et au début des années trente alors que, « pour un recueil de vers paraphé d'un prénom robuste, il en paraît deux [...] signés Jeanne, Lucille ou Alice³ », la critique ne peut plus nier cet envahissement non plus que la qualité des oeuvres de femmes qui remportent plusieurs prix littéraires. En 1934, Louis Dantin ne fait que traduire le sentiment général en se demandant, dans le second tome de *Poètes de l'Amérique française*, « Comment ont-elles grandi si tôt et comment savent-elles toutes ces choses?⁴ » et en attribuant la poussée de l'écriture féminine de cette époque à « une phase de ce féminisme conquérant qui s'affirme dans toutes les activités⁵ »!

La dénégation fait progressivement place à une sorte de méfiance qui se manifeste par l'établissement d'un front commun de la critique face à l'envahissement de l'écriture féminine. Il est en effet fort intéressant de constater l'étrange ressemblance qui existe entre les divers textes de réception immédiate qui concernent les poétesses de la fin des années vingt et du début des années trente. Tous les auteurs ou à peu près, qu'ils soient d'allégeance régionaliste ou exotiste et bien qu'ils reconnaissent le grand talent de ces poétesses, défigurent leur poésie en la réduisant à une longue plainte de jeunes filles qui soupirent après un objet d'amour qui pourrait changer leur vie⁶ ou qui expriment leur douleur de femmes

² Voir Georges Boulanger, « Quelques chanteurs du terroir canadien », *Le Terroir*, Vol. IX n° 3, 4 et 5, juillet-septembre 1928, p. 40.

³ Louis Dantin [pseudonyme d'Eugène Seers], *Poètes de l'Amérique française*, t. II, Montréal, Les Éditions Abert Lévesque, Coll. « Les jugements », 1934, p. 129. Cité dans Joseph Bonenfant, Janine Boynard-Frot, Richard Giguère et Antoine Sirois, *À l'ombre de Desrochers : le mouvement littéraire des Cantons de l'Est : 1925-1950 : l'effervescence culturelle d'une région*, Sherbrooke, La Tribune et Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1985, p. 109.

⁴ *Ibid.* Cité dans le texte précédent, p. 109-110.

⁵ *Ibid.*, p. 130. Cité dans le texte précédent, p. 109.

⁶ Voir, entre autres, Camille Roy, « Bibliographie canadienne. *La Course dans l'aurore* », *L'Enseignement secondaire au Canada*, vol. IX, n° 3, 4 et 5, février 1930, p. 308-311.

décues et trompées⁷. On parle bien sûr de modernité dans ces textes, mais il s'agit toujours d'une modernité formelle (qui concerne le vers ou les arrangements strophiques) et les remarques des auteurs de ces articles à cet égard vont toujours dans le sens d'un reproche fait aux poétesses.

Louis Dantin demeure dans cette critique, cela malgré son jugement un peu trop hâtif sur l'origine de la poussée de l'écriture féminine, celui qui, à cette époque, semble le mieux comprendre cette poésie. Ce critique, qui fut le premier préfacier des œuvres d'Émile Nelligan est donc familier des innovations modernes et il voit, en effet, dans cette poésie, et notamment dans la psychologie dont font preuve ces poétesses, des « traits authentiques de modernité⁸ ». Il soutient par exemple dans la conclusion de sa critique sur *Chaque heure a son visage* que ces femmes sont de véritables poétesses qui se comparent à celles de France :

Blanche Lamontagne, Jovette Bernier, Éva Sénécal, Alice Lemieux, Simone Routier : six muses de notre sol poursuivant chacune une beauté distincte, mais ayant toutes l'instinct, le souffle, le talent d'explorer leur cœur et de le définir. [...] Voudrait-on nous nommer six poétesses de France qui, à l'heure actuelle, dépassent de beaucoup [...] notre demi-douzaine. Qu'on y aille à cœur joie : je ne demande qu'à m'instruire⁹.

Cette vision de la poésie féminine de la fin des années vingt et du début des années trente au Québec est à peu près unique dans les textes de la réception immédiate la concernant. À part Dantin, seul Alfred DesRochers, qui entretiendra une importante correspondance avec plusieurs de ces femmes semble, en effet, pressentir toute l'importance de cette poésie et l'ouverture à la modernité qu'elle constitue. Leur vision ne survit toutefois pas aux années trente. En effet, si les Dantin, Pelletier et Roy avaient eu au moins le mérite de considérer ces femmes dérangeantes comme de véritables artistes, les Viatte, Baillargeon, Grandpré et Bessette leur dénieront ce statut.

⁷ Voir, entre autres, Carmel Brouillard, « *Chaque heure a son visage* », *Les Cahiers franciscains*, vol. III n° 3, mai 1934, p. 255-258.

⁸ Louis Dantin, Préface à *Ceux qui seront aimés*, Paris, P. Roger, 1931, p. 6.

⁹ *Id.*, « M^{lle} Medjé Vézina : *Chaque heure a son visage* », *Poètes de l'Amérique française*, t. II, *op. cit.*, p. 193.

Selon les auteurs des histoires littéraires d'après-guerre au Québec, en effet, deux conceptions distinctes du féminin ressortent des recueils de ces poétesses. La première, celle de Blanche Lamontagne-Beauregard, propose du féminin une conception autonomiste — tous ses portraits de femmes dépeignent des femmes « fortes, au cœur fier et libre, pleines de vigueur, de rêves et capables de s'épanouir en tant qu'amoureuses, épouses et mères sans renoncer à elles-mêmes, à leur individualité¹⁰ » — qui suscite une certaine ambivalence au sein de la critique. En effet, alors que la plupart des historiens de la littérature ne mentionne même pas la présence du féminin dans l'œuvre de Blanche Lamontagne-Beauregard, deux d'entre eux se contredisent. D'une part Roger Duhamel, dans son *Manuel de littérature canadienne-française*¹¹, soutient que ce qui gâche l'inspiration de cette dernière, c'est sa féminité tandis que, d'autre part, Samuel Baillargeon dit retrouver dans les portraits de femmes qui sont esquissés par l'auteure « [t]ous les traits traditionnels de l'âme féminine canadienne-française¹² » c'est-à-dire : « l'optimisme¹³ », « la simplicité¹⁴ » et « la délicatesse de cœur¹⁵ ». L'un comme l'autre n'en considèrent pas moins Blanche Lamontagne-Beauregard comme la plus grande poétesse régionaliste du Québec.

L'autre conception du féminin, celle qui transpire des œuvres de ce que les historiens appellent la « cohorte des poétesses amoureuses¹⁶ », propose une vision du féminin qui, en plus d'être autonome et de vouloir contrôler son destin, mêle allègrement érotisme et

¹⁰ Lucie Lequin, « Les Québécoises, une autre révolution? », dans Madeleine Anderson et Christine Klein-Lataud (dir. publ.), *Paroles rebelles*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1992, p. 233-234.

¹¹ Roger Duhamel, *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Les Éditions du renouveau pédagogique inc, 1967, 161 p.

¹² Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 1957, p. 182.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹⁶ Auguste Viatte, *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1954, p. 187.

mysticisme dans son discours. L'opposition de la critique à ces œuvres se manifeste principalement de deux façons : d'abord par la place très marginale que les auteurs réservent à ces poétesses (elles sont reléguées dans des sous-sections et les articles les concernant sont très succincts) ; ensuite par l'emploi d'un métalangage qui leur est défavorable à l'intérieur des articles que ces auteurs leur consacrent (où elles sont qualifiées de « faunes déchaînées¹⁷ » et de « bacchantes enivrées¹⁸ »). De plus, chose fort intéressante, on constate que quand les auteurs critiques de cette époque parlent des caractéristiques modernes de leur écriture, celles-ci ne deviennent des qualités que si le féminin ne vient pas tout gâcher. Pierre de Grandpré écrit par exemple à propos d'Éva Sénécal :

Quand Éva Sénécal dépasse les accents de pure langueur. Quand la banale lassitude fait place chez elle à un besoin plus déchirant d'élargir son horizon et de se trouver elle-même, elle atteint à un lyrisme qui a du souffle¹⁹.

Tandis que la critique savante ressuscite peu à peu les poétesses des années dix au Québec (notamment Clara Lancôt et Léonise Valois), dans les années quatre-vingt, la critique au féminin redonne ses lettres de noblesse aux poétesses des années vingt et trente que l'histoire littéraire des années quarante, cinquante et soixante au Québec avait contribué à repousser un peu plus loin dans notre mémoire littéraire. Son approche qui est diamétralement opposée à celles des critiques précédents se caractérise par le fait qu'elle accorde une part essentielle à la dimension sociale de l'écriture des femmes et aux problèmes de l'enfermement et de l'incommunicabilité entre hommes et femmes.

Selon cette critique, en effet, « le point d'ancrage capital de l'écriture des femmes, c'est la condition féminine²⁰ ». Aussi, contrairement à ceux qui les ont précédées, les auteures

¹⁷ Berthelot Brunet, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, Les Éditions de l'Arbre, 1946, p. 86.

¹⁸ Roger Duhamel, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹ Pierre de Grandpré, « Éva Sénécal », *Histoire de la littérature française du Québec*. t. II., Montréal, Beauchemin, 1967, p. 236.

²⁰ Evelyne Wilwerth, *Visages de la littérature féminine*, Bruxelles, Éditions P. Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », n° 168, « s.d. », p. 10.

de cette critique, vont-elles se pencher moins sur « ce à quoi ces femmes rêvent et aspirent²¹ » et plus sur « ce qu'elles vivent²² » dans la relation de couple qu'elles décrivent dans leurs recueils. Ainsi, Lucie Robert et Corine Bolla qui décrivent cette écriture comme une poésie de « survivance contre son propre atavisme, et sa propre épaisseur de silence²³ » parlent « de l'angoisse, de la difficulté de vivre ou de l'impuissance que ces femmes ressentent face au rapport traditionnel du couple²⁴ », tandis que Lucie Lequin écrit à propos du conformisme de plusieurs de ces œuvres :

Ce conformisme apparent marque l'œuvre de nombreuses écrivaines du début du siècle : Blanche Lamontagne-Beauregard, Simone Routier, Alice Lemieux et d'autres. Leurs œuvres sont peu lues et véhiculent, selon nos critiques, le conservatisme, les idées religieuses et/ou la tradition. Pourtant, une lecture qui veut décanter ces œuvres révèle la solitude de la femme, son incapacité à vivre pleinement dans son monde et, malgré son malaise, le goût de vivre²⁵.

Comme les précédentes toutefois, cette critique savante qui dispose d'outils variés d'analyse (psychanalyse, sémiotique et autres théories textuelles) traite peu des caractéristiques modernes de cette poésie. Dans les six textes produits sur la poésie des femmes des années vingt et trente, on ne trouve, en effet, que deux exemples de ce type de commentaires. Tous les deux portent sur Medjé Vézina. Le premier émane de Carole David qui, dans la préface de la seconde édition de *Chaque heure a son visage* en 1999 écrit, insistant sur le phénomène de la pénétration de l'Art dans cette poésie, que : « Ses poèmes prennent souvent l'allure d'odes, de chansons, de ballades et de stances qui pourraient être lues à haute voix, déclamées devant un auditoire avec un accompagnement musical et

²¹ Lucie Robert et Corine Bolla, « La poésie "féminine" de 1929-1940 : une nouvelle approche », *Atlantis*, vol. IV, n° 1, automne 1978, p. 57.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 56.

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵ Lucie Lequin, *loc. cit.*, p. 233-234.

quelques pas de danse²⁶ ». Le second est donné par Pauline Adam qui soutient qu'il se cache tout un « langage souterrain²⁷ » sur l'écriture et sur la poésie sous le discours amoureux que sous-tend la structure symbolique des poèmes de *Chaque heure a son visage*.

Quand on examine la réception de chacun de ces trois temps forts de la critique de ces recueils de femmes, on constate que, si les auteurs critiques y définissent la poésie de ces femmes, aucun ne cherche à la situer ni à en déterminer le rôle dans la littérature de l'époque qui l'a vu naître ou dans l'histoire littéraire en général. La critique immédiate a tellement peur de l'envahissement du féminin dans un domaine réservé aux hommes qu'elle commence par refuser de considérer les premiers recueils de femmes comme de la vraie poésie avant de faire front commun contre cet envahissement qu'elle attribue à un « féminisme conquérant ». Les histoires littéraires d'après-guerre au Québec dénigrent tant les poétesses des années vingt et trente au Québec qu'elle ne réussit qu'à les enfoncer un peu plus dans notre mémoire littéraire, tandis que la critique au féminin, considérant cette écriture comme un phénomène essentiellement féminin, ne tente de la situer que par rapport à d'autres écritures au féminin et notamment par rapport à celle du mitan des années 70 au Québec.

Et pourtant cette poésie a bel et bien joué un rôle essentiel dans l'évolution de la littérature québécoise. Pour le déterminer, il faut, selon nous, exploiter davantage une idée qui est présente dans la réception des trois temps forts de la critique que nous avons passés en revue : celle de modernité. En d'autres termes, il faut d'abord, situer cette poésie de femmes dans le cadre du mouvement moderne au Québec qui trouve son origine, selon Sylvain Campeau²⁸, vers la fin du XIX^e siècle. Après tout, le désir de ces poétesses de créer un langage poétique pour exprimer leur âme de femmes n'est pas si différent de celui des poètes de l'École littéraire de Montréal ou de celui des exotistes qui ont tenté de renouveler le chant poétique pour permettre l'expression de leur moi intime. Après tout, ces auteurs ne sont-ils

²⁶ Carole David, « L'amoureuse exaltée », présentation de la réédition de *Chaque heure a son visage*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, coll. « five o'clock », 1999, p. 11.

²⁷ Pauline Adam, « Medjé Vézina : a major work to discover », *Ellipse*, n° 35, 1989, p. 48.

²⁸ Voir Sylvain Campeau, « Décadents + barbares + symbolistes + parisianistes = exotiques », *Les exotiques : anthologie* : Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas, Montréal, *Les Herbes rouges*, 2002, p. 1-25.

pas à la recherche d'une poésie qui ne serait « ni un divertissement d'esthètes ni un instrument de propagande, mais un acte par lequel l'homme tente de transgresser les limites étroites et misérables de sa condition et part en quête de la vraie vie, qui est ailleurs, d'un autre soi-même, qui serait un *Je*²⁹ »?

Situer la poésie des femmes des décennies dix, vingt et trente dans le mouvement moderne au Québec ne suffit toutefois pas à déterminer le rôle qu'elle a joué dans notre littérature. Encore faut-il en déterminer l'originalité. Encore faut-il voir ce qui la rapproche, mais aussi, ce qui la distingue des autres poésies dites de la modernité. Aussi, pour définir cet apport aussi bien que pour déterminer précisément ce qui, outre cette volonté de renouveler le chant poétique, relie cette poésie de femmes au mouvement moderne québécois, il est nécessaire, selon nous, d'étudier l'énonciation du « Je » qui habite la poésie féminine de cette époque en l'encadrant de deux grandes questions : « En quoi cette poésie est-elle moderne? » et « En quoi la vision de la modernité que nous proposent ces poétesses est-elle profondément marquée par le féminin? ». En outre, étant donné la pluralité des lieux d'inscription du sujet dans son discours et puisque le lyrisme est une forme d'énonciation en soi, il nous semble indispensable d'éviter, dans cette étude, d'adopter une conception austinienne de l'énonciation où celle-ci ne serait que performativité³⁰. Il convient plutôt de lui préférer une conception élargie où l'énonciation littéraire n'est qu'un « effet d'énoncé³¹ ». Elle n'existe que sous forme de traces qui sont « en catalysées »³² dans l'énoncé. C'est ce qu'Hermann Parret appelle « le procès d'énonciation ». Pour atteindre l'énonciation véritable, en effet, on doit la déduire, on doit la reconstituer à partir de l'énoncé.

²⁹ Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1975, p. 6.

³⁰ Voir John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Ordre philosophique », 1970, 183 p.

²⁸ Herman Parret, *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, P. Mardaga, 1986, p. 153.

³² Hjelmslev décrit ainsi la relation qui unit l'énonciation à l'énoncé dans le discours littéraire.

C'est donc à partir d'une étude attentive de l'énoncé de ces recueils de femmes qu'il faut tenter la reconstitution de cette énonciation dont les traces se trouveraient « partout où il y a de la signification³³ ». Pour ce faire, il faut explorer tous les lieux qui, selon Julie LeBlanc,

[p]euvent non seulement tenir compte du "surgissement du sujet dans son énoncé" et de la relation que le locuteur entretient par le texte avec son [lecteur et avec son objet], mais qui peuvent également traduire "l'attitude du sujet par rapport à son énoncé" et "la marque que le sujet ne cesse de donner à son énoncé"³⁴.

Ces lieux d'inscription du sujet dans son discours qu'on nomme aussi lieux d'ancrage de la subjectivité discursive semblent, en effet, particulièrement nombreux dans l'énoncé de ces recueils de femmes³⁵. Trois sont cependant plus importants que les autres. Il s'agit de ceux de la performativité (déictiques et modalités³⁶), de la figurativisation (figures rhétoriques, images et prosodie) et de la symbolique. Nous ne serons évidemment pas en mesure de faire un relevé exhaustif de tous les éléments du discours de ces poétesses qui témoignent du « surgissement du sujet » et qui appartiennent à ces trois grands lieux. Nous chercherons plutôt, à l'instar de Julie LeBlanc dans *Énonciation et inscription du sujet : textes et avant-textes de Gilbert La Rocque*, à les utiliser pour illustrer l'argumentaire. Ainsi, puisque quelques rares critiques, comme Gilles Marcotte³⁷ et Pauline Adam³⁸, ont suggéré la

³³ Herman Parret, *op. cit.*, p. 153.

³⁴ Julie LeBlanc, *Énonciation et inscription du sujet : textes et avant-textes de Gilbert La Rocque*, Préface de Paul Perron, Toronto, Éditions du Gref, coll. « Theoria », n° 9, 2000, p. 44.

³⁵ À titre d'exemple, notons que Julie LeBlanc, dans son livre *Énonciation et inscription du sujet. Textes et avant-textes de Gilbert La Rocque*, considère le « blanc » comme pouvant exprimer une grande force émotive.

³⁶ Il est à noter que Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, ajoute le « subjectivème » à cette énumération. Toutefois, étant donné que Hermann Parret et Julie LeBlanc considèrent tous deux le « subjectivème » comme une modalité, nous avons décidé de faire de même.

³⁷ Voir Gilles Marcotte, (dir. publ.), « Medjé Vézina », dans *Vaisseau d'or et croix du chemin*, vol. III de *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, La presse, 1979, p. 399.

³⁸ Voir Pauline Adam, *loc. cit.*

présence d'un discours sous-jacent sur l'écriture et sur la poésie dans ces recueils, il sera intéressant de ne retenir de leurs structures symbolique et figurative que les symboles, les figures et les images qui sous-tendent ce discours afin de voir ce qui le rapproche, mais aussi ce qui le distingue de celui des autres poètes de la modernité.

Afin de déterminer le ou les véritables rôles du phénomène de la poésie féminine des décennies dix, vingt et trente au Québec il faut donc le replacer dans le cadre du mouvement qui a amené la modernité littéraire au Québec et étudier l'énonciation de ces œuvres de femmes afin de découvrir ce qui fait leur originalité à l'intérieur de ce mouvement. Avant d'entreprendre cette étude de l'énonciation toutefois, il nous semble nécessaire non seulement de reconstituer le champ littéraire dans lequel elle est née, mais également d'en examiner les conditions d'émergence et celles qui lui ont permis de croître. Bref, il faut expliquer ce qui a présidé à cette énonciation. En outre, cette étude préalable permettra de donner une vue d'ensemble du phénomène de la poésie des femmes qui ont publié au cours des décennies dix, vingt et trente au Québec, vue d'ensemble que même la meilleure analyse du discours ne saurait fournir. Elle nous renseigne, par exemple, sur les moyens pris par ces femmes pour acquérir de la crédibilité et sur les réseaux qui ont contribué à leur insertion dans le milieu littéraire du Québec de leur époque. Elle nous renseigne également sur le rôle déterminant qu'a joué la Société des poètes canadiens-français dans leur carrière et sur leur longue marche vers l'atteinte de leur objectif ultime : créer un langage qui leur soit commun afin d'exprimer leurs besoins et leurs rêves !

La perspective de découvrir le ou les rôles qu'a joués cette poésie au style parfois vieilli nous a, en effet, semblé intéressante parce que cette poésie contient, selon nous, les germes qui expliquent l'évolution future de la littérature au Québec. Nous entreprendrons cette étude aussi parce que cette poésie de femmes présente d'étranges ressemblances avec celle des poétesses des années 1970 au Québec et que nous désirons approfondir cette question. Il reste toutefois que le projet d'étudier toute la poésie féminine publiée au Québec avant 1940 est trop ambitieux pour tenir dans les cadres d'une recherche qui vise à investiguer ce phénomène en profondeur. Aussi avons-nous réduit l'empan de notre recherche à la décennie 1925-1935 et cela, pour trois grandes raisons. La première est que c'est au cours de la décennie 1925-1935 que la poésie féminine est parvenue à une certaine « maturité » et que

se concentrent les œuvres les plus significatives. La deuxième est que la décennie 1925-1935 constitue une fenêtre privilégiée pour l'observation de toutes les étapes du processus créateur, non seulement de la transformation progressive du sujet lyrique, mais aussi de la création d'un espace littéraire apte à accueillir la poésie de ce sujet lyrique. Enfin, c'est au cours de cette décennie que s'accélère le mouvement vers la modernité. Cette période qui réunit toutes les conditions socio-économiques et littéraires favorables à l'émergence d'une écriture de femmes contient en effet, outre les recueils des Jovette-Alice Bernier, Alice Lemieux, Éva Sénécal, Simone Routier et Medjé Vézina qui ont entrepris leur carrière au cours de cette décennie³⁹, des recueils des poétesses des décennies antérieures telles les Clara Lanctôt, Atala (Léonise Valois), Gaétane de Montreuil (Georgiana Bélanger) et Blanche Lamontagne-Beauregard. On y trouve même l'œuvre posthume de mère Marie Saint-Éphrem (Marie Bissonnette). Nous avons choisi de ne considérer pour notre étude que la poésie publiée en recueil à cause de l'ampleur du corpus, bien sûr, mais aussi parce que la publication en livre constitue, selon nous, une stratégie de carrière qui élimine d'emblée les poétesses « occasionnelles » au profit de celles qui entreprennent une plus sérieuse carrière littéraire.

Cette étude s'organise autour de deux grands axes qui exploreront chacun un aspect du phénomène. Le premier visera à reconstituer le champ littéraire où sont nées ces œuvres et à faire la genèse de la poésie des femmes de cette époque. Cette partie, qui comprendra cinq chapitres, abordera d'abord les conditions d'émergence de la poésie des femmes puis celles de la critique qui a accompagné ces recueils. Dans le premier chapitre, nous retiendrons trois éléments qui expliquent l'émergence d'une « sensibilité » féminine dans la littérature et nous verrons comment ils se reflètent dans les œuvres des poétesses qui ont publié à cette époque. Ces trois éléments sont : le féminisme qui arrive au Québec à la fin du XIX^e siècle, mais qui prend beaucoup d'ampleur à partir des années trente avec le projet de modification du Code civil québécois auquel les femmes sont appelées à participer; l'amélioration, mais surtout la teneur de l'enseignement offert aux jeunes filles depuis la fin du XIX^e siècle dans les couvents et la naissance du goût de l'Art dans la société de l'époque. Puis, dans un second chapitre, nous examinerons la critique de l'époque et tenterons d'identifier les principes autour desquels elle s'organise et de comprendre pourquoi cette dernière qui, comme la

³⁹ Sauf pour Jovette Bernier qui a publié *Roulades* en 1924.

littérature de l'époque, est déchirée entre les deux grandes antinomies du régionalisme et de l'exotisme, paraît incapable de juger ces œuvres de femmes pour leur valeur propre et d'exercer son rôle d'encadrement auprès de cette poésie émergente. Les trois chapitres suivants de cette partie seront consacrés à trois grands réseaux auxquels la Société des poètes canadiens-français leur a donné accès et où elles se sont presque toutes engagées. Notre objectif est ici de voir comment ces réseaux ont contribué à développer, à faire reconnaître et à imposer au public-lecteur ce discours à la fois moderne et féminin. Nous aborderons d'abord le réseau des amitiés et des cercles littéraires, puis celui de l'édition et finalement, celui des concours littéraires.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous nous concentrerons sur les productions littéraires de ces femmes. Notre objectif y sera de proposer une relecture de ces recueils basée sur l'étude attentive de l'énonciation du sujet qui les habite. Pour ce faire, nous la diviserons en trois chapitres. À l'instar de l'ensemble de la critique qui, au fil des années, s'est penchée sur ces recueils de femmes, nous les considérerons avant tout, en effet, comme l'itinéraire d'une quête. Dans cette perspective, nous en étudierons d'abord les deux pôles (le sujet et l'objet), puis, ensuite, le lien qui les unit c'est-à-dire le moyen par lequel le sujet cherche à atteindre et à retenir l'objet de tous ses désirs. Chacun des trois chapitres qui composent cette partie aura pour objectif de répondre à des questions très précises qui viseront à éclairer une des facettes de cette relation de quête qui s'établit entre la poétesse et son objet. Ainsi, dans le premier des trois, qui portera sur le sujet de la quête et qui s'intitulera « Qui parle? La mort et la renaissance de l'auteur », nous nous interrogerons sur le lien qui unit tous ces recueils de femmes et sur les caractéristiques et l'identité véritable de celles qui y parlent. Dans ce chapitre nous verrons aussi comment chacune des quatre poétesses sélectionnées se représente le sujet de l'écriture et quel type de conscience de la poésie elle exprime.

Le deuxième chapitre portera sur l'objet et s'intitulera « Au-delà du mythe de l'amour ». Nous poserons trois questions à chacun des poèmes analysés dans le but, entre autres, d'identifier cet objet. Nous les interrogerons d'abord, sur la présence et l'activité du sujet dans sa rencontre avec son objet; ensuite, sur le degré de métaphorisation de ce dernier

et finalement, sur la place et la teneur du langage sous-jacent qui porte sur l'écriture et sur la poésie que recèle chacun de ces quatre poèmes.

Le troisième et dernier de ces chapitres s'intitulera « Un espace littéraire moderne et féminin » et portera sur le lien qui unit le sujet et l'objet dans cette poésie. Il étudiera les deux éléments qui se conjuguent pour former ce lien : le lieu et le temps. Ainsi, dans la section de cette étude qui portera sur le lieu de la quête, nous interrogerons chacun des poèmes reproduits sur le visage que la poétesse donne à ce lieu, sur la façon dont elle y est présente et sur la ou les divinités qui habitent en ce lieu. Dans celle qui s'intéressera au temps de la quête, par contre, nous verrons dans quel type de temps ces poétesses inscrivent leur écriture et quelles en sont les caractéristiques. Nous verrons ainsi plus clairement quel est le type de temps qui sied le mieux à la poésie et pourquoi.

Au terme de cette étude, nous espérons être en mesure d'affirmer que la poésie des femmes des décennies dix, vingt et trente doit non seulement être située dans le mouvement qui a amené la modernité littéraire au Québec, mais qu'elle en constitue la secousse décisive, celle qui a permis à la modernité de s'installer définitivement. Cette poésie est, en effet, la source véritable d'une tradition moderne qui s'épanouira au cours de la décennie suivante dans les œuvres des premiers poètes modernes québécois tels Saint-Denys Garneau et Alain Grandbois notamment.

PREMIÈRE PARTIE

LA GENÈSE D'UNE POÉSIE ET L'ÉVOLUTION DU CHAMP LITTÉRAIRE

CHAPITRE I

LES CONDITIONS D'ÉMERGENCE

Dans *Heures effeuillées*, Alice Lemieux-Lévesque dédie deux poèmes à des poètes, le premier à Alphonse Désilets, un régionaliste avéré qui est aussi l'un des fondateurs de la Société de poètes canadiens-français, et le second à Jean Charbonneau, un poète de l'École littéraire de Montréal qui, selon toute vraisemblance, représente ici l'exotisme. À première vue, la présence de ces deux poèmes qui se suivent dans le recueil d'Alice Lemieux semble témoigner de l'influence du régionalisme et de l'exotisme sur sa poésie. C'est bien loin d'être le cas toutefois, puisque, à la fin du second, elle déclare :

Or, ne m'en veuillez pas : c'est un geste de femme.
Dans ce miroir si pur [celui de la poésie], j'ai contemplé mon âme
Mon âme aux grands désirs, et j'ai souri de voir
Que mes rêves mettaient « l'ombre dans le miroir... »⁴⁰.

Toute la démarche des poétesses de la décennie 1925-1935 est contenue dans cette citation : elles veulent créer une poésie qui réponde véritablement à leurs besoins, une poésie qui sera différente à la fois de celle des régionalistes et de celle des exotistes, qui mettra de « l'ombre dans le miroir » puisqu'elle reflètera leur « âme » et puisqu'elle témoignera de leurs « grands désirs » ainsi que de leurs « rêves ». Cette citation résume donc très bien le véritable enjeu de la poésie féminine de cette époque, mais elle soulève aussi trois grandes questions : la société du début du XX^e siècle au Québec disposait-elle des outils nécessaires pour permettre à ces femmes d'atteindre leur but et de créer une poésie à leur image? Si oui, quels étaient-ils? Et surtout, comment se reflètent-ils dans cette poésie?

Malgré la non-conformité de la démarche des poétesses de la décennie 1925-1935 en regard des grands courants idéologiques du temps que sont le régionalisme et l'exotisme, leur

⁴⁰ Alice Lemieux-Lévesque, « Au poète Jean Charbonneau », *Heures effeuillées*, préf. d'Alphonse Désilets, Québec, Ernest Tremblay imprimeur, 1926, p. 46. Ici, « L'ombre dans le miroir » renvoie au titre d'un recueil de Jean Charbonneau.

poésie procède bien de l'époque qui l'a vu naître. En fait, du kaléidoscope des événements et des différents mouvements qui ont animé la société de ce début de XX^e siècle au Québec, trois éléments ont particulièrement contribué à son émergence et en ont profondément marqué la teneur : le féminisme, l'amélioration, mais surtout la teneur de l'enseignement offert aux jeunes filles depuis la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle et la naissance du goût de l'art dans la société de l'époque.

1.1 Le féminisme ambiant

Toutes les poétesses tiennent la poésie pour un art, pour une fin en soi et non pour un moyen d'action. De façon générale, leur écriture ne saurait être réduite à une « parole qui se donne comme but de transformer l'Institution en y intégrant des valeurs féministes⁴¹ ». Toutefois, leur discours n'en demeure pas moins profondément influencé par l'un ou l'autre des deux grands types de féminisme qui ont marqué le Québec de l'entre-deux-guerres : le féminisme de droit et le féminisme social.

Moins connu, le féminisme social ou maternalisme, plus modéré que le suffragisme en ce qu'il « vise la reconnaissance du rôle des femmes dans la société⁴² » apparaît au Québec vers 1920, soit après que, selon Susan Mann Trofimenkoff⁴³, l'Église catholique eut sévèrement blâmé les féministes pour leurs positions trop radicales. Aussi, contrairement au suffragisme qui l'a précédé et qui, nous l'avons dit, se caractérise par la revendication de

⁴¹ Louise Dupré, *Stratégie du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989, p. 29.

⁴² Yolande Cohen, « Chronologie d'une émancipation : Questions féministes sur la citoyenneté des femmes », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 2, 2000, p. 51.

⁴³ Voir Susan Mann Trofimenkoff, « Feminism, Nationalism and the Clerical Defensive », dans Veronica Strong-Boag et Anita Clair Fellman (dir. publ.), *Rethinking Canada : The Promise of Women's History*, Toronto, Copp Clark, 1986, p. 123-136.

droits, le maternalisme concentre son action sur la famille et tente « de développer une citoyenneté sociale sur la base du rôle maternel des femmes⁴⁴ ».

1.1.1 Le suffragisme : portraits de femmes et discours égalitaire

Première femme à faire paraître un recueil de poésie au Québec en 1910, Atala (Léonise Valois), qui publie aussi en 1935 *Feuilles tombées*, entretient dans ce second recueil des rapports assez ambigus avec le féminisme égalitaire. D'une part, en effet, le sujet lyrique qu'elle met en scène semble jouir d'une certaine autorité puisqu'il se permet souvent de donner des conseils tandis que, d'autre part, le féminin y est généralement représenté comme faible et souvent pleurnicheur. Elle écrit, par exemple, dans le poème « Vous l'avez vue en pleurs » : « Tout est faiblesse en nous, surtout celle d'aimer⁴⁵ ».

Exception à cette règle, le poème « Véronique », un des nombreux portraits de femmes dans *Feuilles tombées*. Ce poème met, en effet, en scène une puissante figure de la femme forte et autonome. Ce portrait n'est toutefois pas écrit au « je », ce qui témoignerait de l'engagement de l'auteure et donnerait plus de force encore au symbolisme de l'héroïne de guerre. Il s'organise plutôt autour d'un « elle » qui marque une certaine distance entre l'auteure et son personnage. Cette distance est indispensable puisque « Véronique » est associée à « l'immortelle femme »⁴⁶ et que l'auteure ne saurait se comparer à elle. Malgré la distance qu'impose ce « elle », il s'établit progressivement un parallèle entre le combat de l'auteure (la femme) et celui du personnage de Véronique dans ce poème. Comme Véronique, qui brave la soldatesque et les ordres du commandant allemand pour recueillir les noms des trois prisonniers belges afin de contacter les familles pour les consoler, la femme autonome doit souvent vaincre des obstacles importants pour atteindre ses buts.

⁴⁴ Yolande Cohen, *loc. cit.*, p. 52.

⁴⁵ Léonise Valois, « Vous l'avez vue en pleurs », *Feuilles tombées*, préf. de Lionel Groulx, Montréal, Librairie Beauchemin, 1934, p. 49.

⁴⁶ *Id.*, « Véronique », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 21.

La poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard, qui avait entrepris sa carrière dans les années 1910, met aussi en place un sujet féminin autonome au cours de la décennie qui nous intéresse. La sympathie de l'auteure pour la cause des femmes – elle est amie de féministes avec qui elle a fait ses études⁴⁷ sans être militante elle-même – est connue depuis longtemps déjà⁴⁸ quand, en 1926, elle publie *La moisson nouvelle*, son cinquième recueil de vers. L'organisation en gerbes de ce recueil le confirme. En effet, le propos de *La moisson nouvelle* étant, selon Paul-André Bourque⁴⁹, d'expliquer la survivance du peuple canadien-français, le fait que l'une des cinq gerbes de poèmes que le recueil propose soit essentiellement constituée de portraits de femmes est révélateur de l'importance que l'auteure accorde au féminin dans cette survivance ainsi que dans sa poésie.

Tous ces portraits dépeignent des femmes fortes et autonomes. Trois de ces six portraits sont écrits au « je », comme pour indiquer que l'auteure s'associe aux femmes qu'elle décrit. Les trois autres poèmes de cette gerbe écrits à la troisième personne indiquent, au contraire, que l'auteure ne peut pas, en toute vraisemblance, s'identifier à la femme qui est décrite dans le poème. C'est le cas des textes qui sont consacrés à la religieuse⁵⁰, à la vieille femme⁵¹ et à l'aïeule⁵². Outre ces portraits de femmes, qui sont réunis dans la gerbe « Esquisses », un autre portrait de femme, celui de « Jeanne Mance⁵³ », tiré de la gerbe « Poèmes héroïques », retient l'attention, non seulement parce qu'il est écrit au « je », mais

⁴⁷ Blanche Lamontagne-Beauregard a effectivement fait ses études classiques chez les Dames de la Congrégation avec Marie Gérin-Lajoie et Georgette LeMoynes, qui deviendront deux féministes militantes connues.

⁴⁸ Surtout depuis que, quelques années auparavant, elle avait quitté *Le Devoir* avec fracas sous prétexte que son directeur, Henri Bourassa, s'était prononcé contre le vote des femmes.

⁴⁹ Voir Paul-André Bourque, « *La Moisson nouvelle* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, t. II « 1900-1939 », 1980, p. 721-722.

⁵⁰ Voir Blanche Lamontagne-Beauregard, « La religieuse », *La moisson nouvelle*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926, p. 115.

⁵¹ Voir *Id.*, « La vieille femme », *La moisson nouvelle*, *op. cit.*, p. 123.

⁵² Voir *Id.*, « L'aïeule », *La moisson nouvelle*, *op. cit.*, p. 119.

⁵³ Voir *Id.*, « Jeanne Mance », *La moisson nouvelle*, *op. cit.*, p. 70.

parce qu'il indique une pénétration du « maternalisme » ou féminisme social dans le discours de Blanche Lamontagne-Beauregard. Ce poème, en effet, associe le rôle de la poésie à celui du féminisme social et témoigne de l'ampleur de la mission que se donne l'auteure. Elle y écrit, par exemple : « Montréal souffrait, je vins vers sa souffrance⁵⁴ ».

Publié en 1927, *Les rêves morts*, l'unique recueil de Gaétane de Montreuil, met en scène un féminin encore plus fort et présent que celui que dépeint Blanche Lamontagne-Beauregard. Non que les portraits de femmes y soient très nombreux – le poème « Une tombe dans la forêt⁵⁵ » est l'un des rares –, mais les images de la nature utilisées par l'auteure présentent souvent des visages féminins. C'est le cas notamment des poèmes « La Montagne Castel⁵⁶ », « Québec pittoresque⁵⁷ » et « Québec français⁵⁸ ». Or, ces images, écrit Louise Parent dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, « expriment une force qui les différencie des images de même nature observées chez les poètes féminins de la même période⁵⁹ ». Dans le poème « La Montagne Castel⁶⁰ », par exemple, la cime de la montagne, décrite comme une inexpugnable forteresse de pierre dont « la porte, jamais devant l'homme ne s'ouvre » est comparée à « une femme belle et qui n'a pas de cœur ». Dans le poème, cette forteresse a été créée par la nature pour dominer « le ravin, la plaine, le bocage », comme le destin de la femme semble être, selon la poétesse, de dominer le monde. Aussi Gaétane de Montreuil se rapproche-t-elle davantage des féministes militantes dont elle adopte parfois « le

⁵⁴ Il est fort intéressant de noter que Blanche Lamontagne-Beauregard assigne à la poésie la même mission que se donne le féminisme social : soulager la misère humaine. La poésie de cette dernière marque en effet une espèce de transition vers les poétesse de la génération suivante, qui seront davantage influencées par le « maternalisme ».

⁵⁵ Gaétane de Montreuil, « Une tombe dans la forêt », *Les rêves morts*, Montréal, 1927, p. 30.

⁵⁶ *Id.*, « La montagne Castel », *Les rêves morts*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ *Id.*, « Québec pittoresque », *Les rêves morts*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸ *Id.*, « Québec français », *Les rêves morts*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁹ Louise Parent, « *Les rêves morts* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *op. cit.*, p. 968.

⁶⁰ Gaétane de Montreuil, « La montagne Castel », *Les rêves morts*, *op. cit.*, p. 26.

ton viril un peu prononcé⁶¹ » et la dureté du ton. Elle fut d'ailleurs pionnière de la page féminine de *La Presse* en 1898, avant de devenir la porte-flambeau de la cause féministe dans la revue *Mon Magazine* entre 1926 et 1932, soit au moment où furent publiés dans les journaux la plupart des poèmes qui composent *Les rêves morts*.

1.1.2 Le « maternalisme » : spécificité féminine et relations de couple

Dans les années 1920, un vent de conservatisme souffle sur la Fédération nationale Saint-Jean Baptiste, principal regroupement de femmes, alors dirigé par Marie Gérin-Lajoie. D'abord visible dans l'organe officiel de la Fédération, *La bonne parole*, entièrement rédigé par des femmes, ce conservatisme est aussi perceptible dans la plupart des recueils des poétesses de cette époque. En effet, ces œuvres qui, selon la critique, véhiculent des valeurs assez traditionnelles ne contiennent pas de visions autonomistes, comme celles des poétesses de la génération antérieure. Pourtant, malgré ce conformisme apparent, nous pouvons parler d'une « écriture retenue⁶² » puisque ces œuvres « nous révèlent la solitude de la femme, son incapacité à vivre pleinement dans son monde et, malgré son malaise, le goût de vivre⁶³ ». Selon Lucie Lequin, en effet, « leurs écritures expriment en écho, la peur du risque, l'obligation de se déguiser afin d'éviter la censure et souvent une grande solitude⁶⁴ ».

Deux recueils de femmes publiés vers la fin des années 1920 tranchent toutefois avec ce conformisme et ce conservatisme, en ce qu'ils dénoncent plus ouvertement la situation difficile que vivent les femmes à cette époque. Il s'agit, de *La Course dans l'aurore* d'Éva Sénécal et de *Tout n'est pas dit* de Jovette Bernier. Éva Sénécal, dans un poème comme « Invitation », est la première poétesse à exprimer clairement le profond désir de toute femme

⁶¹ Jean Charlemagne Bracq, « Lettre d'appréciation », dans Gaétane de Montreuil, *Les rêves morts*, *op. cit.*, p. 16.

⁶² Lucie Lequin, *loc. cit.*, p. 233.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

à cette époque d'échapper à une condition féminine difficile ainsi que son désarroi et son déchirement devant un « ailleurs » attrayant et invitant, mais dont « [t]ous [les] blancs chemins conduisent à la mort⁶⁵ ». Parallèlement, Jovette Bernier, allant plus loin que le simple vague à l'âme exprimé dans les recueils précédents, laisse libre cours à sa douleur de femme profondément blessée par la vie.

Peut-être stimulé par la parution de ces deux recueils, le discours des poétesses se radicalise singulièrement au cours des années 1930. Toutefois, il tient toujours du féminisme social ou du « maternalisme », puisque c'est bien davantage que des droits que réclament ces femmes. Ce qu'elles revendiquent, c'est un espace vital pour le féminin. Elles « critiquent l'enfermement moral, et parfois physique, des femmes de leur époque et veulent transformer les rapports entre les sexes⁶⁶ ». Toutes les poétesses sont en effet des poétesses de l'enfermement, et les lieux clos tels le tombeau, la tombe, le réduit, la retraite, le sous-bois, l'abri foisonnent dans leurs recueils. La douleur de plus en plus vive qui accompagne cet enfermement témoigne de l'inconfort de ces femmes et l'omniprésence du thème de l'« ailleurs » indique leur volonté de s'en sortir et de s'épanouir enfin. Pour Clara Lanctôt, une autre poétesse des années 1910 qui publie un second recueil en 1930, il y a peu d'espoir, puisque sa prison est la cécité et qu'elle n'en sortira jamais. Pour les autres, toutefois, pour les Jovette Bernier, Simone Routier, Medjé Vézina, Raphaëlle-Berthe Guertin et Jacqueline Francoeur, l'espoir demeure, mais il faut réinventer le rapport amoureux et le rapport à l'autre masculin.

Cette réinvention des rapports entre les sexes passe par la réappropriation de son propre corps et la liberté d'en disposer à sa guise. Ainsi, la Jovette Bernier des *Masques déchirés* et la Simone Routier de *Ceux qui seront aimés* revendiquent, chacune à sa manière, la propriété du corps et le droit d'en user librement. La première est une poétesse du désir qui « darde », qui « brûle » et qui assume pleinement la douleur résultant de cette réappropriation. Elle écrit : « Avec l'Ennui que j'ai porté, seule en ce monde, j'ai tissé mon

⁶⁵ Éva Sénécal, « Invitation », *La course dans l'aurore*, Sherbrooke, Édition de *La Tribune*, 1929, p. 38.

⁶⁶ Lucie Lequin, *loc. cit.*, p. 233.

linceul⁶⁷ ». La seconde professe un désir plus sage, mais elle met en scène un sujet lyrique qui dispose de son corps en se suicidant après le départ de son amant. Même le refus d'aimer de Jacqueline Francoeur dans *Aux sources claires* est une façon de s'approprier soi-même son corps et ses sentiments.

La véritable tentative de renouvellement vient de deux poétesses dont les recueils sont publiés en 1934 et en 1935. Medjé Vézina, dont le recueil *Chaque heure a son visage* date de 1934, est la plus radicale des deux. Comme Jovette Bernier, elle est une poétesse du désir douloureux, mais elle pousse beaucoup plus loin que cette dernière l'idée de propriété du corps. En fait, elle modifie diamétralement le rapport de force quand elle déclare à l'un de ses amants « Plains-moi de n'être plus le bien dont tu disposes⁶⁸ » ou quand elle dit au vent : « ne me viole pas ainsi qu'un vieil époux⁶⁹ ». Elle va même, chose très étonnante pour l'époque, jusqu'à inverser les rôles, faisant du chasseur le chassé et du gibier celui qui s'éloigne ou part. En effet, elle écrit :

Mais toi, tu n'as pas craint mes songes aggravés
Où s'effarait d'espoir mon être encore avide
De n'avoir pas compris ce qu'est le mot : toujours⁷⁰.

Ces mêmes idées de réinvention du rapport amoureux et du droit de disposer librement de son propre corps sont également présentes, quoique de façon un peu différente, dans *Les Tentations* de Simone Routier, qui paraît en 1935. Dans ce dernier recueil, en effet, l'auteure semble jouer avec son amant quand elle lui dit : « Je pourrais n'être point toujours là quand tu m'appelles⁷¹ » ou encore « Je pourrais être celle qui se cabre et te tient en haleine⁷² ».

⁶⁷ Jovette Bernier, *Les masques déchirés*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Poèmes », 1932, p. 101.

⁶⁸ Medjé Vézina, « Absence », *Chaque heure a son visage*, Montréal, Éditions du Totem, 1934, p. 97.

⁶⁹ *Id.*, « Quand les dieux ont pleuré », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁰ *Id.*, « Regretter est un blasphème! », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 126.

⁷¹ Simone Routier, « Je pourrais », *Les Tentations*, préf. de Fernand Gregh, Paris, Édition de la Caravelle, 1934, p. 104.

Pourtant, il reste que ce besoin de disposer de son propre corps et ce désir de réinventer les rapports de force entre les hommes et les femmes n'impliquent pas, de la part de la femme, un refus de la maternité. Dans *Les Tentations*, Simone Routier dit, sur un ton beaucoup plus sérieux à son amant : « La vue des enfants me brûle les entrailles en imitant si / mal celui qui naîtrait de toi⁷³! »

1.2 L'éducation des filles

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, deux grandes voies s'offrent aux jeunes filles en matière d'éducation : les écoles publiques et l'enseignement privé des couvents tenus par les communautés religieuses de femmes. La très mauvaise qualité de l'enseignement public québécois à cette époque (locaux mal chauffés en hiver, manque chronique de manuels scolaires, enseignants sous-payés, etc.) rend toutefois presque forcé le choix du couvent. Aussi, selon Micheline Dumont, « [à] la fin du XIX^e siècle, les étudiantes pensionnaires sont cinq fois plus nombreuses, en chiffres absolus, au Québec qu'en Ontario. Et pourtant les jeunes filles aux études sont moins nombreuses au Québec que dans la province voisine⁷⁴ ».

Au XIX^e et au début du XX^e siècle, « l'instruction des filles relève donc essentiellement du secteur privé⁷⁵ ». En cela, les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 sont représentatives de leur futur lectorat puisque toutes, sauf une, ont fréquenté des couvents⁷⁶. La seule exception est Clara Lanctôt qui, à cause de sa cécité, a fréquenté

⁷² *Ibid.*, p. 105.

⁷³ *Id.*, « Sans toi », *Les Tentations*, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁴ Micheline Dumont et Nadia Fahmy-Eid, *Les couventines. L'éducation des filles au Québec dans les congrégations religieuses enseignantes (1840-1960)*, Montréal, Boréal, 1986, p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶ Gaétane de Montreuil ne fut cependant jamais interne d'un couvent. Elle n'a suivi que pendant un an, à titre d'externe, l'enseignement privé des Ursulines au monastère de Québec avant de poursuivre ses études à l'école paroissiale.

l'Institut Nazareth, une institution du réseau public dirigée par les sœurs grises de Montréal. Là où elles se distinguent toutefois, c'est en ce qui concerne le nombre d'années de scolarité, qui dépasse largement celui de la plupart des jeunes filles de leur époque. Une autre différence de taille est qu'elles ont acquis leur formation dans de grands couvents et auprès des meilleures communautés religieuses de femmes enseignantes de leur époque : les Ursulines, les sœurs de Sainte-Anne, les dames de la Congrégation, les sœurs de Jésus-Marie.

Certaines ont même des formations multiples et ont poursuivi, après leur séjour au couvent, des études à l'université ou dans de grandes écoles. C'est le cas de Medjé Vézina qui, en plus du cours de neuf années (incluant la classe du premier âge ou la classe enfantine) qu'elle a suivi entre 1906 et 1915⁷⁷ au couvent de Lachine, est diplômé de l'Académie de musique de Québec où elle obtient, en 1926, un lauréat en musique (piano). C'est le cas aussi de Blanche Lamontagne-Beauregard qui, après une formation générale au couvent du Mont-Sainte-Marie, entre en 1908 à l'École d'enseignement supérieur pour jeunes filles où elle commence un cours classique qu'elle ne finit d'ailleurs jamais, puis à l'Université Laval à Montréal, où elle obtient en 1911 un certificat en littérature. C'est surtout le cas de Simone Routier, qui est la poétesse la plus polyvalente de cette époque. Entre 1914 et 1919, elle suit un cours dit « primaire supérieur⁷⁸ » au couvent des Ursulines; en 1920, elle obtient avec la mention « distinction » son brevet d'enseignement de niveau académique à l'École normale des Ursulines de Québec; elle s'initie au modelage à l'École des Beaux-arts de Québec probablement depuis l'ouverture de l'École en 1920; elle suit concurremment des cours privés de violon; et finalement, elle obtient, en 1930, un certificat en phonétique de la Sorbonne.

Évidemment, il est bien difficile de déterminer l'impact réel de ce certificat en phonétique sur les œuvres de Simone Routier qui sont parues après 1930. Il est bien difficile aussi de connaître précisément l'influence qu'ont eue ses deux années de cours classique ou

⁷⁷ Les frais de scolarité étant payés d'avance, le livre des comptes conservé dans les archives des sœurs indique un dernier paiement en 1914. Toutefois, l'album des finissantes *Sainte-Anne de Lachine & Co.* de 1924-1925 mentionne qu'Ernestine Vézina a gradué en 1915.

⁷⁸ Supervisé par l'Université Laval à Québec, le cours « primaire supérieur » est presque l'équivalent du cours « lettres sciences » supervisé par l'Université Laval à Montréal.

son certificat en littérature sur la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard. Ce que nous savons par contre est que ces poétesses partagent trois grands profils éducationnels qui ont profondément influencé leurs futurs recueils. Certaines sont diplômées de couvents qui offrent un enseignement non spécialisé (ce sont les plus nombreuses), d'autres sont issues d'écoles normales et d'autres encore ont poursuivi, après le couvent, leurs études à l'université ou dans des écoles spécialisées dans l'enseignement de l'art. Toutefois, malgré ces différences de parcours, ce qui caractérise l'ensemble de ces poétesses est qu'elles ont presque toutes poursuivi des études longues et approfondies.

1.2.1 La formation générale

De façon générale, quel que soit le type d'établissement d'enseignement fréquenté, l'écriture des poétesses témoigne d'un assez bon niveau de culture. La plupart des sept poétesses qui ont suivi une formation générale dans les couvents (Léonise Valois, Blanche Lamontagne-Beauregard, Simone Routier, Alice Lemieux-Lévesque, Jacqueline Francoeur, Raphaëlle-Berthe Guertin et Medjé Vézina) semblent toutefois mieux se classer que les autres (Clara Lanctôt, Gaétanes deMontreuil, Éva Sénécal, Jovette Bernier et Mère Marie Saint-Éphrem) à ce chapitre. Malgré leur apparente dissemblance, les trois grands programmes non spécialisés (cours « gradué⁷⁹ », « primaire supérieur » et cours classique) sont tous plus ou moins sous le contrôle des communautés religieuses. Cette mainmise leur donne une large marge de manœuvre (dans le cas du cours de formation des maîtres, elle était beaucoup plus étroite à cause de la lourdeur du programme imposé par le Département de l'Instruction publique) et leur permet d'enrichir considérablement les programmes et de viser « l'acquisition d'une culture générale par le développement harmonieux de l'intelligence, de

⁷⁹ Selon les auteures de l'ouvrage *Les Couventines : L'éducation des filles au Québec dans les congrégations religieuses enseignantes (1840-1960)*, *op. cit.*, l'expression « cours gradué », qui caractérise l'enseignement des religieuses au XIX^e et au début du XX^e siècle, signifie qu'on note dans ces programmes un accroissement marqué des matières à l'étude vers la fin du cycle académique : aux matières de base (langue, religion, arithmétique, histoire, etc.) viennent progressivement s'ajouter l'étude des arts, des sciences humaines et des sciences exactes.

la sensibilité et de la volonté⁸⁰ ». Évidemment, ceci ne fait pas de ces programmes un enseignement particulièrement moderne. Celui-ci vise bien davantage à augmenter la valeur des filles sur le marché du mariage et à les préparer à devenir des épouses avec de la « conversation » plutôt qu'à en faire des Femmes Savantes. Toutefois, ces programmes ont aussi un autre effet : ils donnent le goût de la lecture et invitent l'étudiante à parfaire elle-même sa culture.

Ce niveau de culture se manifeste surtout à travers les références littéraires qui parsèment leur poésie, puisque la littérature est le domaine de la culture traditionnellement privilégié par l'enseignement des religieuses. Ainsi, outre les références indirectes comme les célèbres amoureux de la littérature lyrique que cite Medjé Vézina (Manon Lescaut⁸¹, Des Grieux, Myrtil⁸², Lysandre⁸³, Daphné⁸⁴ et Fanchon⁸⁵) ou la Belgique que Blanche Lamontagne-Beauregard décrit avec les images du Verhaeren des *Moines*⁸⁶, nous constatons trois grandes catégories de références littéraires dans la poésie de ces femmes.

La première consiste à citer de grands auteurs qui proviennent directement de l'histoire littéraire qu'elles ont apprise au couvent. La plupart, par exemple, mentionnent les noms de Ronsard⁸⁷, Hugo⁸⁸ et Rostand⁸⁹, qui sont des immortels. Dans cette catégorie, nous

⁸⁰ Louise Roy, *Les sœurs de Sainte-Anne. Un siècle d'histoire. Tome II 1900-1950*, Montréal, Éditions Paulines/Sœurs de Sainte-Anne, 1992, p. 108.

⁸¹ Amante du Chevalier Des Grieux dans *Manon Lescaut* opéra en quatre actes de Giacomo Puccini.

⁸² Amant de Lise dans *Le Grelot*, opérette en un acte livret d'E. Grangé et Victor Bernard, musique de Léon Vasseur.

⁸³ Amant d'Isabelle dans *L'Irato ou l'emporté*, opéra comique de Étienne-Nicolas Méhul.

⁸⁴ Personnage central du drame lyrique *Daphné* de Jacopo Peri.

⁸⁵ Personnage central de *Fanchon la vieilleuse : comédie en 3 actes, mêlée de vaudeville...* de Jean-Nicolas Bouilly.

⁸⁶ Émile Verhaeren, *Les Moines. Œuvres de Émile Verhaeren*, t. 3, Paris, Mercure de France, 1922-1924, p. 81-163.

⁸⁷ Poète français membre de La Pléiade et auteur des *Amours*. Il est né en 1524 et est mort en 1585.

retrouvons aussi, quoiqu'un peu plus rarement, des mentions d'auteurs québécois, comme Octave Crémazie. Il s'agit de la catégorie de références la moins intéressante puisqu'elle nous renseigne peu sur leur poésie.

La seconde catégorie de références est déjà plus intéressante à cet égard. Elle consiste à mentionner des auteurs auxquels on associe son style, ses idées ou encore à qui on voue une certaine admiration. Pour Blanche Lamontagne-Beauregard, ce sont des régionalistes comme Frédéric Mistral⁹⁰, des écrivains qui décrivent la vie du petit peuple comme François Coppée⁹¹ ou des auteurs conservateurs comme Henry Bordeaux⁹². Pour Simone Routier, ce sont des écrivains artistes comme André Warnod⁹³, des représentants de la poésie française d'avant-garde ainsi que des poètes dont l'expression est particulière et même insolite, comme Jean Rayter⁹⁴, Paul Fort⁹⁵ et Léon-Paul Fargue⁹⁶. Nous pouvons aussi classer dans cette seconde catégorie les nombreuses références faites à des symbolistes ou à des décadents français, italiens ou belges, comme Charles Beaudelaire, Gabriele d'Annunzio et Paul Verlaine, témoignant de leur profonde influence sur la poésie de ces femmes, de même que les références aux exotistes et à certains poètes de l'École littéraire de Montréal.

⁸⁸ Écrivain français, auteur de nombreux recueils de poésie, romans et drames. On dit de lui qu'il est la meilleure incarnation du romantisme en poésie. Il est né en 1802 et est mort en 1885.

⁸⁹ Auteur dramatique français célèbre pour ses comédies et ses drames héroïques, comme *Cyrano de Bergerac* et *l'Aiglon*. Il est né en 1868 et est mort en 1918.

⁹⁰ Écrivain régionaliste français d'expression provençale. Il est né en 1830 et est mort en 1914.

⁹¹ Poète français. Il s'est fait le peintre sentimental de la vie du petit peuple. Il est né en 1842 et est mort en 1908.

⁹² Romancier, critique et essayiste français, membre de l'Académie française entre 1919 et 1963. Il est né en 1870 et est mort en 1963.

⁹³ Écrivain, critique d'art et dessinateur français né en 1885 et mort en 1960.

⁹⁴ Poète français, auteur de *Les révoltes* en 1909.

⁹⁵ Poète français né en 1872 et mort en 1960, dont la poésie, simple et familière, chante la joie de vivre.

⁹⁶ Poète français né en 1876 et mort en 1947. Son œuvre nostalgique et ironique est centrée sur le parcours inlassable d'un Paris insolite.

La troisième catégorie de références est celle qui nous renseigne le plus sur cette poésie : elle regroupe celles à des écrivaines. Nous en trouvons de deux types : d'abord il y a celles référant à des poétesses québécoises contemporaines⁹⁷. Ces références vont souvent beaucoup plus loin que la simple mention d'un nom et portent un jugement sur le travail de l'autre. C'est le cas par exemple du poème « Ma Gaspésie⁹⁸ », qu'Atala dédie à Blanche Lamontagne-Beaugard, où elle écrit tout son respect et son admiration pour la régionaliste qu'elle compare à une mouette qui survole la terre de la Gaspésie et qui traduit ce qu'elle voit en une poésie qui transforme les êtres. Ensuite, il y a celles qui font référence à des écrivaines étrangères de différentes époques et de différents pays. Ce type de références semble établir une sorte de filiation entre écrivaines et découvre un langage commun. Il semble aussi répondre à une quête identitaire. Simone Routier, qui emploie souvent des haïkus (poèmes traditionnels japonais) dans *L'Immortel adolescent*, fait remonter la lignée des femmes de lettres aussi loin qu'au début du Moyen Âge japonais et cite Sei Shonagon⁹⁹. Alice Lemieux-Lévesque parle de Marcelline Desbordes-Valmore¹⁰⁰ comme de la source véritable de son écriture. Les autres font référence à des écrivaines plus contemporaines, comme Sidonie Gabrielle Colette¹⁰¹, la Comtesse Anna de Noailles¹⁰² et Hélène Picard¹⁰³. La mention la plus intéressante demeure toutefois celle de Lya Berger, citée par Alice Lemieux-Lévesque. Plus que toutes les autres, en effet, cette référence fait ressortir l'idée de lien entre écrivaines et de

⁹⁷ Nicole Brossard et Lisette Girouard dans leur *Anthologie de la poésie des femmes au Québec* appellent ce phénomène l'« intertextualité féminine » et en font l'une des principales caractéristiques de la poésie féminine de l'entre-deux-guerres au Québec et de celle des féministes des années 1970.

⁹⁸ Léonise Valois (Atala), « Ma Gaspésie », *Feuilles tombées, op. cit.*, p. 67.

⁹⁹ Femme de lettres japonaise née vers 965 et morte en 1020 environ. Elle a laissé une sorte de journal qui est le premier chef-d'œuvre du genre *zuihitsu* (« écrits au fil du pinceau »).

¹⁰⁰ Femme de lettres française née en 1786 et morte en 1859, auteure de contes pour enfants et poétesse sincère et bouleversante de l'amour et de ses souffrances.

¹⁰¹ Femme de lettres française née en 1873 et morte en 1954. Dans son œuvre narrative, souvent autobiographique, la sensualité féminine s'étend à la description charnelle des choses et des paysages bourguignons.

¹⁰² Femme de lettres française née en 1876 et morte en 1933, auteure de recueils lyriques.

¹⁰³ Poétesse et romancière française née en 1873 et morte en 1945.

filiation, puisque Lya Berger, qui est une romancière, une poétesse et une dramaturge belge particulièrement prolifique et très connue à cette époque, a publié en 1922 une étude d'ensemble sur les poétesses hollandaises¹⁰⁴.

1.2.2 L'école normale

Au début du XX^e siècle, le Québec a un urgent besoin d'instituteurs et d'institutrices dans les nouveaux diocèses ouverts par l'effort de colonisation. Il existe bien sûr au Québec des institutions d'enseignement vouées à la formation des maîtres. Toutefois, à part la vénérable École normale des Ursulines de Québec fondée en 1857¹⁰⁵ et la section des filles de l'École normale Jacques-Cartier de Montréal ouverte en 1899, aucune n'est accessible aux filles ni n'offre un programme aussi bien structuré et aussi exigeant, selon Jeanette Létourneau¹⁰⁶, que celui des nouvelles écoles normales que s'apprête à ouvrir le gouvernement.

La décision gouvernementale de fonder, entre 1900 et 1925, une vingtaine d'écoles normales accessibles aux filles leur offre donc une intéressante perspective de carrière. Aussi, les jeunes filles de l'époque ont-elles été très nombreuses à choisir cette voie. Encore une fois, les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 sont, à cet égard, très caractéristiques de leur futur lectorat. Quatre d'entre elles, excluant Gaétane de Montreuil, qui n'a jamais fréquenté d'école normale malgré le premier prix au concours de l'École modèle du département de l'Instruction publique qu'elle obtient au printemps de 1885, choisissent ce plan de carrière. Il y a d'abord Jovette Bernier, qui, entre 1915 et 1917, fréquente le couvent de Rimouski; Éva Sénécal, qui, entre 1918 et 1921, fréquente celui de Saint-Hyacinthe; Simone Routier, qui, nous l'avons dit, obtient en 1920 son brevet

¹⁰⁴ Voir Lya Berger, *Les Femmes poètes de la Hollande. Précédé d'un précis de l'histoire de la littérature hollandaise*, Paris, Perrin et Cie, libraire-éditeur, 1922, 276 p.

¹⁰⁵ Il y eut bien une première tentative par les Ursulines en 1836, mais l'expérience ne dura qu'un an, faute de candidates.

¹⁰⁶ Voir Jeannette Létourneau, *Les écoles normales de filles au Québec*, Montréal, Fides, 1981, 239 p.

académique de l'École normale des Ursulines de Québec; et sœur Marie Saint-Éphrem, dont nous ne savons pas où elle a étudié, mais qui fit une longue carrière d'enseignante avec les sœurs de Jésus-Marie.

L'influence du programme d'études des écoles normales et notamment de la solide formation en psychologie qu'il comporte est sensible dans les futurs recueils de ces quatre poétesses. Elle se manifeste d'abord par l'abondance des références mythologiques qui reviennent souvent d'une poétesse à l'autre et qui sont des figures mythiques comme Psyché¹⁰⁷ et Aphrodite¹⁰⁸, ou qui sont des symboles puissants comme la Chimère¹⁰⁹, Hécate¹¹⁰ et Pégase¹¹¹. Elle se manifeste ensuite et surtout (c'est cette manifestation que nous retiendrons ici) par la finesse de l'analyse psychologique du sentiment de l'amour et du phénomène de la douleur qui lui est associé. Le bloc d'une vingtaine de poèmes d'amour qui forme la seconde partie des *Tentations* que Simone Routier publie en 1935 illustre bien cette influence.

Après un poème au lecteur dans lequel elle annonce la teneur de cette seconde partie ainsi que son besoin et sa capacité d'aimer, Simone Routier consacre le reste de ses poèmes au cycle complet d'un amour et de la douleur qui l'accompagne. La technique n'est pas nouvelle pour l'auteure qui avait consacré la totalité de son précédent recueil, *Ceux qui seront aimés*, à l'étude du sentiment de l'amour. Mais ce recueil était presque essentiellement composé d'alexandrins, un vers trop sage dont la monotonie « convient mal à l'expression de

¹⁰⁷ Jeune fille d'une grande beauté, aimée par Éros. Une nuit, elle alluma une lampe, désobéissant au dieu, qui lui avait interdit de voir son visage; Éros la quitta et elle ne le retrouva qu'après nombre d'aventures. Le mythe de Psyché, rapporté par Apulée, a symbolisé par la suite le destin de l'âme déchue, qui, après des épreuves purificatrices, s'unit pour toujours à l'amour divin.

¹⁰⁸ Déesse de la Beauté et de l'Amour. Née dans un tourbillon marin, elle est l'épouse infidèle d'Héphaïstos et la mère d'Éros.

¹⁰⁹ Monstre fabuleux, ayant la tête et le poitrail d'un lion, le ventre d'une chèvre et la queue d'un dragon, et crachant des flammes.

¹¹⁰ Déesse lunaire et infernale de la génération des Titans. Elle préside à la magie.

¹¹¹ Cheval ailé, né du sang de la Méduse. Il servit de monture à Bellérophon.

sentiments que l'on devine excessifs et changeants¹¹² ». Cette fois-ci, Simone Routier mêle des vers de longueurs diverses et utilise plusieurs types d'arrangements strophiques qui rendent compte de l'émotion que ressent le sujet lyrique. Ceci donne plus de crédibilité aux poèmes et plus de profondeur à l'analyse.

Chacun des poèmes, dont l'ensemble constitue la seconde tentation de saint Antoine, représente en effet une étape dans la croissance ou la décroissance d'un amour. Le premier parle du besoin d'aimer et « [d]es pleurs de l'attente¹¹³ », le dernier, de l'indifférence et d'un cœur qui ne reconnaît plus en son amant « l'objet de [s]a flamme¹¹⁴ », et entre les deux, un véritable kaléidoscope de tous les états de l'amour. Il y a bien sûr l'amour qui naît et qui « [t]ant vous brûle au cœur¹¹⁵ », il y a aussi l'amour taquin : « Ne te crois pas mon unique conquête!¹¹⁶ », l'amour qui s'installe et qui devient plus lucide : « J'ai plus pensivement caressé notre amour en moi / Et médité avec plus de lucidité / Sur ton corps ardent et altier¹¹⁷ », l'amour qui prend toute la place : « L'horizon de mon cœur est à jamais borné à ton / Seul paysage¹¹⁸ », l'amour qui vieillit et qui s'use : « Il neige, aimé, vois comme il neige sur notre amour¹¹⁹ », etc.

Tous ces états de l'amour s'accompagnent du type de douleur qu'ils suscitent. Ainsi, au fil des pages, nous découvrons, entre autres, et outre la douleur de l'attente et la brûlure du désir dont nous avons déjà parlé, toutes les nuances de la douleur de la perte et celle du manque. Il y a la douleur de la solitude après l'amour, que l'auteure associe au spectre de la

¹¹² Suzanne Paradis, « *Ceux qui seront aimés* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, op. cit., p. 196.

¹¹³ Simone Routier, « Tu es venu », *Les Tentations*, op. cit., p. 100.

¹¹⁴ *Id.*, « Ce n'est plus toi », *Les Tentations*, op. cit., p. 136.

¹¹⁵ *Id.*, « Ivresse d'aimer », *Les Tentations*, op. cit., p. 103.

¹¹⁶ *Id.*, « Je pourrais », *Les Tentations*, op. cit., p. 104.

¹¹⁷ *Id.*, « Soleil nocturne », *Les Tentations*, op. cit., p. 107.

¹¹⁸ *Id.*, « Sans toi », *Les Tentations*, op. cit., p. 113.

¹¹⁹ *Id.*, « Décembre », *Les Tentations*, op. cit., p. 110.

mort : « Solitude osseuse et pâle / Et dont les paumes humides donnent froid¹²⁰ »; la douleur de la perte anticipée : « Et moi je t'écris en pleurant ma lettre d'adieu¹²¹ » et « Je m'en vais au pays où l'amour a froid¹²² »; la douleur de vivre sans l'aimé : « Plus lasse que la lassitude elle-même¹²³ »; la douleur du souvenir : « Le visage inondé de ce passé tout à coup si présent¹²⁴ »; etc.

1.2.3 La formation musicale

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle au Québec, les communautés religieuses de femmes enseignantes offrent divers types de formation à leurs étudiantes. Parmi celles-ci, la formation musicale demeure l'une des plus populaires. En fait, les jeunes filles sont tellement nombreuses à choisir cette option que, réunis en conclave en 1902, les évêques de la province ecclésiastique de Montréal exhortent ainsi les religieuses enseignantes des grandes communautés :

Nous souhaiterions beaucoup que dans les couvents l'on vit diminuer le nombre des jeunes personnes s'adonnant à la musique; on sait que souvent ce genre d'étude est une pure perte de temps pour elles et d'argent pour les parents [...]. Nous voulons que l'on cultive surtout la connaissance dogmatique et morale de la religion, que l'on enseigne aussi avec soin le Français et l'Anglais, le bon langage et l'histoire du pays; nous recommandons avec instance tout ce qui regarde l'économie domestique¹²⁵.

¹²⁰ *Id.*, « Les deux solitudes », *Les Tentations*, *op. cit.*, p. 126.

¹²¹ *Id.*, « Adieu », *Les Tentations*, *op. cit.*, p. 127.

¹²² *Id.*, « Je m'en vais là ou jamais... », *Les Tentations*, *op. cit.*, p. 131.

¹²³ *Id.*, « Lassitude », *Les Tentations*, *op. cit.*, p. 127.

¹²⁴ *Id.*, « La valse douloureuse », *Les Tentations*, *op. cit.*, p. 134.

¹²⁵ Cité dans Louise Roy, *Les sœurs de Sainte-Anne. Un siècle d'histoire 1900-1950*, Montréal, Éditions Pauline/Sœurs de Sainte-Anne, 1992, p. 119.

Certes, la formation musicale dispensée par les religieuses dans ces programmes ne mène pas à l'obtention de « vrais » diplômes, puisque seuls l'Académie de musique de Québec et le Collège de musique Dominion sont reconnus publiquement et ont le droit de décerner des diplômes officiels. Mais pour contourner le problème, les religieuses ajustent leurs programmes « maison » en fonction des examens de ces deux écoles pour permettre à leurs étudiantes de postuler ces diplômes.

Toutefois, malgré la très grande popularité de ces programmes parallèles auprès des jeunes couventines de l'époque, aucune des futures poétesses de notre corpus n'a suivi ce type de cheminement. Par contre, toutes ont profité au cours de leur formation des cours obligatoires de solfège et de chant religieux dispensés dans les couvents et quelques-unes se sont inscrites à des cours optionnels. Ces « options » musicales faisaient l'orgueil de chaque couvent, qui se faisait un point d'honneur d'offrir un large éventail de choix à leurs étudiantes, « la musique [étant] perçue comme le couronnement de l'éducation de toute jeune fille cultivée¹²⁶ ».

Toutes les poétesses de notre corpus ont donc bénéficié d'une formation musicale au cours de leurs études. Trois sont des musiciennes accomplies. Il s'agit de Clara Lanctôt, de Medjé Vézina et de Simone Routier. La première a même obtenu l'équivalent d'un baccalauréat¹²⁷ en piano à l'Institut Nazareth, une institution dirigée par des religieuses dont le programme musical a été conçu par Arthur Letondal, un laïque et un célèbre pianiste qui est un pivot de la modernité musicale au Québec. L'Institut Nazareth, que « plusieurs considèrent comme le premier conservatoire de Montréal¹²⁸ », fait partie depuis sa fondation du réseau de l'Instruction publique, jusqu'à ce qu'il obtienne, en 1917, son statut d'école de

¹²⁶ Manon Mendez, « La formation professionnelle des filles dans les écoles supérieures de musique tenues par les religieuses (1926-1960) », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université de Sherbrooke, 1990, f. 48.

¹²⁷ En fait, le premier « vrai » baccalauréat décerné à l'Institut date de 1921, soit un an après son annexion par l'Université de Montréal.

¹²⁸ Nicole Trudeau, « Institut Nazareth », *L'Encyclopédie canadienne. Encyclopédie de la musique au Canada*, 1999, en ligne, <<http://www.Institut%20Nazareth&mkt=fr-CA&setLang=fr-CA>>, consulté en mars 2005.

musique affiliée à l'Université Laval à Montréal. Medjé Vézina et Simone Routier ont préféré acquérir cette formation soit dans une école spécialisée (l'Académie de musique de Québec) dirigée par des laïques (Medjé Vézina), soit auprès d'un professeur privé (Simone Routier). La première est titulaire d'un Lauréat en piano, la seconde est violoniste.

La formation musicale de toutes ces femmes, et particulièrement de celles qui ont poussé davantage leur apprentissage de la musique, se manifeste principalement de deux façons dans leurs œuvres : la prosodie et la représentation de la musique. C'est, en effet, d'abord en ce qui a trait au vers et à leur habileté à utiliser les sons et les rythmes pour créer des atmosphères précises ou pour accentuer un sentiment que nous appréhendons leurs connaissances musicales. Ceci est particulièrement manifeste dans l'expression de la douleur. Ainsi, chez Clara Lanctôt, qui est aveugle, nous ne notons que peu de rimes sonnantes et de sons clairs et aigus. Tout chez elle est au contraire feutré comme si l'épaisseur de la nuit qui l'entoure étouffait sa voix et sa plainte. Même les occlusives sont sourdes et rappellent les coups qui l'atteignent et qui provoquent une douleur plus physique que morale. Dans le poème « Ma lyre aimée », l'auteure écrit par exemple :

Pour dire ma douleur, ô ma lyre, longtemps,
 Dans un accord plaintif vibreront tes accents.
 Tu n'auras à chanter que ma vie incolore,
 Que mes jours sans rayons et mes nuits sans aurore¹²⁹.

Au contraire, chez Medjé Vézina, la douleur n'est pas sourde, elle est vive. Aussi, les sons des poèmes où elle l'exprime sont-ils plus clairs, allant même parfois jusqu'à imiter le cri. Ses occlusives sont aussi plus sonores, rappelant la violence des coups que lui assène la douleur. Elle utilise souvent également des sons vibrants, comme pour indiquer que la douleur lui vrille l'âme. De plus, souvent, dans ce type de textes, notamment dans le poème « Invectives à la douleur¹³⁰ » que nous reproduirons plus loin, Medjé Vézina inaugure une forme particulière de versification qui, en plus d'imposer un rythme particulier au poème, iconise les sentiments ressentis par le sujet lyrique et les transmet au lecteur.

¹²⁹ Clara Lanctôt, « Ma lyre aimée », *Visions encloses*, préf. de Marthe Lemaire-Duguay, Victoriaville, La Voix des Bois-Francs, 1930, p. 19.

¹³⁰ Medjé Vézina, « Invectives à la douleur », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 58.

L'habileté de ces femmes à créer des atmosphères avec des sons et des rythmes se vérifie dans chacun de leurs poèmes et non pas uniquement dans ceux qui traitent de la douleur. Toutefois, au-delà de cette très importante influence de leur formation musicale sur la forme de leur expression, celle sur la thématique de leur poésie joue un rôle encore plus essentiel. La musique dans les œuvres poétiques de ces femmes vient, par exemple, enrichir le thème de l'« ailleurs » et lui donner une résonance et une couleur bien différente de celles que lui ont données les exotistes.

Évidemment, chez Clara Lanctôt, dont le premier recueil date de 1912, et dont le second qui date de 1930 reprend à peu près la même thématique, le thème de l'« ailleurs » est peu exploité. Par contre, celui de la musique y tient une place prépondérante. Elle est associée à un refuge et à un lieu de fuite, un lieu où elle trouve une consolation à la dure réalité de la vie, mais aussi un lieu qu'elle décrit comme étant à l'origine de sa poésie. Dans un poème entièrement consacré au rôle et à la place de la musique dans sa vie, l'auteure écrit en effet que « [l]'art est sa lumière¹³¹ » et que c'est « par le travail et l'art [que] sa triste nuit s'éclaire¹³² ».

C'est cette idée de refuge et de lieu où on trouve de la consolation que les poétesses de la seconde génération qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 vont progressivement transférer de la musique à l'« ailleurs ». Pour Medjé Vézina, par exemple, la musique est déjà un véritable « ailleurs » au sens où le définissent les exotistes puisque c'est le « pays d'où vient [s]on âme¹³³ » et puisque c'est le pays d'où vient sa poésie. C'est un « ailleurs », mais c'est aussi un lieu de fuite où on trouve la consolation, car c'est la musique qui « accompagne [s]es soirs d'invisible tendresse¹³⁴ » et qui « immerge [ses] chagrins qui surnagent en vain¹³⁵ ».

¹³¹ Clara Lanctôt, « L'art est sa lumière », *Visions encloses*, *op. cit.*, p. 141.

¹³² *Id.*, p. 142.

¹³³ Medjé Vézina, « Pays d'où vient mon âme », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 135.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

Pour ces femmes, l'« ailleurs » n'est pas qu'un lieu, c'est aussi « celui qu'elle[s] attend[ent] et qui vient vers elle[s] sous les traits de l'amour¹³⁶ ». Il y aura donc très souvent dans leur poésie une association entre cet « ailleurs-musique » et l'amour. Chez la plupart de ces femmes, le lien est indirect et passe par l'intermédiaire de Dieu. Comme nous le verrons plus loin, nous voyons toujours chez elles se dessiner une espèce de relation en triangle où Dieu est à la fois Art et Amant et où l'amour divin est le seul véritable amour, puisqu'il est associé à l'art. Simone Routier fait aussi cette triple association, mais contrairement aux autres femmes poètes de son époque, elle associe également l'art à un amour plus humain. En effet, bien que dans son troisième recueil, *Les tentations*, elle soutienne qu'« [a]ucun amour de l'art / Jamais n'a remplacé dans le cœur d'une femme / Une extase vécue, un bonheur à l'écart¹³⁷ », elle personnifie très souvent l'art et l'associe à l'amour humain. Dans le poème intitulé « Tristesse » et tiré de son premier recueil, *L'Immortel adolescent*, par exemple, elle associe l'amour voluptueux entre une musicienne et son violon à l'amour entre un homme et une femme.

[...] aimons-nous un instant.
 Fervente, laisse-moi sur ton corps hésitant
 Incruster mes doigts fols, mes pleines lèvres blêmes;
 Que leurs mordants baisers t'apprennent les longs feux
 De mes nuits sans sommeil et de mes jours sans joie,
 Qu'un frisson prolongé, nous unissant tous deux
 Annihile à jamais le cerveau qui s'y noie¹³⁸.

De plus, dans le poème liminaire et éponyme du même recueil, elle déclare son amour à une figurine d'argile qu'elle a « modelé de sa main¹³⁹ » et qui, par la magie de sa poésie,

¹³⁶ Suzanne De Sève Bergeron, « *La course dans l'aurore* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, op. cit., p. 297.

¹³⁷ Simone Routier, « Dédicace », *Les tentations*, op. cit., p. 95.

¹³⁸ *Id.*, « Tristesse », *L'immortel adolescent*, Québec, *Le Soleil*, 1928, p. 58. Cité dans Richard Giguère, *Exil, révolte et dissidence*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, p. 136.

¹³⁹ *Id.*, « L'Immortel adolescent », *L'immortel adolescent*, op. cit., p. 9.

s'anime et éprouve des sentiments humains. S'adressant à lui, elle écrit dans le dernier paragraphe du poème :

Ah! dis-moi que tu vis, jamais les noirs tombeaux
 Ne frôleront ton corps; réponds-moi car je t'aime,
 J'aurai vécu pour toi mes instants les plus beaux.
 Réponds-moi, Je t'écoute! – Ah! l'angoissant problème¹⁴⁰!

1.3 Le goût de l'art

Au début du XX^e siècle, les revues culturelles au Québec foisonnent d'articles sur toutes les formes d'art, et « des efforts considérables dans l'éducation et les entreprises artistiques¹⁴¹ » sont consentis pour diffuser le goût de l'art. De plus, sous « la pression des artistes¹⁴² » et malgré les « élites [qui] acceptent mal que l'on accorde une importance au développement culturel plutôt que de favoriser le développement économique¹⁴³ » naissent les Écoles des Beaux-arts de Québec, en 1920, et de Montréal, en 1923. Ces deux écoles, qui sont sous la responsabilité du Secrétariat de la province, se sont donné les mêmes objectifs : « elles visent avant tout à la formation d'artistes créateurs¹⁴⁴ », mais elles cherchent aussi à « répandre la connaissance de l'art et à développer le goût du beau¹⁴⁵ ». Il était possible d'y suivre, sans être inscrit officiellement, de nombreux cours libres.

De plus, ces deux écoles sont accessibles aux filles. En effet, comme le montre l'examen du registre des inscriptions et de celui des bourses octroyées par la plus ancienne

¹⁴⁰ *Id.*, p. 12.

¹⁴¹ Albert Lévesque et Pierre Dagenais, « La Canadienne-française et les arts », *Almanach de la langue française*, 21^e année, 1936, p. 59.

¹⁴² Isabelle Doutreloux, *Arts d'agrément ou arts professionnels : la formation artistique des filles dans les écoles des Beaux-arts de Québec et de Montréal : 1922-1960*, mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université de Sherbrooke, 1990, f. I.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Hélène Mercier, *Répertoire numérique détaillé du Fonds de l'École des beaux-arts de Québec*, Sainte-Foy, Université Laval, p. 1.

¹⁴⁵ *Ibid.*

des deux, l'École des Beaux-arts de Québec, plusieurs jeunes filles y sont inscrites et reçoivent des bourses au même titre que leurs collègues masculins. Aucune des poétesses de notre corpus n'apparaît toutefois dans ces registres. Par contre, nous y découvrons le nom d'une certaine Thérèse Routhier (avec un « h »), dont l'adresse correspond à celle des parents de Simone Routier. Il semble qu'il s'agisse de la jeune sœur de Simone et qu'elle soit à l'origine de la venue de cette dernière aux cours libres et gratuits que dispensait l'École tous les après-midis.

L'École ne tenant aucun registre des présences à ces cours publics, nous ne savons pas si d'autres poétesses de cette époque y ont assisté. Cela n'est, bien sûr, pas exclu. Ce qui semble acquis, par contre, est que ces cours étaient très prisés, surtout par la population féminine. Selon Marcel Fournier¹⁴⁶, cette clientèle féminine provient à la fois de milieux aisés et y assiste par simple dilettantisme ou, au contraire, de milieux plus populaires et elle est alors attirée par le caractère pratique de ces cours.

Les femmes, artistes ou amatrices, ont donc souvent fréquenté l'École des Beaux-Arts de Québec et celle de Montréal. Leur contribution à ce mouvement vers l'art qui caractérise le début du XX^e siècle québécois ne s'arrête toutefois pas là. Selon Esther Trépanier¹⁴⁷, elles ont aussi pris une part active à l'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art entre 1918 et 1938. Les femmes ont, en effet, joué de diverses façons un rôle essentiel dans la naissance et le développement d'un mouvement irrésistible vers l'art dans la société de cette époque. Cette constatation soulève toutefois une interrogation : comment cet engagement se manifeste-t-il dans les œuvres des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec? Nous pouvons certainement parler d'une intensification du discours sur l'art qui se traduit notamment par un grand nombre de références artistiques dans leurs œuvres. Nous pouvons aussi évoquer leur désir d'illustrer

¹⁴⁶ Voir Marcel Fournier, *Les générations d'artistes : suivi des entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « La pratique de l'art », 1986, 202 p.

¹⁴⁷ Voir Esther Trépanier, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'Art (Montréal 1918-1938) », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-104.

leurs recueils ou de préférer des éditions visuellement attrayantes¹⁴⁸. Pourtant, il reste que la véritable influence de la naissance et du développement du goût de l'art dans la société québécoise du début du XX^e siècle semble plutôt découler du fait que l'art est l'un des deux principaux vecteurs de la modernité culturelle, peut-être parce qu'il force le dépassement des réalités visibles et constitue un langage universel en soi¹⁴⁹.

Selon Esther Trépanier, en effet, il n'y a pas de frontières nettes entre modernité artistique et modernité littéraire au Québec puisque les deux mouvements sont contemporains et puisque les critiques qui ont porté la modernité artistique au Québec se sont aussi intéressés à la modernité littéraire. Or, l'analyse des articles de ces auteurs est particulièrement révélatrice de ce qui est commun entre les deux mouvements modernes. Critique de la modernité artistique au journal *Le Canada*, Henri Girard est l'un de ces auteurs. Considérant que la littérature est aussi une forme d'art et qu'elle procède du même principe d'universalité, il signe plusieurs articles sur le sujet dans *Le Canada* et dans la revue *Les Idées* de son ami Albert Pelletier. Deux de ces textes nous ont toutefois semblé plus intéressants que les autres. Le premier est une analyse de *Chaque heure a son visage* de Medjé Vézina où l'auteur se demande si le discours de la poétesse est vraiment universel. Dans cet article, Henri Girard soutient que la poétesse n'a pas réussi dans son recueil à traiter du sentiment de l'amour « avec assez d'envergure pour lui communiquer une saveur, un poids d'universalité¹⁵⁰ ». Il y écrit en effet :

Je reprocherais justement à Mlle Vézina de n'avoir pas su placer ses nombreux poèmes d'amour dans une atmosphère plus impersonnelle, de n'avoir pas trouvé le moyen de transposer ses émotions sur le plan universel. Ces poèmes-là me semblent trop individualistes et en raison du sujet, forcément banals¹⁵¹.

¹⁴⁸ C'est le cas, comme nous le verrons plus tard, d'Alice Lemieux-Lévesque et de Simone Routier, qui voudront être édités chez Carrier (Édition du Mercure). Aussi, Simone Routier, qui vit en France depuis 1930, choisit, pour éditer ses deux derniers recueils, deux maisons qui sont reconnues pour leurs publications d'œuvres sur l'art : P. Roger et les Éditions de la Caravelle.

¹⁴⁹ L'autre étant le charnier du premier conflit mondial et l'approche du second qui s'annonce encore plus sanglant.

¹⁵⁰ Henri Girard, « La Vie littéraire. *Chaque heure a son visage* », *Le Canada*, vol. XXXI, n° 287, 15 mars 1934, p. 2.

¹⁵¹ *Ibid.*

Ce qui est intéressant à propos de ce texte, c'est qu'il est représentatif du discours le plus répandu de la réception immédiate de *Chaque heure a son visage*, celui qui est à l'origine de notre mémoire littéraire sur la poétesse. Le second¹⁵² est un texte plus général publié dix ans plus tard, qui fait la revue de tous les écrivains des années 1920-1930 au Québec qui, selon lui, ont laissé un héritage dont profite la génération des écrivains des années 1940.

L'un des intérêts de cet article plus tardif est qu'Henri Girard y consacre un paragraphe entier à la poésie féminine. Dans ce paragraphe, il cite les noms de Jovette Bernier, d'Alice Lemieux-Lévesque, de Simone Routier, d'Éva Sénécal et de Medjé Vézina comme poètes ayant contribué à bâtir un héritage. Cet héritage, Henri Girard ne le définit pas. Il ne précise pas non plus le ou les critères qui lui ont permis de choisir la trentaine d'écrivains qu'il cite. Toutefois, si nous pouvons affirmer avec certitude que l'auteur parle du legs de la modernité (Jacques Blais ne dit-il pas dans *De l'Ordre et l'Aventure*¹⁵³ que c'est au cours de la décennie 1934-1944 qu'elle s'installe définitivement chez nous?), il est beaucoup plus difficile de déduire son ou ses critères de sélection. Ce n'est, en effet, qu'en examinant les commentaires de l'auteur sur Robert Choquette et sur Alfred DesRochers, à propos desquels il est plus loquace parce que, selon lui, ces poètes sont, plus que les autres, responsables de ce legs, que nous découvrons ce qui lie tous ces écrivains : l'universalité. Dans cet article, l'universalité de la vision est, en effet, ce qui lie les deux mouvements modernes (artistique et littéraire). Elle est, selon lui, non seulement la plus grande caractéristique de la modernité, mais également la contribution de l'art à la littérature. En ce sens, le critique a bien raison d'inclure les poétesses parmi les précurseurs du mouvement moderne puisque, de son point de vue, l'étude de la musique est un préalable essentiel à l'acquisition d'une vision

¹⁵² *Id.*, « La littérature que nous avons. Des écrivains Canadiens-français ont préparé l'essor littéraire d'aujourd'hui. Un aperçu du chemin parcouru en vingt ans », *Le Canada*, 42^e année, n° 166, 17 octobre 1944, p. 13.

¹⁵³ Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1975, 410 p.

universelle en poésie¹⁵⁴. Pour ces femmes, en effet, la formation musicale qu'elles ont acquise au couvent ou ailleurs a servi de catalyseur en accélérant l'universalisation de leur vision qu'ont entraînée la naissance et le développement du goût de l'art dans la société.

*
* *

Trois éléments, tous caractéristiques de la société du début du XX^e et de la fin du XIX^e siècle québécois, ont contribué à l'émergence du discours des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec. Il s'agit du féminisme ambiant, de l'amélioration de l'éducation offerte aux filles et du développement du goût de l'art dans la société. Parmi eux, le féminisme ambiant est certainement celui qui a le plus contribué à l'identité féminine de ce discours. En effet, même si, pour toutes ces femmes, la poésie est davantage tenue pour un art plutôt que pour un moyen d'action, les deux tendances de la théorie féministe de l'époque trouvent une résonance certaine dans leur écriture. Ainsi, le féminisme des droits ou « suffragisme », qui a surtout influencé les œuvres des poétesses qui ont commencé leur carrière avant 1920, se manifeste dans leur poésie par un discours égalitaire et par la présence de portraits de femmes où celles-ci apparaissent plus grandes que nature. Les poétesses de la seconde génération sont surtout influencées par un féminisme plus social et moins revendicateur, que Yolande Cohen appelle le « maternalisme ». L'influence de ce type de féminisme se manifeste surtout dans la poésie de ces femmes par un discours sur l'enfermement social et par la réécriture du rapport amoureux.

À l'opposé, la naissance et le développement du goût de l'art dans la société québécoise sont plutôt à l'origine de l'aspect moderne du discours des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec. En fait, l'art est l'un des deux grands vecteurs qui sont responsables de l'avènement de la modernité au Québec, modernité non seulement artistique, mais aussi littéraire, puisque l'une semble indissociable de l'autre. Or, ce qui caractérise la modernité artistique est une vision particulière, qui permet de dépasser la réalité et d'atteindre à l'universel des sentiments humains. C'est cette vision idéaliste que

¹⁵⁴ Voir Henri Girard, « La formation poétique », *Les Idées*, vol. 1, n° 3, mars 1935, p. 129-137.

donnent aux poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 la naissance et le développement du goût de l'art dans la société québécoise.

L'amélioration de l'éducation offerte aux jeunes filles à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle au Québec est à la fois responsable des caractéristiques modernes et de l'aspect féminin du discours des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935. En effet, selon le type d'étude qu'elles choisissent (formation générale, pédagogique ou musicale), des caractéristiques modernes ou féminines viennent enrichir leur discours en pleine formation. Ainsi, la formation générale que la plupart d'entre elles ont suivie a certainement contribué à préciser leur identité d'écrivaine et à créer une forme de solidarité entre créatrices. En effet, la pierre angulaire de l'éducation générale dispensée dans les couvents par les religieuses enseignantes étant la langue et la littérature, les œuvres de la plupart des poétesses qui ont suivi cette formation générale sont truffées de références littéraires. Parmi celles-ci, celles faites à des écrivaines sont les plus révélatrices. Elles témoignent non seulement d'une recherche identitaire, mais d'une quête où ces poétesses cherchent à s'inscrire dans une lignée de créatrices et à la faire remonter le plus loin possible.

L'influence de la formation des maîtres qu'ont suivie quatre poétesses de cette époque est perceptible d'une tout autre manière toutefois. En effet, la littérature n'étant pas une matière prioritaire dans les écoles normales, les références littéraires sont généralement assez rares dans les œuvres des poétesses qui les ont fréquentées. Par contre, occupant une part importante du programme scolaire dans ces écoles, la psychologie et la pédagogie qu'elles y ont étudiées ont un impact notable sur l'écriture des poétesses qui ont suivi ce type de formation. L'influence du cours normal se manifeste surtout, en effet, dans les œuvres de ces poétesses par la finesse de l'analyse psychologique de sentiments humains comme l'amour et la douleur, finesse d'analyse dont Louis Dantin dira d'ailleurs, dans la préface de *Ceux qui seront aimés* de Simone Routier, qu'elle est une marque de modernité exclusive aux poétesses de cette époque.

Bien que toutes les poétesses de notre corpus aient bénéficié d'une formation musicale de base dans les couvents qu'elles ont fréquentés et bien que toutes leurs œuvres témoignent, notamment en ce qui a trait à la prosodie, de l'influence de la musique, trois d'entre elles ont

suivi une formation musicale plus avancée et la présence de la musique s'impose davantage dans leur poésie. Chez ces musiciennes accomplies, c'est surtout sur le plan de la thématique, et particulièrement du thème de l'« ailleurs », que nous constatons sa présence. Ces trois poétesses enrichissent, en effet, ce thème qu'elles ont hérité des exotistes en lui ajoutant les caractéristiques de la musique. Sous leur plume, l'« ailleurs » devient un lieu où on recherche la paix et la consolation. Il devient également, par extension, celui qui console et que l'on attend. Pour ces femmes, en effet, l'amant idéal est la musique ou l'Art.

Il reste que même s'ils ont contribué à l'émergence du discours des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935, le féminisme ambiant, l'amélioration de la teneur de l'éducation offerte aux jeunes filles à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle ainsi que la naissance et le développement du goût de l'art dans la société n'en sont que les ingrédients de base. Beaucoup d'autres éléments viendront, par la suite, le structurer et créer des conditions propres à façonner et à enrichir ce discours en émergence. Parmi eux, la critique est l'un des plus importants puisque, en principe, c'est elle qui a la charge d'encadrer et de baliser cette poésie. Mais la critique de cette époque, elle-même en pleine mutation, est complètement désarmée devant cette émergence.

CHAPITRE II

LE DISCOURS SUR LA POÉSIE

Entre 1925 et 1935, le discours de la critique concernant la littérature et plus spécifiquement la poésie évolue par rapport à celui des décennies antérieures. Il évolue parce que la littérature a changé depuis que Camille Roy, lors d'une conférence prononcée à l'Université Laval en décembre 1904¹⁵⁵, a lancé un mouvement de « nationalisation de la littérature » en réaction, selon Sylvain Campeau¹⁵⁶, à la poésie symboliste et décadente diffusée dans plusieurs revues de jeunes à la fin du XIX^e siècle au Québec. Ce mouvement de nationalisation littéraire, qui s'était surtout traduit dans les années 1910 et au début des années 1920 par la publication d'œuvres très conservatrices appelées « terroiristes » et qui prônaient, entre autres, « la valorisation d'un passé glorieux, le salut par la terre, le mépris de la ville et du progrès et la méfiance envers l'étranger¹⁵⁷ », semble alors s'essouffler. Certes, la littérature demeure encore polarisée entre ce que Gilles Marcotte¹⁵⁸ appelle la « croix du chemin » et le « vaisseau d'or », mais l'opposition est moins vive, moins exclusive surtout. Certes, il se publie toujours, en 1925, des œuvres régionalistes, mais l'éphémère revue *Le Nigog*, dont la véritable victoire, selon Pierre Hébert, est d'avoir « obligé un débat sur le régionalisme excessif¹⁵⁹ », semble avoir quelque peu calmé l'ardeur terroiriste. De sorte que, en 1925, personne, hormis Blanche Lamontagne-Beauregard, dont l'analyse des trois recueils

¹⁵⁵ Le texte de cette conférence est reproduit dans le *Bulletin du parler français* de janvier 1905 aux pages 133 à 144.

¹⁵⁶ Voir Sylvain Campeau, *loc cit.*

¹⁵⁷ Micheline Tremblay et Guy Gaudreau, « Le régionalisme littéraire au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n^o 1, 2002, p. 165-166.

¹⁵⁸ Voir Gilles Marcotte, *Vaisseau d'or et croix du chemin 1895-1935*, Montréal, *La Presse*, 1979, 498 pages.

¹⁵⁹ Pierre Hébert, *Des vieux couvents au plaisir de vivre 1920-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 78.

parus au cours de la décennie 1925-1935 montre toutefois beaucoup plus qu'un terroirisme servile, ne choisit plus guère ce mode d'expression.

Cette évolution est surtout sensible de deux façons : d'abord par la distance qui sépare le discours des régionalistes de celui des exotistes; ensuite par la teneur de ces discours qui sont de plus en plus fragmentés. Le rapprochement qui s'effectue entre les deux grandes antinomies est toutefois la manifestation la plus intéressante de cette évolution. Au cours de cette décennie, en effet, nous constatons que le fossé, auparavant infranchissable, se comble partiellement entre régionalistes et exotistes. Certes, les premiers sont toujours aussi préoccupés par le fameux « contenu canadien » de l'œuvre littéraire et attachent autant d'importance à l'idée derrière l'œuvre, par rapport à sa forme. Quant aux seconds, ils sont toujours à la recherche du premier chef-d'œuvre canadien et prêtent une aussi grande importance à la forme de l'œuvre littéraire. Mais, pendant que les uns deviennent plus conservateurs, les autres se libéralisent, au point que s'établissent entre eux de grands consensus.

Il reste pourtant que, si spectaculaire que puisse sembler ce rapprochement entre la critique régionaliste et la critique exotiste, les changements dans l'horizon d'attente sont assez mineurs comparativement aux bouleversements que subit la littérature à la même époque. Au cours de cette décennie, en effet, nous voyons apparaître de plus en plus d'auteurs à la « personnalité multiple¹⁶⁰ », comme Alfred DesRochers et Robert Choquette, qui ne se définissent ni comme régionalistes ni comme exotistes. Nous assistons, de plus, à l'émergence d'œuvres qui procèdent directement du développement du goût de l'art dans la société qui caractérise le premier tiers du XX^e siècle québécois et dont nous avons parlé au chapitre précédent. Bref, la littérature se diversifie et se complexifie au cours de cette période au Québec et nous pouvons nous demander si la critique possède les outils nécessaires pour juger adéquatement toutes les œuvres qui lui sont soumises.

La poésie des femmes, qui existe au Québec depuis que Léonise Valois a publié son premier recueil de vers, *Fleurs sauvages*, en 1910, mais dont les œuvres les plus marquantes

¹⁶⁰ Maurice Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *op. cit.*, p. XXVIII.

sont parues au cours de la décennie 1925-1935, est l'une de ces nouvelles « catégories littéraires » sur laquelle cette critique est appelée à se pencher. Aussi pour comprendre le discours de la critique immédiate concernant la poésie des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935, aussi bien que pour en déterminer le rôle dans la constitution du discours féminin de cette époque, nous sommes revenu à son origine et avons tenté de reconstituer le paysage critique dans lequel ces œuvres sont nées. Cette « reconstitution », nous l'organiserons autour des consensus qui s'établissent entre les critiques régionalistes et exotistes de cette époque, mais nous la développerons surtout à partir de ce que Maurice Hébert¹⁶¹ considère comme les trois aspects fondamentaux de l'œuvre littéraire : ses aspects intellectuel, moral et esthétique.

2.1 L'aspect intellectuel

Parce qu'elle considère la littérature comme un symbole de la résistance « d'une race toujours menacée dans ses droits ou son existence et ne veut pas se laisser absorber et ne veut pas mourir¹⁶² », la critique régionaliste est avant tout, nous l'avons dit, une critique qui s'est penchée sur le fond, c'est-à-dire sur les idées exprimées dans l'œuvre littéraire. Lors des années 1910 et de la première moitié des années 1920 au Québec, par exemple, pour être jugée acceptable, une œuvre romanesque ou poétique devait non seulement parler du pays, mais traiter également du monde rural « non pas tel qu'il existe, mais nimbé de cette auréole que lui confère "le bon vieux temps"¹⁶³ ». Cette position a été dénoncée par plusieurs critiques et écrivains qui ont vu là l'origine de ce que Jean-Charles Harvey a nommé une « orgie de terroir¹⁶⁴ ». Même Camille Roy a fini par s'élever contre la croyance selon laquelle

¹⁶¹ Voir Maurice Hébert, « Critiques et critiqués », *Les lettres au Canada français*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1936, p. 9-19.

¹⁶² Camille Roy, « L'état actuel de nos lettres », *Le Canada français*, vol. XXI, n° 1, septembre 1933, p. 8.

¹⁶³ Micheline Tremblay et Guy Gaudreau, *loc. cit.*, p. 166.

¹⁶⁴ Expression de Jean-Charles Harvey citée dans Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 67.

« il suffisait pour écrire un chef-d'œuvre de remplir son livre d'objets et de mots empruntés à la vie du peuple, d'en découper les pages dans l'étoffe du pays¹⁶⁵ ». À partir du début des années 1920, il estime, en effet, que le processus de nationalisation de la littérature canadienne enclenché au début du siècle est bien entrepris et qu'il est temps de passer à une autre étape dans l'élaboration d'une littérature nationale. Il faut maintenant, selon lui, opposer à ce nationalisme littéraire « un humanisme légitime [...] qu'on était en train d'oublier, ou de sous-estimer¹⁶⁶ ».

« Le sujet canadien » est toujours à l'ordre du jour pour Roy et la littérature canadienne toujours en « service national », puisqu'il « importe [toujours] de bien, de mieux utiliser la matière de chez nous, et de faire, par nos livres, mieux connaître notre pays¹⁶⁷ ». Mais il est dorénavant « convenable que selon le goût, les aptitudes, l'inspiration des auteurs, ceux-ci puissent faire entrer dans leurs ouvrages cet *universel*¹⁶⁸, qui fut toujours l'élément indispensable de toute littérature de langue et de race françaises¹⁶⁹ ». Selon lui, en effet, la littérature « peut être, elle doit être, au besoin, humaine, c'est-à-dire qu'elle peut alors et doit dépasser toute frontière, s'étendre à tout ce qui est digne de la pensée et de la destinée de l'homme. Servir l'humanité, n'est-ce pas, et d'une façon supérieure, servir son pays¹⁷⁰? »

À partir des années 1920, la critique de Camille Roy ajoute donc, pour reprendre l'expression de Lucie Robert, au « devoir-faire nationaliste¹⁷¹ » des régionalistes, un

¹⁶⁵ Camille Roy, « L'état actuel de nos lettres », *loc. cit.*, p. 11.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ En italique dans le texte.

¹⁶⁹ Camille Roy, « L'état actuel de nos lettres », *loc. cit.*, p. 12.

¹⁷⁰ *Id.*, « Notre littérature en service national », *Études et croquis*, Montréal et New York, Louis Carrier & cie, Les Éditions du Mercure, 1928, p. 103.

¹⁷¹ Lucie Robert, « Discours critique et discours historique dans le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française* de M^{re} Camille Roy », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 1980, f. 54.

« devoir-faire humaniste¹⁷² ». Cet ajout, qui modifie profondément l'horizon d'attente de cette critique, non seulement change complètement le visage du régionalisme de cette époque, mais aura également un impact important sur les productions régionalistes à venir. Nonobstant ces conséquences toutefois, ce qui fait d'abord l'intérêt de cet article de Roy, c'est qu'il jette les fondements d'un consensus autour de la notion d'humanisme auquel va adhérer la critique tant régionaliste qu'exotiste. Or, l'établissement de consensus¹⁷³ est l'une des grandes caractéristiques de la critique de la décennie 1925-1935.

La seconde grande caractéristique du discours critique de l'époque est le morcellement ou la fragmentation. Du côté régionaliste, par exemple, cette fragmentation est extrême¹⁷⁴ et, à la lecture des revues culturelles de l'époque, se dégage l'impression d'un émiettement du discours régionaliste. Une étude attentive de tous les articles régionalistes colligés permet, en effet, de constater que, si tous conservent cette fameuse « surface sociale¹⁷⁵ » qui, selon Jean Éthier-Blais, est caractéristique du discours régionaliste, ils marquent le durcissement théorique de l'une ou de l'autre des trois grandes prescriptions de Lionel Groulx. Celles-ci reprises et commentées, en 1929, dans l'article de Harry Bernard intitulé « Du régionalisme littéraire¹⁷⁶ », sont ses aspects catholique, français et canadien.

À ce chapitre, la théorie du « canadianisme intégral » est indubitablement la plus importante de ces « variations » du régionalisme. Toutefois, si elle a joué un rôle aussi

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Souvent, le rapprochement entre régionalistes et exotistes semble aller beaucoup plus loin que ces simples consensus, de telle sorte que les barrières entre les deux antagonistes semblent parfois s'estomper. C'est notamment le cas dans l'article de Harry Bernard, « Notre jeune poésie », *Essais critiques*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1929, p. 66. L'auteur, qui est un régionaliste avéré, considère sur un même pied, dans son classement des poètes québécois de cette époque, l'exotiste Paul Morin et les régionalistes Nérée Beauchemin et Robert Choquette. Le plus souvent, toutefois, les deux discours critiques demeurent distincts.

¹⁷⁴ Il est permis de croire que cette extrême fragmentation est attribuable à ce que nous pouvons appeler « l'effet *Nigog* ».

¹⁷⁵ Selon l'expression de Jean Éthier-Blais dans « Les pionniers de la critique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 69^e année, n^o 5, septembre-octobre 1969, p. 800.

¹⁷⁶ Harry Bernard, « Du régionalisme littéraire », *Essais critique*, *op. cit.*, p. 41-58.

déterminant dans la critique des années 1930, ce n'est pas uniquement à cause de la qualité et de la notoriété de ceux qui l'ont mise de l'avant, c'est aussi, comme le soutient Annette Hayward¹⁷⁷, parce qu'elle a littéralement relancé la querelle des exotistes et des régionalistes, qui connaissait une période plus calme depuis quelques années. En fait, le « canadianisme intégral » est l'application dans les domaines culturel, littéraire et même linguistique d'une théorie politique qui, selon Lionel Groulx¹⁷⁸, prône le repli sur soi du peuple canadien. Il découle directement, en effet, du « canadianisme tout court » développé en 1926 par Olivar Asselin dans un opuscule intitulé *Sir Wilfrid Laurier*¹⁷⁹. Cette application, qui, selon Jacques Blais, allait retarder l'avènement définitif de la modernité de plusieurs années puisqu'elle « ranime la problématique de la poésie utilitaire¹⁸⁰ », est avant tout portée par le critique Albert Pelletier, le poète Alfred DesRochers et le romancier Jean-Charles Harvey.

Dans un article intitulé « Littérature nationale et nationalisme littéraire », Albert Pelletier soutient en effet qu'une littérature nationale au Québec doit faire canadienne non pas à cause du régionalisme qui est « impuissant, à lui seul, à constituer une œuvre littéraire¹⁸¹ », il ne peut que lui servir de cadre, mais à cause de l'éducation particulière de ses auteurs. Selon le critique, le Québec n'a pas une littérature qui soit vraiment caractéristique du peuple en grande partie parce que « [ses] auteurs sont des produits artificiels par le caractère et par la langue¹⁸² » et parce que l'éducation qu'ils ont reçue, notamment dans les collèges, « leur a fabriqué une âme blanche, d'une blancheur chimique : une intelligence joliment vernie

¹⁷⁷ Voir Annette Hayward, « La querelle des régionalistes et des exotiques. Mises au point historiques », *Quebec Studies*, vol. 12, Spring/Summer 1991, p. 93-100.

¹⁷⁸ Voir Lionel Groulx, *À la direction de l'Action française (1920-1928)*, t. 2 de *Mes mémoires*, Montréal, Fides, 1971, 418 p.

¹⁷⁹ Olivar Asselin, *Sir Wilfrid Laurier*, s. l., 1926, 15 p.

¹⁸⁰ Jacques Blais, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 30.

¹⁸¹ Albert Pelletier, *loc. cit.*, p. 48.

¹⁸² *Ibid.*, p. 49.

presque aussi léthargique que la torpeur; un cerveau de papier mâché, nivelé, artificiel, amorphe, sans vie propre¹⁸³ ».

Pour les partisans de cette doctrine, en effet, l'éducation est la clef de voûte d'une littérature nationale riche. Elle doit non seulement faire ressortir ce qui distingue les Canadiens des écrivains d'autres peuples, mais elle doit aussi concourir à « la composition judicieuse d'une méthode de travail qui encouragera ensuite l'adulte et l'homme fait à poursuivre une culture intellectuelle personnelle et fructueuse¹⁸⁴ ». Comme toute la critique régionaliste ou issue du régionalisme, ces derniers s'attendent à ce que le fond d'une œuvre littéraire révèle une « âme universelle¹⁸⁵ », mais ils s'attendent également à y rencontrer une personnalité originale. Pour eux, ce qui importe, « c'est l'art et la façon personnelle de rendre ces impressions que l'on a recueillies ici ou là-bas; et cet art ne connaît pas d'autres limites que les aptitudes, l'originalité, la personnalité de l'artiste ou de l'écrivain¹⁸⁶ ». Selon eux, en effet, « [s]i l'auteur est vraiment quelqu'un, ses sujets fussent-ils étrangers à notre pays, il écrira une œuvre littéraire qui, malgré lui, sera franchement canadienne et imprégnée de notre caractère national¹⁸⁷. »

Le discours sur la littérature des partisans du « canadianisme intégral » est reçu sévèrement par Camille Roy qui, dans son article intitulé « Critique et littérature nationale », le dénonce comme étant un « parler fort¹⁸⁸ » où le critique « échange sa plume pour une

¹⁸³ *Ibid.*, p. 53. L'idée que l'éducation est responsable de l'inanité intellectuelle du peuple canadien-français est chère à Pelletier et revient dans plusieurs de ses articles. Elle est partiellement endossée par le régionaliste Camille Roy dans son article « Critique et littérature nationale », *Le Canada français*, vol. XIX, n° 1, septembre 1931, p. 7-13; et vol. XIX, n° 2, octobre 1931, p. 73-82, mais complètement rejetée et reprochée à Pelletier par le principal représentant de la « critique catholique », Carmel Brouillard, dans son article « À propos de l'enquête littéraire », *Les Cahiers franciscains*, vol. III, n° 3, mai 1934, p. 231-236.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Camille Roy, « Critique et littérature nationale », *loc. cit.*, p. 7.

matraque¹⁸⁹ ». Cette critique est sévère parce qu'elle se donne notamment pour mandat de pallier les insuffisances de l'éducation alors sous le contrôle du clergé et d'éduquer les auteurs qui, comme l'écrit Pelletier à Medjé Vézina, doivent d'abord avoir pour fonction « d'éveiller » le peuple¹⁹⁰.

Tout comme celui de la critique régionaliste, le discours de la critique exotiste sur les idées qui sont exprimées dans une œuvre littéraire, et notamment dans une œuvre poétique, est loin d'être uniforme. Nous y observons deux grandes tendances qui ne sont pas concurrentes, mais successives, témoignant ainsi bien davantage d'une évolution plutôt que d'un morcellement du discours critique des exotistes. Ces deux tendances adhèrent bien sûr au consensus autour de la notion d'humanisme dont nous avons parlé plus haut, mais présentent également des attentes particulières ou accordent une importance différente au fond dans l'œuvre littéraire.

La première de ces tendances représente la position traditionnelle de la critique exotiste, celle des décennies précédentes. Elle est notamment illustrée par Victor Barbeau, dont la seconde série des *Cahiers de Turc*¹⁹¹ paraît en 1926 et 1927. En parcourant cette revue, nous nous rendons compte que l'exotisme dans sa version première non seulement traite peu du fond de l'œuvre littéraire, mais qu'il ne lui accorde qu'une importance très relative. Trois grands préceptes semblent toutefois être à la base de la critique en cette matière : une œuvre littéraire doit avant tout être personnelle, puisque « c'est la première

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁰ Selon une lettre de Pelletier à Medjé Vézina datée du 1^{er} octobre 1933 et reproduite par Jacques Blais dans *De l'Ordre et de l'Aventure*, *op. cit.*, p. 45. Cette fonction d'« éveilleur » que Pelletier et les autres partisans du « canadianisme intégral » prêtent aux écrivains est sans doute à l'origine de la très mauvaise critique que Pelletier fit d'*Aux sources claires* de Jacqueline Francoeur, qu'il trouve passablement terne et qu'il n'hésite pas à qualifier de « pissat couvrentino-sentimental » parce que son auteure n'ose pas l'érotisme. Voir Albert Pelletier, « La Revue des livres. *Aux sources claires* », *Les Idées*, vol. III, n° 1, janvier 1936, p. 62-64.

¹⁹¹ Revue mensuelle québécoise paraissant tous les premiers du mois. Elle consiste, comme il est indiqué sur la page couverture, en des « [e]ssais de critique libre sur les idées et les faits par un seul rédacteur ».

qualité de toute œuvre d'art¹⁹² »; elle doit ensuite être originale, puisque « [m]ieux vaut se taire que de faire comme tout le monde¹⁹³ »; et finalement, elle doit avoir l'apparence de la sincérité.

La tendance suivante est représentée par l'ensemble des textes du critique le plus écouté de son époque et sans doute aussi celui qui fut le plus dévoué à la cause des lettres canadiennes-françaises : Louis Dantin. Le discours de Dantin ressemble, par certains aspects, à celui de Camille Roy. Dantin, il est vrai, est beaucoup moins doctrinal que Roy, qui cherche d'abord à attribuer à la littérature un rôle social. Dantin soutient, au contraire, que « l'écrivain n'est pas, et ne doit pas être, au service d'une cause, mais de lui-même, de ses dons¹⁹⁴ » et que, « avant d'être l'expression d'une race [la littérature] est l'expression de l'âme humaine¹⁹⁵ ». En cela, sa critique se situe bien dans la tradition exotiste. Là où elle prend ses distances par rapport à cette tradition et se rapproche davantage de celle de Roy, cependant, c'est dans l'importance qu'elle accorde aux idées et à la pensée : « La poésie [...] c'est la pensée splendide revêtue d'harmonie. Et la pensée, c'est la cellule-mère, le germe vivant du poème¹⁹⁶ ». Contrairement aux régionalistes et à Roy, toutefois, Dantin ne croit pas qu'il n'y ait qu'une seule beauté ni qu'une seule pensée juste. Pour lui, « la beauté est multiple, aussi variée que l'homme lui-même¹⁹⁷ ».

¹⁹² Victor Barbeau, « Comme l'oiseau, par Jovette-Alice Bernier », *Les cahiers de Turc*, 2^e série, n^o 3, 1^{er} décembre 1926, p. 68.

¹⁹³ *Id.*, « La littérature et nous », *Les cahiers de Turc*, 2^e série, n^o 4, 1^{er} janvier 1927, p. 91.

¹⁹⁴ Jean Éthier-Blais, *loc. cit.*, p. 800.

¹⁹⁵ Cité dans Jacques Allard, « Brève histoire de la critique littéraire au Québec », *Traverses : de la critique littéraire au Québec*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991, p. 26.

¹⁹⁶ Louis Dantin [pseudonyme d'Eugène Seers], préf. du t. II de *Poètes de l'Amérique française*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁷ Gérard Tougas, *La littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974 [1960], p. 120.

2.2 L'aspect moral

Bien qu'il n'y ait pas de nette démarcation entre l'aspect moral et l'aspect intellectuel d'une œuvre littéraire, la moralité d'une œuvre a très souvent été considérée par la critique québécoise comme une espèce de préalable à la beauté littéraire. Cette attitude s'explique par une longue tradition de censure cléricale, de lutte contre les bibliothèques publiques pourtant très populaires chez les anglophones¹⁹⁸ et de chasse aux « mauvais livres ». Cette tradition remonte à l'arrivée de M^{gr} Bourget à l'archevêché de Montréal vers 1840. À cette époque, la censure cléricale, somme toute, le seul type de censure qui n'ait jamais existé au Québec, est d'abord répressive. Et bien que certains organes d'encadrement, tels « l'Œuvre des bons livres » et le journal ultramontain *Mélanges religieux* existent déjà, elle multiplie les interdictions et agit auprès des écrivains. Ce type assez rudimentaire de censure, basée sur la répression, ne tarde toutefois pas à se raffiner et à toucher, en plus de l'auteur, le lecteur et l'éditeur. Dès la fin du XIX^e siècle, en effet, l'Église fonde tout un réseau de bibliothèques paroissiales¹⁹⁹ ne contenant évidemment que des livres dont la moralité est irréprochable, et s'investit dans le domaine de l'édition commerciale au Québec où, en 1889, elle contrôle la moitié des maisons d'édition des manuels scolaires et plus de 40 % des maisons d'édition de libraire-grossiste. De plus, selon Pierre Hébert, l'Église « déploie d'innombrables moyens d'encadrement qualifiés de *doctrine, propagande*²⁰⁰, etc., termes courants à l'époque²⁰¹ ».

Que reste-t-il de cette énorme machine censoriale à l'entrée de la décennie 1925-1935 alors que la poésie féminine s'apprête à donner ses œuvres les plus marquantes? Peu de choses semblent avoir changé. Certes, le contrôle des maisons d'édition par le pouvoir

¹⁹⁸ Voir Réjean Savard, « Le discours sur la lecture et l'évolution des bibliothèques publiques au Québec de 1850 à 1950 », *Argus*, vol. 26, n° 1, printemps-été 1997, p. 19-27.

¹⁹⁹ Au plus fort du mouvement, on comptait plus d'une centaine de ces bibliothèques.

²⁰⁰ En italique dans le texte.

²⁰¹ Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 13.

ecclésiastique est moins grand²⁰² puisque les libraires-grossistes arrivent à leur déclin et que s'apprête à naître l'éditeur professionnel qui se montrera plus indépendant. Cette baisse est toutefois partiellement compensée par les diverses éditions des communautés religieuses qui constituent, selon Jacques Michon²⁰³, une force éditoriale importante à l'époque. La *Revue dominicaine*, par exemple, accorde une place croissante à la littérature dans les années 1930 tandis que les Jésuites, même si la fiction littéraire se situe hors de leur champ d'intérêt, publient énormément dans les domaines de la philosophie et des sciences humaines. De plus, les bibliothèques paroissiales continuent de se multiplier et obtiennent le même succès qu'au siècle précédent. Une chose toutefois a changé : la censure elle-même, qui, au fil des ans, en effet, est devenue moins répressive – le dernier livre mis à l'Index est *Marie Calumet* de Rodolphe Girard en 1909 –, mais plus efficace.

Selon Pierre Hébert, le régionalisme apparaît comme un moyen d'encadrement efficace. Cette nouvelle forme de censure, qui ne s'appuie pas sur la visibilité des interdits, mais plutôt sur une « indiscernable omniprésence²⁰⁴ », est si efficace qu'elle agit souvent avant même la publication. Selon Pierre Hébert, en effet, « il est très difficile pour un auteur, à cette époque, de faire publier un ouvrage contestataire, ou même inconvenant. La peur est là, manifestement, et agit comme une sorte de censure préalable de la part du journal éditeur²⁰⁵ ». Le clergé n'influence pas uniquement le choix des manuscrits par les éditeurs, il contrôle aussi l'institution littéraire, c'est-à-dire le cadre social qui régit et codifie les pratiques littéraires. Ainsi, DesRochers, qui était pourtant persuadé de remporter le prix d'Action intellectuelle en 1929, échoue. Il dit plus tard à Dantin : « J'avais conscience que

²⁰² Si l'Action sociale, par laquelle l'Église avait investi le monde de l'édition commerciale en 1907 pour « promouvoir les bonnes lectures », connaît une grande prospérité, c'est surtout à cause de son journal, *L'Action catholique*, qui augmente sensiblement son tirage au cours des années 1920 et 1930, puisqu'elle a connu ses meilleurs jours en tant qu'éditeur avec seulement six publications en 1924, comparativement à vingt-huit pendant sa meilleure année, en 1915.

²⁰³ Voir Jacques Michon, *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, t. 1 de *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1999, 482 p.

²⁰⁴ Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 87.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 84.

comme œuvre, mon *Offrande* n'avait de supérieurs que les vers de Choquette, parmi les jeunes²⁰⁶ ». Le critique propose l'explication suivante de sa défaite :

Comment se fait-il que vous, qui, au point de vue littéraire pur, méritiez ce prix, n'ayez même pas obtenu une voix? C'est votre manque d'orthodoxie et rien d'autre qui explique le mystère. Cela veut dire que si Victor Hugo, par exemple, avait concouru avec la sœur Marie Sylvia, c'est celle-ci qui aurait, pour les mêmes raisons, décroché le prix! Et ceci n'est-il pas artistiquement monstrueux²⁰⁷?

Cette omniprésence de la censure cléricale qui, grâce au régionalisme, impose un rétrécissement du réel ne rencontre pratiquement aucune résistance dans les journaux et les revues de l'époque. En effet, à part celui de Dantin²⁰⁸ sur lequel nous reviendrons plus loin, aucun article ne s'oppose ouvertement à l'ingérence du pouvoir cléricale sur les lettres québécoises. Sur le mode privé toutefois, une résistance s'organise lentement. Pierre Hébert, dans le second tome de *Censure et littérature au Québec*, signale deux cas où cette opposition s'est faite sur le mode de la correspondance. Il signale d'abord le cas de Louis Dantin, qui, dans une lettre à DesRochers datée du 29 décembre 1929, dénonce la censure avec passion à la suite du refus de son ami d'accepter en cadeau un exemplaire des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau sous prétexte que ce livre était à l'Index. Puis il décrit celui de Jean-Charles Harvey, qui, dans un court, mais vif échange épistolaire avec Lionel Groulx et Camille Roy au sujet de l'érotisme qui émane de son roman *Marcel Faure*, met en doute et conteste vertement la légitimité de l'intervention cléricale.

²⁰⁶ Extrait d'une lettre de DesRochers à Pelletier cité par Richard Giguère dans Alfred Desrochers, *À l'ombre de l'Orford*; précédé de *L'offrande aux vierges folles*, édition critique préparée par Richard Giguère, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 1993, p. 16.

²⁰⁷ Extrait d'une lettre de Dantin à DesRochers datée du 17 avril 1930 et cité dans Alfred DesRochers, *À l'ombre de l'Orford*; précédé de *L'offrande aux vierges folles*, édition critique préparée par Richard Giguère, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁸ Pierre Hébert souligne que, dans les années 1920, « il y a Dantin et les autres ». Dantin avait, en effet, à cette époque la réputation d'être un libre-penseur et il pouvait se permettre de contester la censure cléricale étant donné que son exil à Boston le rendait intouchable pour le clergé québécois. Voir Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 82.

Nous n'insisterons toutefois pas sur ces contestations privées de la censure cléricale puisqu'elles n'ont guère d'incidence sur le discours sur la littérature que nous tentons de cerner. Nous ne les avons citées ici que parce qu'elles montrent qu'une résistance commence à s'organiser contre la tyrannie de cette censure invisible et parce qu'elles préfigurent, en quelque sorte, l'éclatement qui va suivre. Le début des années 1930 marque, en effet, l'éclatement du discours univoque sur la morale. Toutefois, à l'exception de l'article de Dantin²⁰⁹, les contestations ouvertes sont assez timides ou assez ambiguës. Parfois, les reproches sont faits sur un ton humoristique, tandis qu'à d'autres occasions, nous trouvons dans le même texte des critiques acerbes contre la mainmise du clergé côtoyant des passages faisant l'apologie du catholicisme.

La réplique de Dantin au jésuite Armand Chaussegros qui, sous le pseudonyme d'Edmond Léo, avait écrit dans *Le Devoir* du 29 février 1927 un article intitulé « L'art et la morale²¹⁰ » en réponse à la critique de Dantin de *À travers les vents* de Robert Choquette, constitue, en l'occurrence, l'attaque la plus nette de cette époque contre la censure cléricale. Dans cet article, qui a d'abord été proposé à *La Presse*, Dantin commence par établir que, si la polémique autour de la morale « s'agite depuis longtemps²¹¹ » et qu'elle est récurrente au Québec depuis qu'il s'écrit des livres, c'est que l'« on confond la Beauté morale, résultant de l'accord de l'âme à certaines règles de conduite, avec la Beauté universelle, qui pénètre toute l'échelle des êtres, toute la série des phénomènes, toutes les manifestations de la vie²¹² ». Selon lui, en effet, ce n'est pas parce qu'une œuvre manque de beauté morale qu'elle manque nécessairement de beauté esthétique. Il y a mille sortes de beauté, continue le critique. Il y a la beauté physique, bien sûr, mais il y a aussi et surtout la beauté humaine.

²⁰⁹ Nous avons décidé d'analyser ici l'article de Dantin puisque, bien qu'il fut d'abord publié dans *La Revue moderne* en 1928, c'est en 1931 qu'il connaît sa plus large diffusion alors qu'il est reproduit dans la première série des *Gloses critiques*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les jugements », 1931, 222 p.

²¹⁰ Edmond Léo [pseudonyme du R. P. Armand Chaussegros], « L'art et la morale », *Le Devoir*, 29 février 1927, p. 1.

²¹¹ Louis Dantin [pseudonyme d'Eugène Seers], « L'art et la morale », *Gloses critiques : faits, œuvres, théories*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1931, p. 211.

²¹² *Ibid.*

Il y a la beauté plus intense de la vie, du mouvement des actes, dévoilant le jeu des ressorts secrets, de forces spontanées qui se heurtent partout en des réactions infinies : la merveille des générations, des croissances, les luttes incessantes des trois règnes; l'activité humaine dans ses conquêtes du savoir et de la nature²¹³.

Or ces deux types de beauté n'ont rien à voir avec la morale chrétienne et la beauté de celle-ci n'annihile pas les autres types de Beauté. Toutes peuvent survivre ensemble dans une même œuvre littéraire et c'est justement cette coexistence, cette lutte parfois, entre deux types de Beauté qui permet à l'art d'atteindre l'harmonie totale. En fait, « c'est en exprimant ces contrastes que l'art atteint la vérité, son élément le plus vital²¹⁴ ». Selon Dantin, en effet

il y a des "péchés lyriquement beaux, des chutes morales dramatiquement superbes", parce que ce qui est intime, intense, mystérieux, humain, même dans la faute, est d'un intérêt palpitant, garde par là de la beauté²¹⁵.

L'article de Dantin, comme le souligne Robert Choquette dans une lettre datée du 17 octobre 1928, « a suscité de vives discussions dans plusieurs cercles²¹⁶ », mais il a laissé sans voix la critique catholique. Même *Le Devoir*, qui a publié l'article du jésuite Armand Chaussegros, a, selon son expression, « fait le mort²¹⁷ ». Dans sa réponse à Choquette, Dantin conclut de ce silence : « *Le Devoir* n'a rien répondu parce que, au fond, je crois qu'il n'y avait rien à répondre²¹⁸ ». Il ajoute :

N'est-ce pas un bon point gagné pour l'art que de l'avoir dégagé de cette servitude envers un élément qui lui est étranger, d'avoir prouvé son

²¹³ *Ibid.*, p. 212.

²¹⁴ Louis Dantin, « L'art et la morale », *loc. cit.*, p. 213.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 214.

²¹⁶ Extrait d'une lettre de Choquette à Dantin datée du 17 octobre 1928 et cité dans Louis Dantin, *Essais critiques*, édition critique préparée par Yvette Francoli, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2002, t. 1, p. 373.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Extrait d'une lettre non datée de Dantin à Choquette, cité dans le texte précédent, p. 373.

indépendance, au moins intrinsèque de tout ce qui n'est pas, purement et simplement, le Beau²¹⁹?

Par cet article, Dantin, il est vrai, « se détache du moralisme qui depuis l'abbé Casgrain était resté la pierre de touche de toute critique littéraire au Canada²²⁰ » et, ce faisant, il « assigne à l'art une place éloignée de la morale²²¹ », mais son optimisme est prématuré. Son texte est, en effet, bien loin d'avoir asséné le coup fatal à la censure cléricale, comme en témoignent les difficultés que lui fait Albert Lévesque, pourtant reconnu comme un libéral, à l'inclusion de son article dans la première série des *Gloses critiques* en 1930, difficultés qui viendront presque à bout du critique²²². En témoignent aussi et surtout les nombreuses précautions que devront prendre, au cours des années 1930, les opposants à l'asservissement de l'art par la morale pour éviter les foudres ecclésiastiques ou pour critiquer impunément l'institution de l'Index.

Une de ces précautions, nous l'avons dit, est l'humour. Ainsi, dans un texte sur *Chaque heure a son visage* de Medjé Vézina, Lucien Parizeau utilise le ton humoristique pour s'attaquer à l'Index tout en ayant l'air de reprocher aux recueils de femmes leur érotisme et aussi leur tendance à mêler cet érotisme avec le mysticisme.

C'est sans doute une éducation sous cloche qui fait que tant de jeunes femmes douées pour la poésie ont un faible pour les draps dévastés, les débordements dans un décor de *La mare au diable*, et qu'elles mêlent à ce déchaînement de leur sensibilité – est-ce le terme? – une religiosité à la fois païenne et évangélique, où le bon Dieu clément, presque complice, semble, au bout du compte, un bien bon diable²²³.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Gérard Tougas, *op. cit.*, p. 120.

²²¹ Jean Éthier-Blais, « Les pionniers de la critique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 69^e année, n° 5, septembre-octobre 1969, p. 800.

²²² Voir à ce sujet la lettre de Dantin à Choquette datée du 5 février 1930 et citée dans Louis Dantin, *Essais critiques, op. cit.*, p. 374.

²²³ Lucien Parizeau, « Sur un livre de femme », *L'Ordre*, vol. I, n° 32, 17 avril 1934, p. 1. Le fait que l'article de Parizeau ait été publié dans un journal comme *L'Ordre* est, en soi, fort intéressant puisque ce quotidien d'Olivar Asselin est reconnu, selon Pierre Hébert, pour ses tendances anticléricales.

Ce ton badin, en effet, désamorce le reproche de Parizeau et en montre tout le ridicule. De plus, l'allusion à *La mare au diable* de George Sand étend ce ridicule à toute l'institution de l'Index et fait de l'article de Parizeau une critique de tout l'appareil censorial.

Toutefois, même si le ton humoristique est parfois utilisé pour dénoncer la censure cléricale, une analyse attentive du discours de cette époque sur la morale montre que l'ambiguïté vient au premier rang des précautions utilisées pour critiquer la censure sans en subir les contrecoups. Selon Pierre Hébert, la revue *Les Idées*²²⁴ est, à cet égard, tout à fait caractéristique. Cette ambiguïté découle, en grande partie, de son objectif. Dans l'article liminaire de sa revue²²⁵, son fondateur, Albert Pelletier, avait en effet écrit que sa revue visait avant tout à éduquer l'intelligence de ses contemporains en suscitant le débat. Les « pour » et les « contre » étaient donc parfaitement légitimes dans *Les Idées*, où on pouvait retrouver des articles très critiques du pouvoir cléricale en général côtoyant de véritables apologies de la religion catholique.

La principale conséquence de cette ambiguïté qui découle des objectifs de la revue est qu'elle assure presque l'immunité à Albert Pelletier, un émule d'Olivar Asselin, qui ne cache pas ses tendances anticléricales et qui peut critiquer ouvertement les excès du pouvoir cléricale. Nous avons déjà mentionné qu'il attribuait à l'éducation, c'est-à-dire au clergé, l'inanité intellectuelle des Québécois, accusation qui lui valut les admonestations amicales du franciscain Carmel Brouillard²²⁶. Admonestations amicales, puisque Camille Roy avait déjà admis, dans son article « Critique et littérature nationale²²⁷ », les faiblesses de l'appareil scolaire. Dans *Les Idées*, toutefois, Pelletier va beaucoup plus loin dans son opposition aux

²²⁴ Revue éclectique, ouverte à la modernité et dirigée par Albert Pelletier. Son premier numéro est paru en janvier 1935 et le dernier en juin 1939.

²²⁵ Voir Albert Pelletier, « Le manque de vie de l'esprit », *Les Idées*, vol. I, n° 1, janvier 1935, p. 1-9/vol. I, n° 2, février 1935, p. 65-74.

²²⁶ Voir Carmel Brouillard, « À propos de l'enquête littéraire », *loc. cit.*

²²⁷ Voir Camille Roy, « Critique et littérature nationale », *loc. cit.*

excès du clergé. Il dit, par exemple, dans l'article « Olivar Asselin, son "sale" caractère » au sujet de ce même clergé et de la censure qu'il impose aux lettres québécoises :

Pourquoi faut-il encore que nous craignons la vérité dès que le clergé catholique est en cause [...] ? Pourquoi notre critique au lieu d'être à ciel ouvert comme il sied entre hommes libres et fiers doit-elle se faire [souvent] mesquine et sournois²²⁸ ?

Cette fois, Pelletier n'a plus d'excuse et il risque beaucoup plus que des remontrances amicales. Le mois suivant, dans un article intitulé « Mettons-y de la franchise », Dollard Dansereau, un jeune avocat, en remet en affirmant que :

Dans le monde d'aujourd'hui, et singulièrement en Amérique, et encore plus dans le Québec qu'ailleurs, le journaliste, sauf exception, est salarié pour se faire masturber le cerveau par des coterie cléricales, politiciennes ou industrielles qui trafiquent de son intelligence de façon encore plus éhontée que les souteneurs²²⁹.

Pelletier pourrait, en effet, risquer l'interdiction de sa revue s'il n'avait, quelques mois auparavant, pris la précaution de commander à son ami Pierre Dansereau une apologie du catholicisme où l'auteur, qui signe du nom de femme mariée de sa mère (Mackay-Dansereau) pour masquer quelque peu son identité véritable, affirme :

Il est souhaitable que notre catholicisme s'affirme de plus en plus fort et militant, que notre respect de l'Église et de l'autorité religieuse aille croissant; il est surtout à souhaiter que chacun de nous, dans un siècle qui ne s'y prête guère, comprenne et cultive la réelle grandeur des vertus chrétiennes et emploie le meilleur de ses forces à les réaliser en lui-même²³⁰.

L'ambivalence de la revue *Les Idées* ne découle toutefois pas toujours de ses objectifs. Parfois elle provient des propos contradictoires d'un auteur dans un même article. Ainsi, dans

²²⁸ Albert Pelletier, « Olivar Asselin, son "sale" caractère », *Les Idées*, vol. V, n° 5, mai 1937, p. 263. Cité dans Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 103.

²²⁹ Dollard Dansereau, « Mettons-y de la franchise », *Les Idées*, vol. V, n° 6, juin 1937, p. 322. Cité dans Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 103.

²³⁰ Pierre Mackay-Dansereau, « Étoile sur l'avenir, deuxième partie », *Les Idées*, vol. III, n° 5, mai 1936, p. 301. Cité dans Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 104.

un texte intitulé « La formation poétique », Henri Girard, qui prône une transformation de l'enseignement de l'art dans les collèges classiques, écrit d'une part :

Il y a l'Art de Pascal et l'Art de Zola. D'une main, il vous ouvre les portes de l'infini où l'on entrevoit Dieu, de l'autre il soulève le rideau derrière lequel s'enlacent les corps fascinants de l'Erreur et du péché. Simple moyen d'expression, indifférent à la vertu et au vice, à la vérité et à l'erreur, il prête également son charme à la pensée chrétienne et à l'esprit du monde²³¹.

Tandis que, d'autre part, il nuance ses propos sur l'indépendance de l'art par rapport à la morale en admettant qu'il peut être dangereux. Aussi espère-t-il que le Maître qui sera chargé de son enseignement « soit homme de vérité, capable de distinguer sous la beauté des formes, le vrai et le faux, le bien et le mal²³² ».

L'article de Dantin est donc loin d'avoir porté le coup fatal à la censure cléricale. Au contraire, cet article sera à l'origine d'une vive réaction du clergé. Le point culminant de cette contre-offensive de l'Église est indubitablement le retour de la censure répressive et, moins d'un mois après sa parution, l'interdiction en chaire, en 1934, par l'archevêque de Québec, le cardinal Rodrigue Villeneuve, du roman *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey²³³. Ce retour avait été précédé, au début des années 1930, par la parution dans *Le Canada français* d'un article, plus juste serait de dire un avertissement, intitulé « Questions de droit ecclésiastique ». En plus d'annoncer la publication d'une nouvelle version de l'Index, cet article réaffirmait la mission de l'Église catholique de « veiller sur la pureté de la foi et sur l'honnêteté des mœurs²³⁴ » ainsi que son droit et son devoir de « condamner les écrits pernicieux qui pourraient porter atteinte à ce dépôt sacré, et même d'en interdire la lecture sous les peines les plus sévères²³⁵ ». L'élément le plus intéressant de la stratégie mise en

²³¹ Henri Girard, « La formation poétique », *Les Idées*, vol. I, n° 3, mars 1935, p. 134-135.

²³² *Ibid.*, p. 135.

²³³ Selon Lucie Robert, le retour de la censure répressive serait encore plus hâtif puisque *L'institution du littéraire au Québec* (Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 28, 1989, 272 p.) parle de la mise à l'Index de *La Chair décevante* en 1931.

²³⁴ Henri Grenier, « Questions de droit ecclésiastique », *Le Canada français*, vol. XVIII, n° 4, décembre 1930, p. 273.

²³⁵ *Ibid.*

place par le clergé pour réagir aux contestations de plus en plus fréquentes de son pouvoir censorial demeure toutefois le durcissement de la critique catholique.

Le phénomène de la critique catholique n'est pas nouveau au Québec où on compte, depuis l'abbé Henri-Raymond Casgrain, une longue tradition de prêtres critiques. Au cours de la seconde partie de la décennie 1925-1935, toutefois, on assiste à une radicalisation de ses attentes. Il est possible de regrouper plusieurs auteurs de cette époque sous cette bannière (Albert Saint-Pierre, Armand Chaussegros, Marcolin-Antonio Lamarche, Félix Charbonnier, Albert Dandurand, etc.), mais la tentative la plus intéressante toutefois demeure celle du frère Carmel Brouillard qui publie, en 1935, *Sous le signe des muses : essai de critique catholique*. Deux raisons justifient ce qualificatif d'« intéressant » : la première est qu'il s'agit indéniablement de la tentative qui va le plus loin, puisque son auteur n'hésite pas à voir dans la vie religieuse de l'homme « la signification suprême de la poésie²³⁶ » et à considérer « un recueil de vers comme un problème de psychologie, dont la solution la plus normale s'accomplit en face de l'Institution chrétienne²³⁷ »; la seconde, et sans doute aussi la plus importante, c'est que le frère Carmel Brouillard est l'un des critiques les plus prolifiques de la seconde partie des années 1930²³⁸.

La préface de son ouvrage est particulièrement révélatrice de l'originalité et de la véritable portée de ces essais. Elle débute par l'affirmation suivante : « Ces critiques sont partiales. Elles procèdent du parti pris évident de soutenir une cause²³⁹ ». La suite de cette préface nous apprend toutefois que ces critiques ne sont pas que partiales, elles sont aussi extrêmement sévères. Brouillard justifie cette sévérité par la passion qui anime ses essais et affirme qu'une « charité profonde et chrétienne les informe; et si les mots sont rudes,

²³⁶ Carmel Brouillard, *Sous le signe des Muses. Essais de critique catholique*, Montréal, Librairie Granger Frères Limitée, 1935, p. 8.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ En effet, à part son recueil de critiques catholiques, Brouillard est, entre autres, l'un des principaux rédacteurs des *Cahiers franciscains*. Il a publié huit textes dans *Les Idées* et est l'auteur de chroniques radiophoniques.

²³⁹ Carmel Brouillard, *op. cit.*, p. 7.

excessifs, même cinglants, ils jaillissent d'une réalité plus sympathique et plus élargie²⁴⁰ ». Ces critiques qui, dit-il, « ne veulent ni prêcher, ni dogmatiser²⁴¹ » estiment que « tout écrivain, à moins d'être d'une signification puérile, relève plus ou moins du catholicisme et doit rendre compte des ondes sonores qu'il produit²⁴² ». Le but de ces essais est avant tout « d'estimer [...] les auteurs d'après les lois catholiques²⁴³ », mais il est aussi de « définir l'attitude qui s'impose aux consciences catholiques en face de telle ou telle œuvre²⁴⁴ ».

Les positions des deux critiques (régionaliste et exotiste) sur le plan de la primauté des questions morales sur l'art sont irréconciliables. Toutefois, la dérive vers des questions éthiques (morales) plutôt que strictement formelles de la réception immédiate des romans *Dans les ombres*²⁴⁵ d'Éva Sénécal et *La chair décevante*²⁴⁶ de Jovette Bernier montre bien que la majorité des critiques de l'époque sont en faveur d'un certain contrôle de la morale sur l'art. Malgré quelques contestations du pouvoir censorial de l'Église, malgré, surtout, comme le soutient Claude Filteau, le développement progressif d'une « approche [plus] personnaliste de la morale et du péché [qui] va peu à peu changer l'image de la spiritualité²⁴⁷ », le début des années 1930 porte encore, en effet, les stigmates de la censure totalisante, pour ne pas dire totalitaire, de la décennie 1920.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

²⁴² *Ibid.*, p. 10.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁵ Éva Sénécal, *Dans les ombres*, Montréal, Les Éditions Albert Lévesque, coll. « Les romans de la jeune génération », 1931, 150 p.

²⁴⁶ Jovette Bernier, *La chair décevante*, Montréal, Les Éditions Albert Lévesque, coll. « Les romans de la jeune génération », 1931, 137 p.

²⁴⁷ Claude Filteau, « Du symbolisme au post-symbolisme : rhétorique et modernité », *Protée*, vol. XV, n° 1, hiver 1987, p. 17.

2.3 L'aspect esthétique

Si la critique régionaliste s'est toujours intéressée d'abord aux idées qui sont exprimées dans une œuvre littéraire, traditionnellement, la critique exotiste s'est davantage préoccupée de sa forme. Pour cette dernière, en effet, « le style c'est l'indice suprême du talent²⁴⁸ » et « l'art est avant tout la splendeur vivante de la forme²⁴⁹ ». Cette tendance à rechercher et à encourager les innovations formelles était déjà notable dans les textes de Marcel Dugas et ceux de Robert de Roquebrune, que nous pouvons considérer comme les pionniers de la critique exotiste. Au début de la décennie 1925-1935, toutefois, elle est surtout manifeste chez Victor Barbeau qui, dans ses *Cahiers de Turc*, dit envier le poète Georges Linze qui, comme ses lecteurs belges, se passionne pour les techniques d'écriture. De plus, dans le même article, il dit regretter « qu'aucune revue canadienne de langue française n'ose[rait] débattre [...] les mérites de la poésie libre²⁵⁰ ».

Sous la plume d'un Louis Dantin plus mature toutefois, le discours des exotistes sur la forme change considérablement. Non pas qu'il se fasse moins présent, « aucun critique canadien n'a attaché plus d'importance que lui à la forme²⁵¹ », mais il devient beaucoup plus conservateur. En effet, les discours de Dantin et de Roy sur la forme, bien qu'ils soient loin d'être identiques, montrent une certaine parenté, notamment en ce qui a trait à la prosodie. Leurs articles théoriques respectifs ne font pas état d'une théorie du vers, mais l'examen attentif de leurs nombreux textes sur des œuvres poétiques particulières laisse voir, en effet, une même préférence pour la prosodie classique. Ceci peut s'expliquer par le fait que les

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 121.

²⁴⁹ Louis Dantin [pseudonyme d'Eugène Seers], préf. d'*Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. XXIV. Cité dans Gérard Tougas, *op. cit.*

²⁵⁰ Victor Barbeau, *Les Cahiers de Turc*, 2^e série, n^o 8, 1^{er} mai 1927, p. 215.

²⁵¹ Gérard Tougas, *op. cit.*, p. 121. Cet attachement de Dantin pour la forme lui est d'ailleurs vivement reproché par Albert Pelletier qui, dans la version modifiée de sa critique de *Poètes de l'Amérique française* qu'il publie dans *Carquois*, dit de Dantin qu'il se contente souvent « d'effleurer à peine, et parfois d'ignorer totalement la pensée, la substance, la sève autant dire de la poésie même, pour s'attacher plutôt à l'enveloppe, à l'écorce, à la forme, c'est-à-dire à la prosodie ». Albert Pelletier, « Critique », *Les Écrits du Canada français*, n^o 34, 1971, p. 70.

deux hommes ont une formation classique, même si celle-ci joue un rôle très différent dans leur approche de l'œuvre littéraire. En fait, s'il arrive souvent à Dantin de situer « parfois inconsciemment, les œuvres par rapport au classicisme français, mesure de la beauté absolue²⁵² », Roy ne peut concevoir d'autre étalon que le classicisme français pour juger de la valeur des œuvres. Si le Dantin de la fin des années 1920 et du début des années 1930 est indéniablement plus conservateur que ses prédécesseurs exotistes, comme eux, il ne dédaigne pas les formes nouvelles. Il demeure, comme le dira plus tard le critique Jean Éthier-Blais, un « traditionaliste, mais ouvert à ce que la poésie (l'écriture) porte en elle de nouveau, pourvu que ce nouveau ne soit pas excessif²⁵³ ».

Il y a donc une certaine ressemblance entre les discours de Dantin et de Roy sur la forme, suffisamment en tout cas pour que s'établisse un consensus entre eux au sujet du respect des règles de la prosodie classique. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'un respect scrupuleux, puisque l'examen de la production poétique québécoise de cette époque montre certains écarts entre le vers « classique » et ce que Claude Filteau appelle le vers « post-symboliste²⁵⁴ », mais d'un respect souvent très relatif. Le plus important au sujet de ce consensus, c'est qu'il ne se limite pas aux seuls textes de Camille Roy et de Louis Dantin, mais qu'il s'étend à toute la critique de l'époque. D'une part, en effet, il implique les deux principaux fragments qui proviennent et qui se sont détachés du régionalisme, la « critique catholique » et la théorie de Pelletier dite du « canadianisme intégral »²⁵⁵, tandis que, d'autre part, il rejoint également l'autre tendance de la critique exotiste que nous avons identifiée plus haut, celle de Victor Barbeau, qui est beaucoup plus libérale. Victor Barbeau est, en

²⁵² *Ibid.*, p. 121.

²⁵³ Jean Éthier-Blais, *loc. cit.*, p. 800.

²⁵⁴ Voir Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 3-17.

²⁵⁵ Les partisans du « canadianisme intégral » sont ceux pour qui le respect des règles de la prosodie classique semble être le plus important, comme en témoigne l'article que Pelletier publie dans *Les Idées* à la suite de la parution de *Regards et jeux dans l'espace* de Garneau. Voir Albert Pelletier, « La revue des livres. *Regards et jeux dans l'espace* », *Les Idées*, vol. V, n° 4, avril 1937, p. 147-148.

effet, un partisan avoué du vers libre, mais il semble, pour l'instant du moins, s'effacer devant la grande influence et l'autorité de Dantin²⁵⁶.

À part cette ressemblance quant aux attentes concernant la prosodie, Louis Dantin et Camille Roy ont la même opinion sur la langue littéraire. Cette fois-ci pourtant, il n'y aura pas de consensus à ce propos dans la critique québécoise de l'époque. S'engagera, au contraire, une polémique qui occupera un espace important dans les journaux et les revues culturelles de la fin des années 1920 et du début des années 1930. L'importance que prend cette polémique dans les revues et les monographies critiques de l'époque, encore plus grande que celle tenue par la controverse sur la morale, s'explique par le fait que les querelles linguistiques, récurrentes au Québec depuis le milieu du XIX^e siècle, touchent, selon Gabrielle Saint-Yves²⁵⁷, toute la question identitaire en opposant l'idéologie ultramontaine à l'idéologie libérale. Au-delà de toute considération purement linguistique, en effet, la véritable question que posent tous les articles – et les textes publiés au cours des années 1930 ne font pas exception à la règle – est celle de l'appartenance ou de la non-appartenance du peuple canadien-français à la culture française.

Étant donné le lien très étroit qui lie ces querelles à la question identitaire qui se pose avec plus d'insistance au Québec depuis le début du siècle, il n'y a rien d'étonnant à ce que, depuis le début du XX^e siècle, en tout cas, régionalistes et exotistes se soient affrontés sur le terrain linguistique. Les premiers, en voulant faire « canadien », ont employé des canadianismes, des archaïsmes et même des barbarismes et des anglicismes, tandis que les seconds, en voulant bâtir une littérature qui soit comparable à celle de la France, ont cherché à conserver une langue littéraire aussi pure et aussi proche que possible de la langue de France. Ce n'est toutefois plus le cas au cours de la décennie 1925-1935. Cette fois-ci, en effet, régionalistes et exotistes s'entendent pour promouvoir la langue et la culture française.

²⁵⁶ Pour l'instant, puisque la tendance dite « moderniste » de l'exotisme, tendance qui n'est notable qu'à la toute fin de la décennie 1925-1935, prendra plus d'ampleur au cours de la période suivante et finira par imposer un rythme nouveau et l'utilisation du vers libre en poésie.

²⁵⁷ Gabrielle Saint-Yves, « L'idéologie à travers les questions de langue. Riposte de Firmin Paris à la chronique de langue de Louis Fréchette », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, n° 2, 2003, p. 123-146.

Ils s'opposent sur ces questions aux tenants de la théorie du « canadianisme intégral », dont l'apparition a relancé le débat linguistique en prônant l'utilisation dans la littérature canadienne d'une langue autre que française. Entre ces deux extrêmes, une position plus timide, celle de Harry Bernard, qui demeure fidèle à la position traditionnelle des régionalistes.

Deux blocs s'affrontent dans cette polémique : le premier, celui qui réunit Camille Roy, Louis Dantin et la plus grande partie de la critique littéraire de l'époque, présente la théorie linguistique la plus élaborée, surtout si nous considérons qu'à lui seul, Camille Roy a publié, entre 1925 et 1935, un opuscule²⁵⁸ et quatre articles de fond²⁵⁹ sur le sujet. Les critiques qui composent ce premier bloc s'attendent à ce que la langue des œuvres littéraires publiées au Québec respecte les canons du français, bien sûr, mais ils s'attendent aussi à ce qu'elles « empruntent » à ce que Camille Roy appelle « l'âme française²⁶⁰ », c'est-à-dire la culture française. Nous pouvons donc dire, – et la lecture de plusieurs articles de réception immédiate le confirme –, que les partisans du français parlé en France sont sensibles aux démonstrations de culture, même si les régionalistes demeurent fort méfiants face à la France d'après la Révolution et à sa littérature, comme le souligne, entre autres, Dominique Garand dans *La griffe du polémique : le conflit entre les régionalistes et les exotiques*²⁶¹.

Dans toute cette polémique, la position exotiste passe presque inaperçue. Seule la reproduction dans la première série des *Gloses critiques* d'une conférence de Dantin prononcée à l'occasion d'une réunion des écrivains de l'Est, en juillet 1931, en témoigne.

²⁵⁸ Camille Roy, *Nos raisons canadiennes de rester français*, Québec, L'Action Sociale, 1934, 16 p.

²⁵⁹ Les quatre articles que Roy a consacrés au problème de la langue littéraire des Canadiens et dont quelques-uns reproduisent des conférences furent tous, à l'origine, publiés dans le très régionaliste *Canada-français*. Il s'agit de « Le Parler français et les lettres canadiennes » (*Le Canada-français*, vol. XIV, n° 9, mai 1927, p. 638-648.), « Provincialisme intellectuel au Canada » (*Le Canada-français*, vol. XVII, n° 3, novembre 1929, p. 148-167.), « L'état actuel de nos lettres », (*loc. cit.*) et finalement « Critique et littérature nationale » (*loc. cit.*).

²⁶⁰ Camille Roy, « Provincialisme intellectuel au Canada », *loc. cit.*, p. 154.

²⁶¹ Voir Dominique Garand, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques : essai*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », n° 5, 1989, 235 p.

Dans cette courte conférence, qui se veut d'abord une réponse aux prétentions linguistiques des partisans de la théorie du « canadianisme intégral », théorie qu'il qualifie de « dangereuse illusion²⁶² », Dantin, contrairement à son habitude, utilise principalement des arguments émotifs pour convaincre un auditoire majoritairement composé de poètes. Il associe, par exemple, la langue française à l'idée d'« identité nationale » et en fait le gage de la survivance du peuple canadien-français. Selon lui, en effet, « [u]ne littérature ne brise pas impunément avec son passé²⁶³ » et, puisque « notre race est née, a grandi, liée au langage de la France, défendue et sauvée par lui, [...] le jour où ce langage se diluera, acceptera un amalgame quelconque, ce jour verra la fin de notre identité ethnique et notre survivance tant vantée ne sera plus qu'un souvenir²⁶⁴ ».

À côté de cette argumentation un peu courte de Dantin, celle de Roy paraît plus étoffée. En effet, dans un texte intitulé « L'état actuel de nos lettres²⁶⁵ », ce dernier se déclare en accord avec l'argumentation du critique exotiste. Toutefois, il propose une théorie linguistique plus élaborée que celle de Dantin. La raison de l'intérêt de Roy et des régionalistes en général pour la question linguistique s'explique par le fait que, pour eux, la langue est la plus grande condition d'une littérature nationale et que cette question réglée, les lettres canadiennes, selon eux, pourront non seulement exister, mais croître. Contrairement à ce que pensait Octave Crémazie en exil à Paris, le Québec peut, selon les régionalistes, avoir une littérature originale, même s'il parle et écrit en français, au lieu de parler et d'écrire en huron. Toute l'argumentation de Roy vise à démontrer ce fait.

Camille Roy distingue d'abord entre ce qu'il appelle le provincialisme intellectuel et le régionalisme littéraire. « Le régionalisme, dit-il, est plus nuancé et s'exprime d'ordinaire dans la langue commune du pays, le provincialisme est plus robuste. Il parle et écrit sa langue

²⁶² Louis Dantin, « La langue française : notre instrument d'expression littéraire », *Gloses critiques*, Montréal, Les Éditions Albert Lévesque, 1931, p. 170.

²⁶³ *Ibid.*, p. 171.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Camille Roy, « L'état actuel de nos lettres », *loc. cit.*

propre et produit une littérature qui est sienne²⁶⁶ ». Camille Roy ne donne aucun exemple de ce que serait une littérature produite dans une langue inspirée par le provincialisme, mais il lui reconnaît tout de même le droit de cité, puisque, écrit-il :

C'est tout ce passé de travail et d'apostolat, c'est plus d'un siècle de vie appliquée à conquérir le sol et les âmes, qui donnait aux premiers occupants du Canada leur droit historique à survivre, et au provincialisme de Québec, le droit de naître²⁶⁷.

Camille Roy n'insiste pas davantage sur le provincialisme, consacrant plutôt le reste de son article à discuter de la langue dans laquelle doivent être écrites les œuvres régionalistes. Sa théorie linguistique est fondée sur le principe de la « clarté française²⁶⁸ » qu'il a hérité de sa formation classique, acquise en France. Ceci explique son aversion pour le vers symboliste et sa réaction devant l'hermétisme de Guy Delahaye :

Notre esprit français n'est pas habitué à ces façons d'écrire : il ne s'y habituera jamais. Qu'on appelle cela, si l'on veut, de l'entêtement à ne pas vouloir comprendre. Tout le monde reconnaît dans cet entêtement le souci de clarté qui est une vertu essentielle de notre race²⁶⁹.

La clarté de la langue n'est pas une attente particulière à Roy puisque nous retrouvons la même exigence chez d'autres régionalistes comme Harry Bernard, même si, nous le verrons, ce dernier prend ses distances avec la définition que donne Roy du français canadien. Camille Roy demeure toutefois celui chez qui cette attente est la plus marquée. Comme le dira Jean Éthier-Blais, en effet, « [l']adhésion de l'écriture et de la pensée au sujet : tel est pour lui, le critère primordial²⁷⁰ ».

²⁶⁶ *Id.*, « Provincialisme intellectuel au Canada », *loc. cit.*, p. 158.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 160.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁶⁹ Cité dans Gérard Tougas, *op. cit.*, p. 116.

²⁷⁰ Jean Éthier-Blais, *loc. cit.*, p. 803.

Dans l'optique de Camille Roy, il faut, en création littéraire, résister à la tentation d'utiliser les néologismes, les archaïsmes et les barbarismes du parler québécois même si certains d'entre eux sont approuvés par le *Glossaire du parler français au Canada*²⁷¹. Cela puisque « [l]a langue française maniée par d'habiles artistes canadiens sera toujours assez souple, assez large, assez belle pour permettre d'imprimer sur cette matière le cachet d'une suffisante ou puissante originalité²⁷² ».

À propos des prétentions linguistiques des défenseurs du « canadianisme intégral », Roy adopte un peu la même attitude que Louis Dantin et parle lui aussi d'une « dangereuse illusion ». Il se montre toutefois plus explicatif sur ce point que le critique exotiste. Selon lui, une langue canadienne-française nouvelle serait non pas le huron ou l'iroquois, mais

[l]e produit d'une corruption lente, et en quelque sorte autonome de notre parler populaire, corruption qu'il faudrait presser le plus possible et qui aboutirait à faire notre langue différente de la française une impossibilité²⁷³.

Cette corruption semblable à celle du latin, qui est à l'origine des langues latines, n'est, en effet, ni prochaine ni vraisemblable pour Roy, puisque

[l]es relations si fréquentes que nous avons maintenant avec la France, par les voyages et surtout par le livre, empêcheront bien désormais que notre langue évolue à la façon d'un dialecte du moyen âge; notre langue littéraire ne peut plus devenir différente de la française. Elle ne pourra évoluer que dans le sens de la langue de France²⁷⁴.

À l'opposé, les prétentions des partisans de la théorie du « canadianisme intégral », qui veulent créer une langue « canadienne » différente de la française occupent une large part de la scène linguistique dans le Québec de cette époque. Cette part est d'autant plus importante que ses adversaires, nous l'avons vu, lui accordent beaucoup d'attention. Plusieurs textes, particulièrement au cours des années 1930, témoignent de ces prétentions.

²⁷¹ Société du parler français au Canada, *Glossaire du parler français au Canada*, préf. de Louis-Philippe Geoffrion et d'Adjutor Rivard, Québec, L'Action sociale (limitée), 1930, 703 p.

²⁷² Cité dans Gérard Tougas, *op. cit.*, p. 117.

²⁷³ Camille Roy, « L'état actuel de nos lettres », *loc. cit.*, p. 12-13.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

Parmi eux, deux articles d'Albert Pelletier, un chaud partisan de cette théorie, nous semblent plus caractéristiques que les autres de cette philosophie linguistique. De plus, ces textes sont parus dans deux monographies réunissant les meilleures critiques de Pelletier, témoignant ainsi, du moins aux yeux de l'auteur, de l'importance qu'il leur accorde.

Dans le premier de ces deux textes, « Littérature nationale et nationalisme littéraire », Pelletier affirme que de conserver le français de France comme langue littéraire ne saurait faire ressortir notre personnalité propre. Selon lui, en effet :

[...] comment pouvons-nous avoir cette certitude d'exprimer ou de faire exprimer nos sentiments de façon originale et vivante dans une langue académique que nous ne parlons pas, que nous n'avons jamais pratiquée que dans les livres ? C'est imposer à nos écrivains l'obligation de substituer à leur original, une mauvaise traduction, de rendre ce qu'ils voient, éprouvent, ressentent de neuf et de singulier, par des souvenirs livresques²⁷⁵.

« Pour parler et écrire comme les Français, dit-il, il nous faudrait d'abord penser, sentir et vivre comme les Français [...]. C'est une impossibilité²⁷⁶ ». Pour que la littérature nationale exprime vraiment la spécificité des Canadiens, il préconise d'utiliser

[n]otre parler populaire [qui] est savoureux, imagé, vivant [...]. S'adonner à notre vocabulaire alourdi par trois siècles d'inculture complète, ça serait faire œuvre plus utile que de pratiquer, petit à petit, l'amputation de ce qui nous reste d'originalité et de vivacité²⁷⁷.

Pelletier ne croit pas que les travaux de la Société du parler français au Canada, qui publie régulièrement des glossaires pour épurer la langue des Canadiens, soient utiles. Au contraire, soutient-il, c'est parce que « nous avons honte de notre langue, c'est-à-dire de nous-mêmes²⁷⁸ » que des hommes d'esprit libre comme Dantin et Roy refusent de considérer l'emploi du « parler canadien » dans les lettres. Il poursuit en affirmant qu'« il est difficile d'être vraiment canadien en pratique, si l'on condamne et ridiculise au préalable le langage

²⁷⁵ Albert Pelletier, « Littérature nationale et nationalisme littéraire », *Les Écrits du Canada français*, loc. cit., p. 54.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 55-56.

qui révèle, qui exprime et qui constitue cet état d'esprit canadien²⁷⁹ ». Si Pelletier encourage les auteurs canadiens à se servir du parler populaire en littérature – il donne l'exemple de *À l'ombre de l'Orford* d'Alfred DesRochers –, le critique ne désire pas substituer au français un nouveau langage littéraire sans structure. En fait, il ne s'agit pas pour lui « de mettre le pic et la pioche dans le génie même de la langue française, qui consiste dans sa grammaire et sa syntaxe²⁸⁰ », mais de demander que les écrivains canadiens, « pour faire une littérature moins livresque, plus personnelle, plus humaine, plus vivante, se servent avec bon sens, avec goût, avec art, du vocabulaire canadien²⁸¹ ».

Dans la suite de son article, Pelletier demeure toutefois relativement vague à propos de ce fameux « vocabulaire canadien ». Nous apprenons simplement qu'il est formé de canadianismes, d'archaïsmes et d'anglicismes et que son but est de rendre les « formes diverses de notre pensée et les nuances de nos sentiments²⁸² ». Par contre, dans un deuxième texte paru deux ans plus tard dans sa seconde monographie critique, il se fait beaucoup plus explicite à ce propos. Selon lui, ce « vocabulaire canadien », gage de notre personnalité, se manifeste à deux endroits très précis de notre langue : dans les mots concrets qui expriment notre réalité particulière, d'abord; dans les figures de langage et les métaphores, ensuite. Au sujet des premiers, Pelletier soutient que la fabrication de « dictionnaires spécifiques bien pénétrés d'une sûre tradition française²⁸³ » serait une occupation plus judicieuse pour les linguistes canadiens que tous ces « corrigeons-nous²⁸⁴ ». Puis, concernant les secondes, il suggère de les conserver malgré l'avis des auteurs du *Glossaire du parler français au*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Id.*, « Linguistique », *Les Écrits du Canada français*, op. cit., p. 65.

²⁸⁴ Selon Gabrielle Saint-Yves, le « corrigeons-nous » est, depuis longtemps, un genre particulièrement prisé au Québec puisque la plupart des journaux importants depuis le milieu du XIX^e siècle l'ont abondamment pratiqué.

Canada, parce que « la grammaire française enseigne que les expressions figurées enrichissent la langue, et qu'elles sont la meilleure ressource des bons écrivains²⁸⁵ ».

Dans le même ordre d'idées, dans un article intitulé « Langue et roman », d'abord paru dans l'*Action française*²⁸⁶ en février 1919 puis reproduit dans *Essais critiques* en 1929, Harry Bernard conteste également l'utilisation du français de France dans la littérature canadienne. La position qu'adopte Bernard dans cet article est toutefois moins tranchée que celle des partisans du « canadianisme intégral » et peut être qualifiée d'intermédiaire entre celle de Roy et celle de Pelletier. Comme Camille Roy, en effet, Harry Bernard pense « que l'une des premières conditions de la littérature canadienne [...] c'est précisément la connaissance, aussi parfaite que possible, du français²⁸⁷ ». Selon lui, toutefois, sans parler de patois ou de dialecte, « le français des Canadiens n'est pas exactement celui des Parisiens²⁸⁸ » et « l'écrivain canadien doit [...], après avoir fait sa langue aussi claire, aussi sûre que possible, la dégager de sa gangue parisienne²⁸⁹ ».

À l'instar des tenants de la théorie du « canadianisme intégral », la langue dans laquelle Harry Bernard préconise que soit écrite la littérature québécoise est pleine de formes et de mots archaïques et contient plusieurs canadianismes ou mots créés au fil des années et « nécessités par de nouvelles conditions d'existence²⁹⁰ ». Contrairement à eux cependant, Harry Bernard rejette toute forme d'anglicisme et soutient que le parler populaire ne saurait être employé ailleurs que dans le roman qui, plus que tous les autres genres littéraires, se doit, selon lui, de refléter la personnalité propre des Canadiens. De plus, le parler populaire dont parle Harry Bernard n'est pas vraiment une langue différente de la langue française, il est

²⁸⁵ Albert Pelletier, « Linguistique », *loc. cit.*, p. 64.

²⁸⁶ Revue conservatrice, associée au nationalisme messianique et fondée en 1917 par Lionel Groulx, entre autres. Elle est remplacée en janvier 1928 par *L'Action canadienne-française*.

²⁸⁷ Harry Bernard, « Langue et roman », *Essais critiques, op. cit.*, p. 83.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 86.

plutôt ce qui fait l'originalité du français des Canadiens à l'intérieur de la grande famille de la francophonie. Selon ce romancier régionaliste, en effet, « comprendre la valeur de ce langage, l'utiliser avec discrétion, avec goût, c'est s'assurer tout de suite d'une originalité certaine²⁹¹ ».

L'article de Bernard est loin d'être le seul texte de cette époque qui nuance les positions tranchées des deux grands blocs qui s'affrontent dans cette querelle linguistique. Il est plutôt caractéristique de toute une critique, il est vrai, assez peu nombreuse encore au cours de la décennie 1925-1935, mais qui s'étoffera de plus en plus et qui forcera éventuellement une sorte de consensus autour de la question de la langue littéraire au Québec. Ce consensus reste assez précaire toutefois, puisqu'il ne subsistera qu'entre les soubresauts d'une crise identitaire qui ne se résorbera que dans les années 1960.

*

* *

Évidemment, tout dans ce paysage de la critique de la décennie 1925-1935 ne peut s'appliquer à la poésie des femmes de cette époque. Les théories linguistiques développées par Harry Bernard et Albert Pelletier, par exemple, ne les concernent pas puisque toutes, sauf Blanche Lamontagne-Beauregard, qui, dans sa poésie, insère volontiers des canadianismes et des archaïsmes, écrivent dans un français standard où les canadianismes sont exceptionnels. Si nous avons décidé de les inclure ici, c'est dans l'unique but de montrer que la critique de cette époque, comme toute la société d'alors, se caractérise par une intense recherche identitaire. Depuis que *Le Nigog* a fait ressortir l'échec du régionalisme à apporter des solutions durables au problème d'une littérature qui soit vraiment nationale, toute la critique s'interroge. Les plus pessimistes s'inquiètent de l'existence même de cette littérature, les autres réfléchissent à ses caractéristiques et à la langue qu'elle doit utiliser.

²⁹¹ *Ibid.*

Toutefois, si certains aspects de ce discours théorique semblent inutiles pour apprécier la poésie des femmes de la décennie 1925-1935, d'autres, au contraire, semblent manquer cruellement. La critique semble tout à fait démunie face à la modernité de ces œuvres de femmes. Certes, en ce qui a trait à la forme, il existe un consensus autour du respect relatif de la prosodie classique qui leur permet une certaine créativité quant à l'usage du vers. Certes, et bien qu'il demeure un conformiste à propos de la langue, Louis Dantin, « demeure ouvert à ce que la poésie (l'écriture) porte en elle de nouveau, pourvu que ce nouveau ne soit pas excessif²⁹² ». Toutefois, rien n'est dit des idées modernes qui sont exprimées dans les œuvres de ces femmes.

Ferait peut-être exception la théorie dite de la « zone rémanente²⁹³ » d'Anselme Bois, bien que cette approche arrive tardivement dans la réception immédiate de ces recueils de femmes. Toutefois, elle est indubitablement à l'origine d'une nouvelle tendance de la critique exotiste qui se développera, notamment, dans les revues *Les Idées* et *La Relève*. Située à cheval entre les décennies 1925-1935 et la suivante, c'est-à-dire à peu de choses près, celle dont Jacques Blais dit qu'elle est celle où « la modernité s'installe à demeure²⁹⁴ » au Québec, la « philosophie de la profondeur²⁹⁵ », comme l'appelle aussi Claude Filteau, se situe un peu dans le prolongement de la pensée critique de Dantin. Comme cette dernière, en effet, elle accorde une place privilégiée aux idées qui sous-tendent l'œuvre littéraire. Comme elle également, elle peut être considérée comme une critique humaniste. Toutefois, les idées qui animent cette nouvelle philosophie critique sont beaucoup plus avant-gardistes que celles avancées par Dantin. Ici, en effet, l'œuvre littéraire n'est plus seulement l'expression de l'âme humaine, elle est l'expression d'un préconscient et l'acte d'écrire est vu comme une tentative pour exprimer dans une forme simple cette « zone rémanente où la vie profonde et informe se transmue en pousses pleines de suc qui grandissent et fructifient au niveau de la

²⁹² Jean Éthier-Blais, *loc. cit.*, p. 800.

²⁹³ Anselme Bois, « Le signe et la chose », *Les Idées*, vol. VIII, n^{os} 1 et 2, juillet-août 1938, p. 20.

²⁹⁴ Jacques, Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure*, *op. cit.*, p. 8.

²⁹⁵ Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 17.

conscience claire²⁹⁶ ». Pour Anselme Bois, cette « zone rémanente²⁹⁷ » est l'humus où « s'élaborent les échanges vitaux entre la chair et l'esprit²⁹⁸ ». Ces échanges pourront s'exprimer dans l'art à la condition qu'ils choisissent pour le faire des formes qui soient « les signes sensibles d'une chose mystérieuse²⁹⁹ ».

Or, cette « zone rémanente », avant même qu'Anselme Bois ne la définisse quelques années plus tard, c'est avec la musique et ses « signes sensibles » qu'Henri Girard, un spécialiste de la modernité artistique, propose de l'investir. Dans un article intitulé « La formation poétique³⁰⁰ », article qui nous semble annoncer celui de Bois, Henri Girard propose, en effet, aux maîtres chargés de l'enseignement de la poésie dans les collèges classiques de passer par la musique des mots et des rythmes pour accéder à l'âme des poètes, qui se cache dans les grands textes poétiques de la littérature.

Outre cette théorie qui n'en est qu'à ses balbutiements au cours de la décennie 1925-1935, le discours théorique de cette époque sur la littérature et sur la poésie laisse donc peu d'ouvertures à la modernité des recueils de femmes. Il en laisse encore moins au féminin. Certes, nous trouvons dans la réception immédiate des œuvres de celles qui ont entamé leur carrière au cours de cette décennie certains textes qui, avant d'étudier deux ou trois œuvres, proposent aux lecteurs une sorte d'introduction générale sur la poésie des femmes. C'est le cas notamment de « Poèmes de jeunes filles³⁰¹ » d'Albert Pelletier et de la série d'articles de Robert Choquette intitulée « Notre jeune poésie féminine ». Certes, certains autres textes de cette réception immédiate, comme celui de Camille Roy sur *Tout n'est pas dit* de Jovette

²⁹⁶ Cité dans Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 17.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Henri Girard, « La formation poétique », *Les Idées*, vol. I, n° 3, mars 1935, p. 129-137.

³⁰¹ Albert Pelletier, « Poèmes de jeunes filles », *Carquois*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, p. 102-134.

Bernier³⁰², font, à l'intérieur de l'étude d'une œuvre en particulier, des parallèles avec d'autres recueils de femmes ou glissent des commentaires qui visent la poésie des femmes de manière générale. Cependant, à part ces textes qui donnent du féminin une définition assez condescendante et outre « Poésie au foyer » de Hermas Bastien³⁰³ il n'y a pas d'articles théoriques sur le phénomène de la poésie féminine ou de textes qui décrivent clairement les attentes de la critique face à la poésie des femmes en général.

À première vue, ce constat surprend, étant donné la place que prend la poésie féminine à cette époque. Toutefois, outre les croyances misogynes du temps, nous pouvons l'expliquer par le fait que toute l'attention de la critique de l'époque est tournée vers la définition d'une littérature « nationale » et de ce qu'elle devrait être. La définition d'une écriture féminine, serait-elle aussi la marque d'une profonde recherche identitaire, n'est pas prioritaire à ses yeux et elle a purement et simplement éludé le problème. Dans sa thèse, Annette Hayward soutient que, durant la querelle des exotistes et des régionalistes, tout ce qui n'était pas l'un ou l'autre était rejeté comme non pertinent³⁰⁴. C'est probablement ce qui serait arrivé à la poésie féminine de cette époque, n'eut été de la soudaineté avec laquelle la poésie féminine s'est développée et de la rapidité avec laquelle les poétesses de cette époque ont occupé presque tout l'espace littéraire disponible au cours de la décennie 1925-1935 au Québec. De trois qu'elles étaient à avoir publié des recueils au cours des années 1910, elles sont maintenant plus de vingt et monopolisent les principaux prix littéraires.

Parce qu'elle ne possède pas les outils pour juger des deux aspects fondamentaux de la poésie des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935, soit la modernité et le féminin, la critique de cette époque est incapable d'en proposer une réception adéquate et n'est pas à même d'encadrer et de baliser cette nouvelle « catégorie littéraire ». Elle n'est pas en mesure de la juger pour sa valeur propre parce que la plupart de ses critères sont étrangers

³⁰² Camille Roy, « *Tout n'est pas dit* », *Regards sur nos lettres*, Québec, L'Action sociale limitée, 1931, p. 120-127.

³⁰³ Hermas Bastien, « Poésie au foyer », *Almanach de la langue française*, 13^e année, 1928, p. 107-109.

³⁰⁴ Voir Annette Hayward, « Le conflit entre les régionalistes et les exotiques au Québec : 1900-1920 », thèse de doctorat, Department of French literature, Université McGill, 1980, 1046 f.

à la littérature, témoignant ainsi de l'hétéronomie du champ littéraire. Pour la grande majorité des critiques de cette époque, en effet, le champ littéraire se confond plus ou moins avec l'espace social global qui l'entoure et se structure autour des grandes questions qui animent la société québécoise du temps, soit les questions de morale et de langue. Malgré ces déficiences, toutefois, cette critique est à l'origine de notre mémoire littéraire et doit être vue comme un des éléments ayant contribué à façonner la poésie des femmes de cette époque. À ce stade cependant, le long processus qui procède à la formation du discours des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 est loin d'être achevé. D'autres matériaux viendront encore parfaire leur discours. Parmi ces matériaux, les modalités qui ont facilité leur insertion dans le milieu littéraire de leur époque nous semblent cruciales. Comment, par exemple, les amis et les cercles littéraires qu'elles ont fréquentés les ont-ils aidées à parfaire leur discours? Que sont-elles allées chercher auprès d'eux?

CHAPITRE III

RÉSEAUX ET CERCLES LITTÉRAIRES

Une des caractéristiques les plus intéressantes de la poésie des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec est que, dès le début de leur carrière, ces poétesses se sont entourées de figures dominantes de leur époque pour les aider à s'intégrer au milieu littéraire. Dans le cas des poétesses qui ont commencé leur carrière au cours des années 1910, comme Léonise Valois, Blanche Lamontagne-Beauregard et Gaétane de Montreuil, ces grandes figures sont le plus souvent des poètes de l'École littéraire de Montréal. Dans le cas des poétesses plus tardives, comme Jovette Bernier, Alice Lemieux-Lévesque, Simone Routier, Éva Sénécal et Medjé Vézina, entre autres, ce sont des poètes, mais également des critiques et des éditeurs.

Que ce soit dans les années 1920 ou dans les années 1930, toutes ces grandes figures joueront, effectivement, un rôle de premier plan en vue de l'intégration de ces poétesses au milieu littéraire, mais, au fil du temps, d'autres rôles s'ajouteront à cette fonction initiale. Pour les poétesses de cette époque, la Société des poètes canadiens-français, une association d'auteurs où les femmes arrivent en masse dans les années 1920³⁰⁵, semble avoir joué un rôle primordial dans l'élargissement de la fonction des « amitiés littéraires ». Elle leur permet de rencontrer des animateurs de cercles littéraires, un autre type d'« amitiés » qui pouvaient faire beaucoup plus pour elles que simplement assurer leur insertion dans le milieu des lettres. C'est, en effet, grâce à la Société des poètes canadiens-français que ces femmes rencontrent les Alfred DesRochers, Albert Pelletier, Albert Lévesque et Émile Coderre qui sont non seulement des figures dominantes de leur époque, mais aussi des animateurs de cercles littéraires importants. Ce sont également, et c'est ce qui semble avoir d'abord intéressé ces femmes, d'incontournables centres nerveux d'un vaste réseau épistolaire qui part de la

³⁰⁵ Ce phénomène d'une arrivée en groupe des femmes est intéressant en soi. Il est pourtant bien loin d'être unique puisque, comme le souligne Josée Vincent dans sa thèse sur les associations littéraires, le même phénomène se reproduit à l'Association des auteurs canadiens puis, après la guerre, à la Société des écrivains canadiens.

Société des poètes canadiens-français, mais qui en déborde très vite les cadres puisqu'il réunit la plus grande partie de l'intelligentsia littéraire du Québec d'alors. C'est par ce réseau que transite une grande partie de l'information littéraire de l'époque. On y discute de prix et de concours littéraires, on y critique ou on y commente des articles déjà parus, on y élabore des projets d'articles et on y expose des idées novatrices.

Nous pouvons donc supposer que c'est pour se lier à ce réseau d'information que les poétesses de la seconde génération ayant publié au cours de la décennie 1925-1935 se sont intégrées aux cercles littéraires. Elles y trouveront toutefois beaucoup plus que de l'information. Les rencontres souvent informelles de ces cercles (nous ne pouvons certes pas parler de cénacles et encore moins de chapelles), qui sont surtout le prétexte d'un brassage d'idées, seront pour elles l'occasion d'acquérir des stratégies d'écriture qui vont contribuer à la construction, mais surtout à la personnalisation d'un discours particulier qui émerge à peine des divers éléments que ces femmes ont tirés de leur éducation, des théories féministes de leur époque ou de leur fréquentation de l'art. Dans certains de ces cercles, notamment ceux animés par Albert Lévesque et Émile Coderre, ces poétesses vont puiser de l'information ou un enseignement qui leur permettra d'élaborer une autre stratégie (de carrière, celle-là) les menant au succès littéraire.

Nous pouvons identifier trois types bien différents d'apport des « amitiés littéraires » dans le parcours des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935. Le premier est caractéristique du parcours des poétesses de la première génération qui ont publié au cours de la décennie. Il consiste à s'entourer de poètes établis, le plus souvent liés à la modernité, pour faciliter son insertion littéraire et s'assurer d'une certaine crédibilité. Ces poétesses n'attendent pas nécessairement de ces « amis » une aide pour leurs œuvres ni pour construire leur discours, mais il demeure indubitable que les nombreux échanges qu'elles ont entretenus avec eux par lettres ou dans leur propre salon littéraire ont favorisé l'éclosion d'idées modernes dans leur écriture.

Le second type est déjà plus intéressant puisqu'il a une influence plus directe sur leur discours. Il concerne les poétesses de la seconde génération et consiste à s'entourer de poètes, de critiques et d'éditeurs connus rencontrés à ou grâce à la Société des poètes canadiens-

français. Ces personnages, qui représentent des « boîtes aux lettres » incontournables de l'important réseau épistolaire qui part de l'association et couvre une grande partie du Québec d'alors, dirigent aussi des cercles littéraires où se discutent les idées modernes qui transitent par ce même réseau. Cette fois-ci, cependant, c'est beaucoup plus que de la crédibilité ou une insertion dans le milieu des lettres québécoises que ces femmes espèrent de ces cercles. Elles veulent avoir accès à l'information littéraire et aux idées modernes qui transitent par le vaste réseau épistolaire dont les animateurs de ces cercles sont des centres nerveux importants. Elles retirent toutefois beaucoup plus que l'information de ces cercles, puisqu'elles y acquièrent également des stratégies d'écriture qui contribuent à la formation de leur discours.

Le troisième type d'apport des « amitiés littéraires » dans le parcours des poétesses est le plus intéressant des trois, puisqu'il touche la suite de leur carrière littéraire. Comme le précédent, il concerne les poétesses de la seconde génération qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 et, comme le précédent, il découle de l'appartenance de ces femmes aux cercles littéraires. Cette fois, cependant, ce n'est plus des stratégies d'écriture qu'elles acquièrent de ces derniers, mais un enseignement et de l'information leur permettant d'élaborer une stratégie pour atteindre leur but ultime : la reconnaissance littéraire de leur discours.

3.1 Réseaux et insertion littéraire

Si nous examinons le parcours des poétesses qui ont amorcé leur carrière avant 1925, nous constatons que de nombreuses figures littéraires sillonnent leur parcours³⁰⁶. Il s'agit bien souvent de figures de femmes, car ces poétesses, qui se connaissent et se fréquentent toutes, s'entourent souvent d'autres écrivaines et de grandes journalistes. Il s'agit également de figures masculines auxquelles ces femmes s'associent pour les aider dans leur carrière. Parmi toutes ces figures, que nous pouvons souvent identifier à la modernité littéraire au Québec,

³⁰⁶ Nous excluons ici Clara Lancôt et Marie Bissonnette (Mère Marie Saint-Éphrem), dont le handicap visuel pour l'une et la vocation religieuse pour l'autre ont constitué d'importants freins à leur intégration dans le milieu des lettres.

certaines ne font que passer, d'autres, au contraire, émergent. La plus importante de ces figures émergentes est, sans conteste, celle d'Albert Ferland. Elle est présente dans les parcours d'Atala (Léonise Valois), de Gaétane de Montreuil et de Blanche Lamontagne-Beaugard où elle joue, notamment chez les deux premières, différents rôles qui les aident à intégrer le milieu des lettres de leur époque.

Dans la carrière d'Atala, par exemple, Albert Ferland tient le rôle du meilleur « ami littéraire³⁰⁷ » de l'auteure. Ils se rencontrent aux Postes, où Léonise Valois travaille depuis septembre 1907 et où Albert Ferland se fait engager comme dessinateur à peine quelques mois avant la parution de la première édition du recueil *Fleurs sauvages*³⁰⁸, en 1910. Il est très constant dans son amitié avec Atala, étant même, avec Gaétane de Montreuil, un de ses derniers fidèles. En fait, selon sa biographe Louise Warren, Albert Ferland sera le « confident de ses difficultés et de ses joies d'écriture jusqu'à la fin de sa vie³⁰⁹ ».

Malgré leur grande et longue amitié, leur correspondance, qui déborde souvent des questions purement littéraires et qui s'étend sur plus de vingt ans, ne révèle pas que Ferland ait, à un moment ou à un autre, agi comme correcteur des vers d'Atala³¹⁰. Celle-ci avait bien l'intention de lui faire relire son dernier recueil, *Feuilles tombées*, mais devant la surcharge de travail de son ami, elle change d'idée et lui écrit :

Vous m'aviez dit lorsque vous êtes venu que vous aviez tant de travail à faire que vous étiez toujours occupé, etc. que je n'ai pas osé vous surcharger davantage, et j'ai osé publier tout cela, sans consulter qui que ce soit³¹¹.

³⁰⁷ Plusieurs lettres d'Atala (Léonise Valois) adressées à Albert Ferland commencent, en effet, par la formule « Mon cher ami littéraire ».

³⁰⁸ C'est d'ailleurs lui qui en a dessiné la couverture.

³⁰⁹ Louise Warren, *Léonise Valois : femme de lettres : (1868-1936) : un portrait incluant de nombreux inédits : poèmes, lettres et journaux intimes*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 152.

³¹⁰ Cette correspondance ainsi que toutes celles qui ont été échangées entre Léonise Valois et ses contemporains ont été réunies par Louise Warren et sont conservées à l'ancien domicile de la poétesse à Westmount.

³¹¹ Lettre de Léonise Valois à Albert Ferland datée du 29 novembre 1934. Citée dans Louise Warren, *op. cit.*, p. 220.

Après la publication des deux volumes d'Atala en 1934, cependant, Ferland ne manque pas de faire savoir son appréciation à l'auteure³¹², et il publie dans le journal *La Patrie*, où il signe occasionnellement une chronique littéraire, un jugement général sur la poésie de cette dernière³¹³.

Albert Ferland n'a donc jamais relu ou corrigé Atala avant la parution de sa poésie où, à aucun endroit, il n'est mentionné. Pourtant, il est en partie responsable de l'accomplissement du « rêve littéraire » d'Atala, qui est de publier toute son œuvre poétique et de laisser sa marque en tant que poétesse. La parution, en 1934, de la seconde édition de *Fleurs sauvages* et de celle de *Feuilles tombées* réalise partiellement ce rêve, mais l'omission par Albert Lévesque dans son article « La Canadienne française et les lettres³¹⁴ » de sa contribution à la poésie féminine est ressentie comme « un affront³¹⁵ » par l'auteure. Elle écrit une longue lettre à Albert Ferland où elle donne libre cours à sa douleur et dans laquelle elle lui assigne la mission de venger son honneur. Elle joint à sa lettre un poème qu'elle a déjà présenté au concours de la Société des poètes canadiens-français dont elle a joint les rangs la même année sous les instances de sa présidente, Marie Boissonnault, et d'Alphonse Désilets. Elle n'attend nul prix puisque, dit-elle, « [t]ant d'autres écrivent mieux que moi³¹⁶ ». Albert Ferland, dont la poésie est reconnue et qui jouit d'une grande crédibilité au sein de la Société, est donc en mesure de réparer l'omission de Lévesque. Il défend le poème d'Atala qui remporte finalement, en 1935, le premier prix du concours de poésie de la Société.

Les relations qui unissent Albert Ferland à Gaétane de Montreuil sont un peu du même type, puisque cette dernière, tout comme Léonise Valois, semble lui avoir voué une grande

³¹² Voir le journal personnel de Léonise Valois en date du 7 mars 1935.

³¹³ Voir Albert Ferland, « Atala et son œuvre poétique », *La Patrie*, 24 novembre 1934, p. 24.

³¹⁴ Albert Lévesque et Pierre Dagenais, « La Canadienne-française et les lettres », *Almanach de la langue française*, 21^e année, 1936, p. 30.

³¹⁵ Selon l'expression même de Léonise Valois dans une lettre à Albert Ferland datée d'avril 1936 et reproduite dans Louise Warren, *op. cit.*, p. 248.

³¹⁶ *Ibid.*

affection tout au long de sa vie. La figure d'Albert Ferland est, en effet, omniprésente dans la carrière de Gaétane de Montreuil et joue plusieurs rôles. En sa qualité de secrétaire de l'École littéraire de Montréal, il l'introduit dans la vie littéraire de l'époque en lui faisant rencontrer plusieurs membres de l'École. Il devient ensuite, avec quelques autres membres de l'École, dont Albert Lozeau³¹⁷, Germain Beaulieu, Antonio Pelletier, Louis-Joseph Doucet et Charles Gill³¹⁸, un collaborateur assidu de la page féminine qu'elle rédige dans *La Presse* entre 1898 et 1903. Puis, après sa démission, il collabore à sa demande à toutes les revues pour lesquelles elle travaille : *Mon Magazine*, *Pour vous mesdames* et le *Passe-temps*. Finalement, il agit comme lecteur et critique³¹⁹ du seul recueil de poèmes qu'elle écrit : *Les rêves morts*.

La présence d'Albert Ferland dans le parcours de Blanche Lamontagne-Beauregard soulève un problème tout à fait différent. En effet, alors qu'il est un fidèle « ami littéraire » d'Atala et de Gaétane de Montreuil, les relations entre Ferland et Blanche Lamontagne-Beauregard, ces deux piliers de l'École du terroir au Québec, ne furent jamais très chaleureuses. Ils se connaissent et se lisent, sans plus. En fait, ces relations se limitent à une lettre de remerciements que la poétesse fait parvenir à Ferland à la suite de la parution d'une critique de son recueil dans *Le Pays laurentien*³²⁰. Dans cette lettre, elle lui parle du respect mutuel entre poètes qui, selon elle, « doivent tous s'aimer entre eux puisqu'ils ont la même aspiration et sont tous voués au culte de la beauté³²¹ ». Il faut dire que ces relations

³¹⁷ Albert Lozeau est le premier membre de l'École littéraire de Montréal à avoir publié dans la page féminine de Gaétane de Montreuil. De plus, il est, avec Germain Beaulieu et Charles Gill, le lauréat du premier concours de poésie organisé par Gaétane de Montreuil dans sa chronique.

³¹⁸ Le futur époux de Montreuil jouit bien sûr d'un traitement de faveur dans les pages féminines de celle-ci, puisque vingt-et-un de ses poèmes, de ses études littéraires ou encore de ses Salons de peinture et de ses contes y sont publiés. Aucun de ces textes n'est inédit, puisqu'ils sont concurremment publiés dans les *Soirées du Château de Ramezay* sous des titres parfois différents.

³¹⁹ Albert Ferland, « *Les Rêves morts*, recueil de vers de M^{me} Gaétane de Montreuil », *La Presse*, 43^e année, n° 36, 26 novembre 1926, p. 1.

³²⁰ Albert Ferland, « La Gaspésie a son poète (Salut à Mlle Blanche Lamontagne) », *Le Pays laurentien*, 2^e année, n° 6, juin 1917, p. 95-99.

³²¹ Lettre de Blanche Lamontagne-Beauregard à Albert Ferland datée du 7 mai 1917 et reproduite dans David Lonergan, *Anthologie de Blanche Lamontagne-Beauregard : première poétesse du Québec*, Montréal, Guérin Littérature, 1989, p. 346.

commencent assez mal puisque Albert Ferland, qui était l'un des quatorze autres poètes à présenter une suite de poèmes au concours de la Société du parler français au Canada, en 1912, perd au profit de Blanche Lamontagne-Beauregard à qui, selon David Lonergan, il ne pardonne que difficilement.

Ces débuts difficiles n'expliquent cependant pas tout. Deux autres raisons qui nous paraissent plus fondamentales semblent aussi être à l'origine de l'absence de « sympathie littéraire » entre les deux poètes. La première est, selon Maurice Lemire, leur différence de philosophie concernant la pratique du régionalisme en littérature. Dans l'introduction au second tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, il explique :

Blanche Lamontagne est enracinée dans le terroir gaspésien et, pour elle, l'univers prend sens dans cette région, tandis que, par exemple, Pamphile Lemay, Albert Ferland, Lionel Léveillé sont des urbains. C'est un peu hors de leur vécu de parler de la charrue, des traditions des ancêtres, de choses de la terre³²².

Selon Maurice Lemire, en effet, Blanche Lamontagne-Beauregard est la première régionaliste au sens pur du terme. Elle limite son inspiration à une région du Québec, alors que les autres considèrent le Québec dans son ensemble, comme une région par rapport à la France³²³.

La seconde raison de leur antipathie concerne l'aspect esthétique du poème. En effet, alors que « Ferland se laisse [parfois] tenter par les excès maniéristes du Parnasse français (Leconte de Lisle, notamment)³²⁴ » et est très attentif à la forme du vers, Blanche Lamontagne-Beauregard, comme la plupart des poètes régionalistes³²⁵, est assez négligente à

³²² Cité dans David Lonergan, *op. cit.*, p. 33.

³²³ Blanche Lamontagne-Beauregard se sent également beaucoup plus près des régionalistes français et de la culture régionale française que les autres régionalistes québécois, comme le montrent ses références au régionaliste provençal Frédéric Mistral et à l'auteur-compositeur-interprète breton Jean-Baptiste-Théodore-Marie Botrel.

³²⁴ Ivor A. Arnold, « Diachronie des styles de la poésie québécoise, 1860-1980 », *Studies in Canadian literature*, vol. 12, n° 1, 1986, en ligne, <www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory>, consulté en mars 2006.

³²⁵ Voir Édouard Chauvin, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, vol. I, n° 6, juin 1918, p. 185-188.

cet égard. Elle « n'a composé que peu de poèmes sans faille [...] et même dans ses meilleurs poèmes, elle se rend difficilement jusqu'à la fin sans trébucher³²⁶ ».

À cause de ces deux raisons, même quand, dans son « Salut », il consacre Blanche Lamontagne-Beauregard comme « la poétesse de la Gaspésie », Ferland n'adhère pas totalement à sa poésie, sur laquelle il n'écrira d'ailleurs plus aucun article critique. En fait, autant à l'époque du concours de la Société du parler français au Canada que plus tard, rien ne pousse Albert Ferland, qui a déjà publié toute son œuvre poétique et qui est un poète bien établi, vers sa consœur régionaliste.

Peut-être pour cette raison, Blanche Lamontagne, dont, nous l'avons dit, le succès tant critique qu'auprès du public lecteur est immédiat, n'a jamais entretenu d'« amitiés littéraires » parmi les poètes de sa génération. L'examen de sa correspondance ne démontre, en effet, aucun échange épistolaire suivi avec un poète québécois de son époque. De plus, le dépouillement de ses trois derniers recueils, ceux qui ont été publiés au cours de la décennie 1925-1935 et qui nous intéressent plus particulièrement ici, ne révèle que deux références à des auteurs québécois qui lui sont contemporains : Henry d'Arles et Albert Lozeau³²⁷.

La référence à Henry d'Arles n'a pas de signification particulière, sinon qu'elle souligne les liens étroits qui unissent l'auteure à l'*Action française* où Henry d'Arles joue un rôle important. Celle à Albert Lozeau est par contre beaucoup plus intéressante, d'autant plus qu'il ne s'agit pas que d'une simple référence comme dans le cas précédent, mais du titre d'un portrait où elle compare ce membre de l'École littéraire de Montréal à François Coppée³²⁸. Ce n'est toutefois pas parce que, comme le poète français, Albert Lozeau est le poète des petits et des humbles que Blanche Lamontagne-Beauregard lui dédie un poème de

³²⁶ Université d'Ottawa et Centre de recherches en littérature canadienne-française, *La poésie canadienne-française : perspectives historiques et thématiques, profils de poètes, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, 1969, p. 126-127.

³²⁷ Les deux seuls autres auteurs québécois qu'elle cite ne lui sont pas contemporains. Il s'agit de Crémazie et de Fréchette. Elle cite ces deux piliers de l'École patriotique de Québec dans *La Moisson nouvelle* parce que, dans ce recueil, elle leur emprunte la forme du poème héroïque.

³²⁸ Blanche Lamontagne-Beauregard, « Albert Lozeau », *La moisson nouvelle*, op. cit., p. 87.

la section « Poèmes héroïques » de son cinquième recueil, *La moisson nouvelle*. Ce n'est pas davantage à cause de sa renommée ou de la crédibilité qu'il peut lui apporter. C'est plutôt à cause de son traitement particulier du thème de l'exil.

Selon Richard Giguère³²⁹, les poètes de l'exil sont particulièrement nombreux depuis les débuts de la poésie québécoise. D'Octave Crémazie à William Chapman, toutefois, aucun d'entre eux ne traite de ce thème en relation avec celui de l'enfermement comme le fait Albert Lozeau. Pour ce poète, en effet, le corps est une prison et l'exil, c'est de vivre perpétuellement en marge de la société à cause de ce corps. Pour Albert Lozeau, la cause de cet enfermement et de cet exil, c'est son corps perclus. Pour Blanche Lamontagne-Beauregard et les femmes qui vont suivre, c'est le genre sexuel qui les exclut de manière systématique des grands débats sociaux, puisqu'elles sont considérées comme des mineures selon la loi.

Albert Lozeau joue un rôle essentiel dans la carrière de Blanche Lamontagne-Beauregard, non parce qu'ils eurent d'étroites relations – elles se limitent à une lettre de Lozeau le 28 juin 1918 et à une visite que lui rend la poétesse³³⁰ –, mais parce que la poésie de Lozeau est la source dont provient une thématique essentielle dans l'œuvre de Blanche Lamontagne-Beauregard. Cette thématique, qui ne cessera de prendre de l'importance jusqu'à devenir une des marques distinctives de la poésie des femmes de la seconde génération ayant publié au cours de la décennie 1925-1935, allie les thèmes de l'exil et de l'enfermement à celui de la douleur. Mais cette douleur aussi change; elle n'est plus sourde et morale comme chez Léonise Valois ou chez Clara Lanctôt, elle devient vive et physique comme chez Lozeau.

Outre Albert Ferland et Albert Lozeau, un autre membre de l'École littéraire de Montréal est également présent dans la carrière de deux des poétesses de la première

³²⁹ Voir Richard Giguère, *Exil, révolte et dissidence*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, 283 p.

³³⁰ Il nous a été impossible de dater cette visite, mais Blanche Lamontagne-Beauregard y fait allusion dans le poème « Albert Lozeau » de *La moisson nouvelle* publié en 1925. Nous pouvons donc vraisemblablement la situer peu après la lettre de Lozeau, puisque Blanche Lamontagne-Beauregard, dans son poème, parle du début de l'été.

génération qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 : Antonio Pelletier. Ce dernier, qui, « entre 1898 et 1904, est un des membres les plus actifs de l'École³³¹ », a publié quelques inédits dans la chronique de Gaétane de Montreuil, mais c'est surtout dans le parcours d'Atala (Léonise Valois) que sa présence est la plus déterminante. Il ne fait l'objet d'aucune mention dans la poésie de cette dernière, puisqu'à l'époque de la parution de son premier recueil, il a déjà disparu de la scène littéraire montréalaise. Toutefois, selon Louise Warren, qui a rédigé la biographie d'Atala, Antonio Pelletier était un habitué du salon de la poétesse à Westmount. La contribution la plus importante de ce poète-médecin à la carrière de Léonise Valois demeure toutefois le portrait qu'il dresse d'Atala³³² en 1901. Écrit dans un style empreint de lyrisme, ce portrait propose une vision idyllique de la poétesse assez peu conforme au peu qu'on en dit aujourd'hui. Cette « Silhouette » de même que les portraits d'Atala que nous proposent Madeleine³³³ et Georges Bellerive³³⁴ ont indubitablement contribué à la faire connaître à l'époque.

Contrairement à la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard, en effet, celle d'Atala ne soulève aucune passion et, à part quelques articles de réception, elle ne retient guère l'attention de la critique. En 1910, son premier recueil, *Fleurs sauvages*, qui, selon Jean Royer, rompt avec la tradition régionaliste alors dominante, est vite relégué dans la catégorie des livres pour les femmes³³⁵, c'est-à-dire hors de la « vraie littérature ». En 1934, son dernier recueil, *Feuilles tombées*, n'a pas plus de succès auprès de la critique que le précédent. Il est

³³¹ Jacques Gouin, *Antonio Pelletier : la vie et l'œuvre d'un médecin et poète méconnu : 1876-1917*, Montréal, Éditions du Jour, 1975, p. 13. De janvier 1898 à 1904, en effet, Antonio Pelletier sème dans la plupart des journaux populaires du Québec de l'époque de nombreux poèmes et textes en prose dont ses fameuses « Silhouettes ».

³³² Antonio Pelletier, « Silhouette (Atala) », *Le Monde illustré*, 14 septembre 1901, p. 304-305. Repris dans *Cœur et hommes de cœur*, Montréal, Dumont, 1903, p. 32-38, puis dans Jacques Gouin, *Antonio Pelletier, la vie et l'œuvre d'un médecin et poète inconnu 1876-1917*, op. cit., p. 142-144.

³³³ Madeleine [pseudonyme de Madeleine Huguenin], « Atala », *Portraits de femmes*, Montréal, *La Patrie*, 1938, p. 262.

³³⁴ Voir Georges Bellerive, « Melle Atala », *Brèves apologies de nos auteurs féminins*, Québec, Librairie Garneau, 1920, p. 69-71.

³³⁵ Voir Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Fides/HMH/Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1989, p. 38.

perçu comme le représentant d'une tradition littéraire mourante au Québec : le romantisme lamartinien³³⁶.

Ainsi, plusieurs poètes de l'École littéraire de Montréal sont présents dans le parcours des poétesses de la génération des années 1910 qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935³³⁷. Ces poètes, qui semblent ne jamais être intervenus dans le processus créatif de ces femmes, ne sont pourtant pas les seules figures dominantes qui gravitent autour d'elles. La présence de Lionel Groulx à la fin de la carrière d'Atala et au début de celle de Blanche Lamontagne-Beauregard en est un exemple des plus intéressants.

Lionel Groulx n'intervient, en effet, que très tard dans la carrière d'Atala. À la veille de publier son second recueil, *Feuilles tombées*, Atala, qui craint une critique qui n'a pas été tendre avec elle lors de la parution de *Fleurs sauvages* en 1910, ressent le besoin de se prévaloir d'une sorte de « laissez-passer³³⁸ » pour l'affronter. Aussi, se souvenant que la préface de Lionel Groulx au second recueil de Blanche Lamontagne-Beauregard, *Par nos champs et nos rives*³³⁹ en 1917, avait valu à l'auteure un succès immédiat tant auprès de la critique qu'en librairie (*Le Devoir*, qui s'était chargé de l'édition du recueil, avait dû le réimprimer à peine huit mois après sa sortie), elle lui demande de préfacier *Feuilles tombées*.

Toutefois, elle ne connaît Lionel Groulx que de réputation et ne sait pas comment l'aborder. Aussi est-ce avec une certaine candeur que dans sa lettre du 9 octobre 1934 elle écrit en guise de préambule :

Vous ne me connaissez pas, je le pense bien, mais vous connaissez, je le sais, mon frère, l'abbé Héliodore Valois, le curé de Burke N.Y. et aussi votre aimable

³³⁶ Voir Guy Champagne, « *Fleurs sauvages et Feuilles tombées* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *op. cit.*, p. 505.

³³⁷ Il faut ajouter à cette liste Joseph-Hormidas Roy qui, selon Louise Warren, est un habitué du salon d'Atala. Joseph-Hormidas Roy est un autre poète-médecin qui s'exila à Lowell dans le Massachusetts après ses études en médecine. Nous ne lui connaissons qu'un seul recueil de poèmes, *Les Voix étranges*. Il fut membre correspondant de l'École littéraire de Montréal.

³³⁸ L'expression est de Louise Warren.

³³⁹ Blanche Lamontagne-Beauregard, *Par nos champs et nos rives*, Montréal, *Le Devoir*, 1918, 189 p.

famille a bien connu la mienne. Peut-être, mon père a-t-il été le médecin des vôtres lorsqu'il demeurait à Vaudreuil. Peut-être aussi, j'ose vous l'écrire, vous a-t-il aidé à voir le jour... Qui sait!³⁴⁰

Groulx, sans doute amusé par une telle naïveté, accepte de préfacer le recueil d'Atala. Celle-ci lui envoie une lettre de remerciement le 28 octobre 1934 et lui rend visite le 29 mars de l'année suivante. Par la suite, leurs relations se limitent à l'envoi par Groulx, en mars 1935, d'un exemplaire de son plus récent ouvrage, *Orientations*³⁴¹.

Les relations entre Groulx et Atala sont donc de très courte durée, trop courte pour avoir influé de façon significative sur la carrière littéraire de la poétesse, d'autant que Lionel Groulx, au milieu des années 1930, même s'il demeure respecté, n'a plus sur la littérature l'influence dont il jouissait du temps de l'*Action française* et de sa maison d'édition, la Bibliothèque d'Action française. En outre, Atala n'a jamais été une régionaliste et ces relations interviennent à la fin d'une carrière qui n'a jamais vraiment pris son envol. Les retombées de la préface de Lionel Groulx sont assez minces sur le devenir de *Feuilles tombées*, qui passe presque inaperçu, ne récoltant, en tout et pour tout, que cinq articles critiques.

Blanche Lamontagne-Beauregard se trouve dans la situation inverse quand, en 1917, elle demande la permission à Lionel Groulx d'utiliser l'une de ses lettres en guise de préface à son second recueil³⁴², *Par nos champs et nos rives*. L'auteure qui, en 1912, s'est fait remarquer en remportant, *ex æquo* avec Charles Gill, le premier prix de poésie de la Société du parler français au Canada, est, en effet, une figure montante de la poésie québécoise de cette époque. De plus, Lionel Groulx, qui vient tout juste (janvier 1917) d'affirmer dans

³⁴⁰ Citée dans Louise Warren, *op. cit.*, p. 122.

³⁴¹ Lionel Groulx, *Orientations*, Montréal, Éditions du Zodiaque, coll. « Zodiaque », n° 35, 1935, 310 p.

³⁴² Il s'agit d'une lettre datée du 17 décembre 1916 dans laquelle Groulx commente *Par nos champs et nos rives*, dont Blanche Lamontagne-Beauregard lui a envoyé le manuscrit quelque temps auparavant.

l'*Action française* que notre littérature devra être « française, catholique et canadienne³⁴³ » et s'inspirer du classicisme français, jouit, à ce moment, d'une influence certaine sur la littérature. L'association de Blanche Lamontagne-Beauregard avec Lionel Groulx arrive à point nommé pour la poétesse et donne à sa carrière un élan de plus. Toutefois, si cette association a un si grand effet sur la suite des choses, c'est surtout parce qu'elle donne à la poétesse accès au « cercle » de l'*Action française* dont Groulx est le principal animateur.

La Ligue d'Action française est une association nationaliste fondée en 1917 qui vise à amener les Canadiens français « à reconnaître et à affronter bravement les menaces linguistiques, sociales, économiques et politiques à leur existence en tant que peuple distinct en Amérique du Nord³⁴⁴ » ainsi qu'à rechercher et à développer ce qui fait leur spécificité. Nous sommes donc bien loin ici des véritables cercles littéraires qui faciliteront l'insertion littéraire et l'élaboration du discours des poétesses de la génération suivante. Toutefois, la Ligue n'en demeure pas moins la première « tribune littéraire » à laquelle les femmes ont accès³⁴⁵. L'examen de l'*Action française*, l'organe officiel de la Ligue, montre, en effet, que les questions littéraires y tiennent une place importante puisque, pour les nationalistes de l'époque, l'art et la littérature sont des domaines privilégiés où doit s'exercer la spécificité québécoise.

³⁴³ Cité dans Maurice Lemire (dir. publ.), *op. cit.*, p. XVIII. Dans son article, Lionel Groulx reprend et précise l'opinion qu'il avait émise lors du premier Congrès de la langue française, tenu entre les 24 et 30 juin 1912, congrès au cours duquel Blanche Lamontagne-Beauregard reçoit son prix.

³⁴⁴ Susan Mann Trofimenikoff, *Action française : French Canadian nationalism in the twenties*, Toronto, University of Toronto press, 1975, p. i.

³⁴⁵ Selon Réginald Hamel, Gaétane de Montreuil aurait bien voulu, au début de sa carrière, devenir membre de l'École littéraire de Montréal. Elle aurait même demandé à Albert Ferland de la parrainer et de lire quelques-unes de ses pièces aux séances de l'École. Ferland n'en a toutefois jamais rien fait, comme le démontrent les procès-verbaux de l'École. Gaétane de Montreuil ne semble pas lui en avoir tenu rigueur, d'autant, nous dit Réginald Hamel, « que les statuts de l'École ne prévoyaient pas que des femmes puissent en faire partie ». Voir Réginald Hamel, *Gaétane de Montreuil*, Montréal, L'Aurore, 1976, p. 34.

Quelle est la participation de Blanche Lamontagne-Beauregard à la Ligue? L'examen de sa correspondance avec Lionel Groulx³⁴⁶ et de celle de l'*Action française* montre que cette participation s'est limitée à l'envoi, moyennant rémunération, de quelques inédits. En fait, la contribution de l'auteure à cette « œuvre de défense nationale³⁴⁷ », comme la qualifie Joseph Gaudreau dans un article qui présente l'*Action française* au public, ne diffère guère de sa contribution aux autres revues et journaux de son époque³⁴⁸. Elle acquiert simplement une tout autre signification. En collaborant à la revue de la Ligue, en effet, Blanche Lamontagne-Beauregard non seulement a l'impression de participer à « la survivance de [la] race, c'est-à-dire au maintien de sa foi, de sa langue et de ses traditions³⁴⁹ », mais elle attribue à l'écrivain un rôle de prophète et de porteur de la « bonne parole ».

3.2 Cercles littéraires et stratégies d'écriture

Après que Blanche Lamontagne-Beauregard eut, en quelque sorte, ouvert aux femmes la porte des tribunes littéraires, l'ère de leur association avec des poètes pour les aider dans leur processus créatif et dans leur insertion au milieu littéraire s'achève rapidement. Bien sûr, il y a quelques exceptions, comme Alice Lemieux-Lévesque, qui s'associe à l'auteur Robert Choquette et au critique Maurice Hébert, et Simone Routier qui choisit Paul Morin comme mentor, mais le fait le plus intéressant demeure le regroupement des poétesses de cette époque autour des cercles littéraires. En effet, si la Ligue d'Action française constitue la première tribune littéraire à laquelle les femmes ont accès, elle est bientôt suivie par une autre avec la fondation, en 1922, de la Société des poètes canadiens-français, puis par quatre autres qui découlent directement de cette association d'auteurs et qui jouent un rôle déterminant

³⁴⁶ Selon les recherches de David Lonergan, Blanche Lamontagne-Beauregard n'a échangé de correspondance avec aucun autre membre de l'*Action française*.

³⁴⁷ Joseph Gauvreau, « Au public », l'*Action française*, vol. I, n° 1, janvier 1917, p. 8.

³⁴⁸ Selon David Lonergan, Blanche Lamontagne-Beauregard a publié au cours de sa carrière des créations littéraires dans une quinzaine de revues et de journaux.

³⁴⁹ Joseph Gauvreau, *loc. cit.*, p. 9.

dans la carrière poétique de plusieurs poétesses de cette époque. La multiplication, au cours des années 1920 et 1930, de ces lieux privilégiés d'échanges est, en effet, particulièrement favorable aux femmes qui, à cette époque, occupent presque la totalité de l'espace littéraire disponible. Elles y sont souvent en majorité et profitent de ces échanges pour redéfinir le rôle de la poésie et de l'écrivain.

Le premier de ces lieux d'échanges qui découlent directement de la Société des poètes canadiens-français est le Mouvement littéraire des Cantons de l'Est. Cette tribune littéraire est née d'un regroupement de journalistes de *La Tribune* et n'était au début que le fait de « quelques esprits vigoureux qui attirent autour d'eux des compagnons ou des disciples, ou de quelques amis des lettres canadiennes qui se font une mission, dans leur sphère, de les exciter et de les aider³⁵⁰ ». Bientôt il a pour centre le poète Alfred DesRochers, chez qui se tiennent les réunions. Alfred DesRochers, qui est déjà un membre influent de la Société des poètes canadiens-français, est un « leader » naturel³⁵¹ que tous les membres semblent admirer, d'autant qu'il vient de remporter, en 1930, avec *À l'ombre de l'Orford* le prix très convoité de l'Action intellectuelle, qui lui avait échappé aux mains d'Éva Sénécal l'année précédente. Il enlèvera deux ans plus tard le prix David avec le même recueil.

Alfred DesRochers est donc un poète reconnu au début des années 1930 et il ne fait aucun doute que ses qualités de poète et d'artisan du vers, ainsi que le fait qu'il soit journaliste et qu'il ait le pouvoir de publier des articles de critiques littéraires, par conséquent de faire valoir leurs recueils, contribuent largement à attirer autour de lui les poétesses de cette époque. Aussi, à l'exception de Jacqueline Francoeur, toutes les poétesses de notre corpus qui appartiennent à la seconde génération ayant écrit au cours de la décennie 1925-

³⁵⁰ Louis Dantin et John Hayes, *Mouvement littéraire dans les Cantons de l'Est : suivi d'un Essai de bibliographie sur les écrivains originaires des Cantons de l'Est ou auteurs de travaux se rapportant à notre petite province*, Sherbrooke, *La Tribune*, 1930, p. 5.

³⁵¹ Selon Denis Tremblay, en effet, « [a]ux réunions chez DesRochers, où l'on causait de bien d'autres choses que de littérature, il était incontestablement le Maître : celui qui parlait avec le plus d'autorité et qu'on écoutait toujours avec le plus d'intérêt. Non qu'il cherchait à faire prévaloir ses opinions, mais parce qu'il était le plus compétent et le mieux renseigné. Et l'on peut dire aussi qu'il était très conscient de sa supériorité ». Denis Tremblay, « Le mouvement littéraire des années trente dans les Cantons de l'Est », *Ellipse*, n^{os} 25-26, 1980, p. 75.

1935 ont fréquenté, certaines plus que d'autres, les réunions de ce mouvement. Toutefois, bien davantage que ses qualités de poète ou de journaliste, c'est le fait que DesRochers soit aussi un habile théoricien de la littérature qui attire ces femmes, qui en sont presque toutes à leurs débuts en poésie. En fait, avant même d'être poète, DesRochers, surtout avant son échec de 1929 au concours d'*Action intellectuelle*, se perçoit comme un critique. En effet, dans une lettre datée du 30 avril 1930 et partiellement reproduite dans l'introduction de l'édition critique de *L'Offrande aux vierges folles* et d'*À l'ombre de l'Orford* préparée par Richard Giguère, il écrit à Albert Pelletier :

Mon opinion de moi-même c'est que je ferais un bien meilleur critique que poète. C'est même vers cette voie que j'allais m'orienter quand, mon échec, au concours d'*Action intellectuelle*, m'a aiguillé en sens contraire. J'avais conscience que, comme œuvre, mon *Offrande* n'avait de supérieur que les vers de Choquette, parmi les jeunes. Si on avait reconnu son mérite, on me reconnaissait du même coup le droit de critiquer les autres. Alors, comme j'ai le tempérament un peu irascible, au lieu de me décourager et de surir, l'échec m'a été un coup de fouet. Je me suis dit : « Les enfants de chi...nois, ils vont m'avalier, ou bien ils crèveront d'indigestion. » Et voilà³⁵²!

Sa conception de la littérature à cette époque, conception qui transparaît parfois dans sa correspondance avec Éva Sénécal, qu'il semble avoir aidée plus que les autres, sera, en grande partie, exprimée plus tard dans *Paragraphes*, un court essai critique publié en 1931 et qui, par son côté innovateur³⁵³ en ce qu'il tranche avec le classicisme des critiques régionaliste et exotiste, se démarque des autres essais du même genre parus à cette époque.

À part l'information littéraire que diffuse le vaste réseau épistolaire dont nous parlions plus tôt et dont Alfred DesRochers semble avoir été un centre névralgique, le premier élément de cette conception de la littérature que les femmes retirent de leur participation au Mouvement littéraire des Cantons de l'Est et qui transparaîtra plus tard dans leurs œuvres est l'esthétique parnassienne et romantique, dont DesRochers aurait pris connaissance au cours

³⁵² Extrait d'une lettre d'Alfred DesRochers à Albert Pelletier datée du 30 avril 1930 et citée dans Alfred DesRochers, *À l'ombre de l'Orford*; précédé de *L'offrande aux vierges folles*, édition critique préparée par Richard Giguère, *op. cit.*, p. 15.

³⁵³ Voir à ce sujet Jacques Pelletier, « Alfred DesRochers, critique », *Voix et Images du pays*, vol. VII, 1973, p. 121-136.

de ses trois années passées au Collège séraphique des Franciscains de Trois-Rivières. Cette combinaison de deux esthétiques, au départ très différentes l'une de l'autre, est, en effet, caractéristique de toutes les œuvres des femmes qui ont fréquenté les réunions du Mouvement littéraire des Cantons de l'Est. Bien sûr, le mélange est différent d'une poétesse à l'autre, elles y ajoutent parfois une profonde influence symboliste, mais la présence de ces deux esthétiques n'en demeure pas moins très perceptible dans leurs œuvres. Nous retrouvons, en effet, chez chacune d'entre elles l'effusion sentimentale et le culte du moi romantique ainsi qu'une somptuosité des images et un soin de la forme qui sont plutôt caractéristiques du Parnasse.

Le second élément que les femmes semblent retenir de la pensée littéraire de DesRochers est l'importance de respecter les règles de la versification classique. Il s'agit évidemment d'un respect très relatif puisque les vers d'Alfred DesRochers eux-mêmes montrent des signes de modernité en obéissant, comme le souligne Claude Filteau³⁵⁴, à un rythme qui n'a rien de classique. Cependant, le fait d'écrire en vers réguliers et rimés est, selon DesRochers, preuve de son respect pour toute une tradition ainsi que pour « l'immense trésor du passé³⁵⁵ ». Car depuis des temps immémoriaux, dit-il, le vers est « le gardien du langage³⁵⁶ » et le « reposoir où il atteint le maximum de pureté et diffuse le maximum de communication³⁵⁷ ».

Bien que leurs vers échappent au stéréotype, toutes les poétesse qui ont fréquenté les réunions du Mouvement littéraire des Cantons de l'Est respectent donc, de façon générale, les règles de la prosodie classique³⁵⁸. Toutes n'y mettent cependant pas la même ferveur,

³⁵⁴ Voir Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 3-17.

³⁵⁵ Joseph Bonenfant, *À l'ombre de DesRochers : le mouvement littéraire des Cantons de l'Est : 1925-1950 : l'effervescence culturelle d'une région*, Sherbrooke, La Tribune/Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1985, p. 157.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Ce respect relatif n'est sans doute pas exclusivement attribuable à l'influence de DesRochers ou à celle de Dantin, puisque, nous l'avons dit, il existait un consensus à cet égard dans toute la critique de l'époque. Il est certain cependant que l'influence de ces deux hommes a été un facteur

d'autant que les libertés qu'elles prennent à cet égard expriment souvent leur désir de se libérer d'un carcan qui les étouffe. Toutefois, nous notons que les poétesses de cette époque, tout en respectant le vers régulier, systématisent l'utilisation de diverses stratégies pour varier le rythme parfois trop monotone du vers classique ou pour lui imprimer un rythme particulier. La plus intéressante de ces stratégies est ce que Jacques Blais appelle de façon pour le moins imagée « l'écriture en zigzag³⁵⁹ », c'est-à-dire l'utilisation successive de deux vers de différentes longueurs. Cette technique, qui n'est pas nouvelle dans la poésie québécoise puisque même Émile Nelligan et les exotistes en faisaient parfois usage, est en effet largement utilisée par presque toutes les poétesses de cette époque. Medjé Vézina est toutefois celle chez qui son emploi est le plus fréquent et elle l'élève au rang de forme fixe pour exprimer la montée de l'émotion en imitant la respiration brisée qui l'accompagne³⁶⁰ ou le hoquet de celle qui pleure.

Outre l'esthétique romantico-parnassienne et la prosodie régulière, un autre élément beaucoup plus fondamental relie l'écriture des poétesses de la seconde génération qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 à la pensée littéraire de DesRochers. En effet, si lors d'une conférence prononcée en juin 1935 devant la Société d'étude et de conférence³⁶¹, DesRochers peut affirmer que quelques-unes des femmes de sa génération comptent parmi les poètes qu'il aime le plus lire, c'est qu'il trouve dans leurs œuvres ce qu'il attend de toute poésie, c'est-à-dire une certaine vision de la poésie.

déterminant dans le maintien de cette tradition chez les poétesses de cette époque, comme le montre l'exemple de Simone Routier qui, en France et soustraite de ces influences, a écrit son troisième recueil en vers libres.

³⁵⁹ Voir Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure*, *op. cit.*

³⁶⁰ Elle oppose ce type d'arrangement strophique au distique d'alexandrins qui, au contraire, exprime le calme et la sérénité.

³⁶¹ A. G. B., « À la Société d'étude et de conférence. Monsieur Alfred DesRochers parle de "l'avenir de la poésie au Canada-français" », *Le Devoir*, 12 décembre 1935, p. 5.

Pour DesRochers, la poésie, c'est avant tout « l'art de l'illusion³⁶² ». C'est « l'art d'être dupe³⁶³ », mais c'est aussi « l'art de duper³⁶⁴ ». Selon lui, en effet, « la poésie, c'est de prendre l'apparent pour le réel et de forcer le lecteur d'en agir ainsi³⁶⁵ ». Or, si nous examinons l'ensemble des recueils des femmes qui ont assidûment fréquenté les réunions du Mouvement littéraire des Cantons de l'Est, nous constatons que le thème de la magie, et donc de l'illusion, y joue un rôle de premier plan. Il ne s'agit toutefois pas ici de simple illusion ou de magie blanche, mais bel et bien de magie noire. La poésie de ces femmes, avec ses monstres comme la Chimère³⁶⁶, le Léviathan³⁶⁷ ou la Méduse³⁶⁸, ses magiciennes infernales comme Hécate³⁶⁹, la fée de Jovette Bernier ainsi qu'avec ses génies et ses mânes³⁷⁰, est, en effet, une écriture qui fait appel à l'au-delà et aux puissances maléfiques. En cela, elle témoigne de l'influence de la pensée littéraire de DesRochers, mais elle est aussi, à l'instar de celle des années 1930 en général, une écriture inquiète, une écriture qui, à l'approche du désastre du Second Conflit mondial, pose avec une acuité extrême le problème de la séparation de l'âme et du corps.

La seconde tribune littéraire qui découle directement de leur appartenance à la Société des poètes canadiens-français et à laquelle les femmes ont accès est le cercle qui se forme

³⁶² Jacques Pelletier, « Alfred DesRochers, critique », *Voix et Images du pays*, vol. VII, 1973, p. 126.

³⁶³ Cité dans Jacques Pelletier, *loc. cit.*, p. 127.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Monstre fabuleux de la mythologie grecque ayant la tête et le poitrail d'un lion, le ventre d'une chèvre et la queue d'un dragon, et crachant des flammes.

³⁶⁷ Monstre aquatique de la mythologie phénicienne mentionné dans la Bible, où il devient le symbole du paganisme.

³⁶⁸ Dans la mythologie grecque, une des trois Gorgones, la seule dont le regard était mortel. Persée trancha sa redoutable tête couverte de serpents, et de son sang naquit Pégase.

³⁶⁹ Déesse lunaire et infernale de la génération des Titans de la mythologie grecque. Elle préside à la Magie.

³⁷⁰ Aïeux considérés comme vivants dans l'au-delà.

autour d'Albert Pelletier. Figure très en vue du Québec des années 1930 et ami personnel d'Alfred DesRochers, avec qui il échange une abondante correspondance, Pelletier est le « critique exigeant et passionné³⁷¹ » qui est attiré à la critique littéraire dans le journal *Le Canada* de son ami Olivar Asselin. Il attire autour de lui plusieurs jeunes écrivains et journalistes qui se réunissent chez lui deux fois par mois les samedis soirs. Comme celles du Mouvement littéraire des Cantons de l'Est, ces rencontres « ne furent [toutefois] jamais les messes séculières d'une Chapelle, mais plutôt les occasions d'affrontement de quelques esprits, au fond très différents les uns des autres, mais tous animés du besoin de penser à leur aise³⁷² ». Le salon de Pelletier était, en effet, à l'époque, selon Jacques Michon, « l'un des hauts lieux de la liberté de penser³⁷³ ».

Pelletier est surtout un homme d'idées et celles-ci, nous l'avons vu, marquent un durcissement théorique du régionalisme : le canadianisme intégral. Il croit que la littérature et l'écrivain ont une fonction sociale bien précise. Selon lui, cette fonction première est d'éveiller le peuple. Or, il ne pense pas que les recueils de femmes, spécialement *L'Immortel adolescent* de Simone Routier, *Poèmes* d'Alice Lemieux, *Tout n'est pas dit* de Jovette Bernier et *La course dans l'aurore* d'Éva Sénécal, qu'il analyse dans son *Carquois* sous le titre révélateur de « Poèmes de jeunes filles », remplissent ce rôle. Au contraire, ces recueils de poésie lui font plutôt songer à « quatre ramiers chargés d'oiseaux³⁷⁴ ». Pleins de charme, certes, mais manquant « d'aliment assez substantiel³⁷⁵ » pour maintenir l'intérêt. Cependant, même s'il n'est pas très tendre à l'égard de la poésie féminine dans cet article, ayant appris que Sénécal prépare un roman, il lui écrit pour lui faire part de sa conception de la fonction sociale de la littérature et de l'écrivain. Elle en fait part à Alfred DesRochers dans une lettre datée de l'été 1930 :

³⁷¹ Lucien Parizeau, « Introduction », *Les Écrits du Canada français*, op. cit., p. 11.

³⁷² *Ibid.*, p. 14.

³⁷³ Jacques Michon, *L'édition littéraire en quête d'autonomie : Albert Lévesque et son temps*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. ix.

³⁷⁴ Albert Pelletier, « Poèmes de jeunes filles », *loc. cit.*, p. 101.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

Je suis en correspondance avec M. Pelletier depuis son voyage et nous causons « roman » de plus belle. Vous ririez de lire sa dernière lettre. Il me dit que [tant] que nous n'aurons pas eu un auteur canadien assez intelligent pour faire un vrai scandale avec un roman, un vrai, pas des niaiseries comme il s'en écrit tant ici, personne ne lira de romans canadiens³⁷⁶.

Ce qu'il dit pour le roman, Pelletier l'entend aussi pour toute œuvre littéraire, y compris la poésie. Selon lui, toute œuvre doit avant tout être vraie et humaine. Voici ce qu'il écrit à Medjé Vézina qui se demande si son recueil n'est pas trop osé :

La fonction du poète, c'est de réagir plus que personne contre l'ambiance, d'ouvrir des voies neuves, d'être polémiste jusqu'à la violence du pamphlétaire, s'il le faut, en faveur de la sincérité de ses idées, de ses sentiments, de ses émotions. Cet esprit de lutte contre l'ambiance, même outré, intransigeant, choquant, c'est le secret levain qui produisit Rabelais, Ronsard, Racine (à qui, de son vivant, on préférerait Pradon), Hugo, Baudelaire. Les sujets de tout repos ou les lieux communs, le style des pacifistes ne courent pas le risque d'engendrer qui que ce soit à la vie intellectuelle et ils ne sont le fait d'aucun véritable écrivain, à plus forte raison d'un poète. Pourquoi adoucir, éviter de froisser, de choquer, d'éveiller? Pourquoi payer tribut à l'indifférence intellectuelle, à la passivité routinière, à l'attitude académiste de vos contemporains? Avez-vous, vous, poète, une seule raison valable pour une telle genuflection³⁷⁷?

Aussi informelles que soient ces rencontres, cependant, elles ont une influence notable sur l'élaboration du discours féminin de l'époque. Sans doute cette influence est-elle moindre que celle du Mouvement littéraire des Cantons de l'Est, puisque seulement trois poétesses de notre corpus ont participé aux « samedis » d'Albert Pelletier (Jovette Bernier, Medjé Vézina et Éva Sénécal). Toutefois, il s'agit-là des trois poétesses les plus radicales, les plus structurées et de celles qui mèneront le plus loin l'écriture féminine de cette époque. Nous pouvons donc supposer que les rencontres chez Pelletier sont à l'origine d'un discours féminin plus provocateur qui fit bondir d'indignation la critique des années 1930.

³⁷⁶ Extrait d'une lettre d'Éva Sénécal à Alfred DesRochers datée de l'été 1930 et citée dans Marie-Claude Brosseau, *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres : Alice Lemieux, Éva Sénécal et Simone Routier*, Québec, Les Éditions Nota bene, 1998, p. 69-70.

³⁷⁷ Extrait d'une lettre d'Albert Pelletier à Medjé Vézina datée du 1^{er} octobre 1933 et citée dans Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure*, op. cit., p. 45.

3.3 Cercles littéraires et stratégies de carrière

Les cercles littéraires permettent donc aux poétesses de cette époque de développer des stratégies d'écriture qui jouent un rôle essentiel dans l'élaboration de leur discours, en ce qu'ils lient entre eux les divers éléments qu'elles ont retenus de la société qui les entoure. Mais les cercles littéraires jouent un rôle encore plus essentiel : ils sont à la source de l'orientation future de leur carrière. Deux des cercles littéraires qu'elles ont fréquentés sont, en effet, directement responsables d'une décision qui va engager le reste de leur carrière et les mener au succès littéraire : celle d'utiliser la réputation d'un éditeur et la crédibilité apportée par les prix littéraires pour parvenir au succès.

Les « samedis » d'Albert Lévesque semblent n'avoir été qu'une des activités parallèles des Éditions Albert Lévesque. En effet, aucun document ne nous renseignant sur la teneur des « soirées littéraires » organisées par l'éditeur les samedis soirs où Pelletier ne recevait pas, nous pouvons supposer qu'elles furent d'abord des rencontres d'information destinées à recruter de nouveaux auteurs pour la maison d'édition. Nous pouvons aussi supposer que, avec le temps – ces « soirées littéraires » semblent avoir existé quelques années –, ces soirées d'information se sont progressivement transformées en de véritables rencontres d'auteurs où se décidaient des stratégies de promotion pour les ouvrages édités par la maison Lévesque. Le fonctionnement exact des rencontres de ce cercle n'a toutefois que peu d'importance ici. Ce qui en a, par contre, est que les poétesses qui y ont participé – nous songeons à celles qui ont publié chez Lévesque ou qui ont eu l'intention de le faire, comme Alice Lemieux-Lévesque, Jovette Bernier, Medjé Vézina et Éva Sénécal, notamment – y ont rencontré un éditeur « réceptif aux jeunes³⁷⁸ » et ouvert à l'écriture féminine. Elles y ont aussi rencontré un éditeur qui leur offrait de larges possibilités concernant la promotion et la diffusion des nouveautés.

³⁷⁸ Jacques Michon, *L'édition littéraire en quête d'autonomie : Albert Lévesque et son temps*, *op. cit.*, p. ix.

Les rencontres chez Albert Lévesque semblent s'être faites plus rares avec le temps et elles sont bientôt remplacées par un salon littéraire d'un tout autre genre, puisqu'il semble surtout réunir des écrivaines : celui d'Émile Coderre. En effet,

[s]es rencontres avec la Société des poètes à Québec, celles avec la Société des écrivains de l'Est, celles évidemment de l'Association des auteurs à Montréal, ou encore les soirées passées chez Albert Pelletier et Albert Lévesque, l'ont mis fréquemment en contact avec de jeunes auteurs féminins de régions plus ou moins éloignées³⁷⁹.

Au fil de ces rencontres se tissent de véritables amitiés (avec Jovette Bernier, entre autres) et se précise l'intérêt de Coderre pour l'écriture féminine. Ceci le mènera à écrire une nouvelle sur le journal d'une jeune poétesse d'une région éloignée qui arrive à Montréal³⁸⁰.

Au moment où il commence à recevoir chez lui, Coderre n'a pas oublié ses amitiés parmi les écrivaines avec qui il correspond toujours, mais il est entre-temps devenu une célébrité. Il vient de publier un recueil de poésie intitulé *Quand j' parle tout seul*, qu'il fera rééditer cinq fois et dont il vendra plus de six mille exemplaires. C'est une figure à la fois active (il collabore à plusieurs revues importantes, dont *La revue moderne*³⁸¹) et extrêmement populaire (il écrit une chronique hebdomadaire dans *La Patrie du dimanche* qui est intitulée « J' parl' pour parler ») des lettres québécoises. Cette forte présence dans le milieu littéraire de son époque lui vaut d'être l'un des centres nerveux du réseau épistolaire dont nous parlions plus haut et auquel participent plusieurs figures dominantes de la vie littéraire du Québec de l'époque (Dantin, DesRochers, Pelletier, Choquette, etc.).

Cette vaste correspondance, aujourd'hui disséminée dans plusieurs fonds d'archives comme ceux d'Émile Coderre lui-même, de Robert Choquette, d'Alfred DesRochers et de

³⁷⁹ Richard Foisy, *Ce que j'ai appris. 1893-1932*, t. 1 de *Jean Narrache : un poète et son double, Émile Coderre*, Montréal, Les Éditions Varia, coll. « Documents et Biographies », 2003, p. 488.

³⁸⁰ Intitulée *Claquemurée*, cette nouvelle ne sera jamais publiée. Elle est toutefois conservée, sous forme de dactylogramme, dans le fonds d'Émile Coderre à la Bibliothèque nationale du Québec.

³⁸¹ C'est à *La revue moderne* que Coderre rencontre Robert Choquette qui, à cette époque, est le directeur de la revue.

Jeanne Gris , est la seule documentation dont nous disposons pour reconstituer les rencontres de ce cercle littéraire. Elle est toutefois particulièrement riche et fort révélatrice à plus d'un égard. En effet, outre la somme importante d'informations qui sont communiquées à Coderre par le biais de ce réseau épistolaire et qui témoigne de l'effervescence culturelle des années 1930 au Québec, ce qui frappe dans cette correspondance, c'est l'immense respect que lui vouent ceux qui lui écrivent.  mile Coderre, nous l'avons dit, est l'image même du succès littéraire et ses correspondants, même ceux qui jouissent d j à une solide réputation littéraire, comme Robert Choquette et Alfred DesRochers, n'hésitent pas à lui demander conseil ou à lui soumettre leurs projets. Ce respect est particulièrement palpable dans sa correspondance avec Jeanne Gris , une poétesse et une romancière assez marginale des années 1930. Dans cette correspondance et celle de retour, qui est conservée dans le Fonds Jeanne-Gris , Émile Coderre joue le rôle du bon « Maître » et Jeanne Gris  celui du disciple obéissant. Il la conseille sur l'art d'écrire autant en prose qu'en vers.

Nous pouvons supposer que les rencontres chez Émile Coderre étaient un peu à l'image de cette correspondance et que les poétesses qui y ont participé – outre Jovette Bernier qui était très amie avec Coderre, il s'agit probablement des mêmes qui assistaient aux rencontres chez Pelletier et chez Lévesque – l'ont d'abord fait pour mieux s'intégrer à la société littéraire de l'époque, pour prendre part aux débats sur les idées modernes soutenues par le réseau épistolaire dont, nous l'avons dit, Coderre est un centre nerveux important et pour discuter de poésie féminine dont les enjeux intéressent particulièrement Coderre. Nous pouvons également supposer qu'elles y ont cherché un guide pour les conseiller et les aider à atteindre le succès dans le domaine de la poésie. Après tout, comme le montre sa médaille d'argent de la Société des poètes canadiens-français pour son recueil *Quand j'parle tout seul*, en 1932, Émile Coderre n'a-t-il pas fait reconnaître une poésie non orthodoxe? N'a-t-il pas introduit en poésie un sujet du discours diff rent du poète traditionnel?

*

* *

Depuis leurs débuts, les femmes qui écrivent s'entourent de poètes renommés pour leur assurer une certaine crédibilité et pour faciliter leur insertion dans le milieu littéraire. La première de ces grandes figures, qui sont toutes liées à la modernité littéraire au Québec, est Albert Ferland de l'École littéraire de Montréal. Il a joué un rôle important dans les carrières de Léonise Valois et de Gaétane de Montreuil et a effleuré celle de Blanche Lamontagne-Beauregard. Toutefois, aucun poète, même pas Ferland, qui fut pourtant très proche des deux premières, ne semble être intervenu dans le processus créatif de ces femmes. La plupart se sont contentés du rôle de fidèles « amis littéraires » et n'ont eu d'autre incidence sur leur écriture que celle des discussions qu'ils eurent avec elles. En fait, la seule exception à cette règle semble avoir été le poète Albert Lozeau, à qui Blanche Lamontagne-Beauregard consacre un portrait dans *La moisson nouvelle* et qui semble à l'origine du thème de l'enfermement dans la poésie de la régionaliste et dans celle des autres femmes qui vont suivre.

Par la suite, les poétesses vont littéralement envahir l'une des plus importantes tribunes littéraires de cette époque, la Société des poètes canadiens-français, dont va naître un important réseau épistolaire qui débordera vite les cadres de cette association. C'est avant tout pour se connecter à ce réseau par où transite toute l'information littéraire de l'époque et où se discutent également des idées nouvelles que les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 ont adhéré aux cercles littéraires. En effet, trois des quatre cercles qui découlent plus ou moins directement de la Société des poètes canadiens-français (ceux dirigés par Alfred DesRochers, Albert Pelletier et Émile Coderre) sont animés par des incontournables centres nerveux de ce réseau. Un quatrième (celui dirigé par Albert Lévesque) semble n'avoir été qu'une des activités parallèles des Éditions Albert Lévesque.

C'est de ce vaste réseau que les poétesses de cette époque tirent la plupart des matériaux qui servent à enrichir leur discours et leur réflexion. Du Mouvement littéraire des Cantons de l'Est qui est animé par Alfred DesRochers, les poétesses retiennent une certaine esthétique de l'écriture (l'esthétique romantico-parnassienne), une rigueur dans la prosodie et une vision de la poésie en tant qu'art de l'illusion. Des « samedis » d'Albert Pelletier, elles

retiennent une certaine rigueur dans le travail d'écriture³⁸² et une définition du poète qui est d'abord vu comme un « éveilleur public ». Dans les rencontres des « dimanches » d'Émile Coderre, elles trouvent un conseiller qui peut les guider vers le succès littéraire puisqu'il est lui-même l'image de la réussite à cet égard et puisqu'il a réussi à imposer autant au public lecteur qu'à l'institution une poésie qui est « différente », en ce qu'elle utilise le langage populaire. Dans les rencontres des « samedis » d'Albert Lévesque, elles trouvent un éditeur ouvert à l'écriture des femmes qui leur propose des conditions intéressantes pour publier ainsi que des outils efficaces pour diffuser et promouvoir le discours féminin.

L'apport du réseau des « amitiés » et des cercles littéraires, nous le voyons, est donc considérable sur le développement du phénomène de la poésie des femmes de cette époque. En fait, ce réseau y joue trois rôles précis : d'abord, il amorce l'intégration des poétesses dans le milieu des lettres québécoises; ensuite, il favorise l'acquisition par ces poétesses de stratégies d'écriture qui lient entre eux les ingrédients de base de leur discours et leur permettent de l'élaborer de façon personnelle et moderne; finalement, il permet à ces femmes d'aller chercher information et conseils pour mettre au point une stratégie de carrière qui les mènera vers la réussite littéraire.

Le réseau des « amitiés » et des cercles littéraires joue, en effet, un rôle capital dans le développement du phénomène de la poésie des femmes de cette époque, mais il en joue un tout aussi important dans la formation du champ littéraire qui a donné lieu à leur poésie. Les cercles littéraires constituent, en effet, les premiers éléments internes à la littérature qui structurent ce champ. Ceci a pour effet, non pas le rendre autonome, mais d'amorcer un processus qui le mènera à l'autonomie. D'autres éléments internes à la littérature viendront encore le structurer. Parmi eux, l'un des plus importants est le réseau de l'édition et notamment l'avènement de l'éditeur professionnel.

³⁸² Voir Jovette Bernier, « La maison de l'amitié », *Les Écrits du Canada français*, op. cit., p. 24.

CHAPITRE IV

LE RÉSEAU DE L'ÉDITION

Bien que l'on puisse affirmer que la poésie des femmes n'aurait jamais pu être la même sans l'apport des Éditions Albert Lévesque et de celles du Totem, le réseau de l'édition n'est pas, au même titre que les cercles littéraires, un des éléments essentiels qui ont contribué à la façonner. Certes, il demeure indubitable qu'il existe un style « Albert Lévesque » ou un style « Totem », du nom de la maison d'Albert Pelletier, que ces poétesses doivent adopter pour pouvoir publier dans ces maisons. Certes, tous les lieux d'édition possèdent un comité de lecture qui peut imposer des modifications qui demeurent souvent le prix à payer pour apposer un « label » de qualité sur la production. Mais, à ce stade, le discours féminin a pratiquement terminé sa croissance. Les stratégies d'écriture que les poétesses de cette époque ont retenu des cercles littéraires fréquentés et les idées modernes qu'elles ont tirées du vaste réseau épistolaire qui part de la Société des poètes canadiens-français, mais qui en déborde vite les cadres ont, en effet, modelé leur discours, dont l'origine se trouve dans la société qui les entoure. Ces stratégies d'écriture et ces idées modernes ont si bien façonné ce discours qu'il est maintenant prêt à être publié.

Contrairement au réseau des « amitiés » et des cercles littéraires que nous avons étudié au chapitre précédent, le réseau de l'édition ne joue donc pas un rôle significatif dans la construction du discours féminin dans la poésie de cette époque. Par contre, il en joue un essentiel dans la mise en valeur et la reconnaissance de ce discours. En effet, en considérant l'ensemble des lieux que ces femmes ont choisis pour éditer leurs recueils, nous avons l'impression que leur choix relève aussi bien du désir de promouvoir le discours féminin de façon générale que d'une recherche de crédibilité ou de renommée personnelle. Nous avons aussi l'impression que ces choix s'inscrivent à l'intérieur d'une stratégie à plus long terme, qui vise à les intégrer encore davantage dans le milieu des lettres québécoises de leur époque et à découvrir un lieu d'édition pour la poésie féminine, un lieu qui, tout en lui assurant la plus grande diffusion possible, lui ménagerait une place bien à elle.

Ce lieu d'édition, les poétesses de cette époque finiront par le découvrir : il s'agit des Éditions d'Action canadienne-française, qui deviendront plus tard les Éditions Albert Lévesque. Mais, ce lieu idéal, elles ne le découvriront qu'après un long cheminement que nous avons choisi d'illustrer ici selon les trois grands regroupements qui le caractérisent. Le premier concerne l'édition des recueils de femmes avant l'avènement de l'éditeur professionnel. Il se forme autour de l'autoédition et des journaux-éditeurs. En effet, bien que ces deux modes d'édition soient obsolètes dans les années 1920, les femmes les utilisent régulièrement puisqu'il y a peu d'éditeurs et encore moins d'éditeurs de poésie à cette époque, de sorte que les possibilités pour la poésie féminine sont bien minces. Le second regroupement s'organise autour des premiers éditeurs professionnels qui attirent les poétesses en grande partie à cause de la promesse d'une meilleure promotion et d'une plus grande diffusion de leurs recueils. Ils les attirent également parce que l'éditeur professionnel ajoute à la valeur littéraire du livre la crédibilité et la réputation de celui qui l'a édité. Pourtant, malgré ce double avantage, le regroupement autour des premiers éditeurs professionnels demeure assez timide, ces éditeurs n'offrant pas d'espace particulier pour accueillir le discours féminin. Le troisième et dernier regroupement s'effectue autour des Éditions Albert Lévesque. Il marque la fin du long cheminement au cours duquel les poétesses de cette époque cherchent le lieu idéal pour faire éditer leurs recueils et pour mettre leur discours en valeur. Elles se regroupent autour de cet éditeur parce qu'à la fin des années 1920 cette maison d'édition possède les meilleurs outils de promotion et elle est la plus apte à augmenter la valeur littéraire de leurs recueils. Mais elles se regroupent également autour de cette maison parce que le discours féminin y jouit d'une certaine reconnaissance.

4.1 Le journal-éditeur et l'autoédition

C'est sur la solide réputation que s'est acquise le journal *La Patrie* dans le domaine de l'impression d'œuvres littéraires que compte Éva Sénécal, qui y est correspondante, pour donner plus de crédibilité à son premier recueil, *Un peu d'angoisse... Un peu de fièvre*. À la fin XIX^e siècle et au début du XX^e, ce journal jouissait, en effet, d'une intéressante

réputation dans le domaine de l'édition littéraire, ayant édité plusieurs titres qui, à l'époque, avaient retenu l'attention comme, entre autres, deux œuvres de son fondateur Honoré Beaugrand : *Jeanne la fileuse* en 1888 et *Lettres de voyage* en 1889 ainsi que l'*Algonquine* de Rodolphe Girard en 1910. Toutefois, au moment où Sénecal fait appel à *La Patrie* pour éditer son recueil, le journal n'est plus un acteur important dans le domaine de l'édition. En fait, *La Patrie*, qui n'a plus de chronique littéraire régulière depuis longtemps³⁸³, n'a édité que sept titres depuis 1920, dont un seul peut être dit « littéraire ». Il s'agit du roman *Grand-Louis l'Innocent*³⁸⁴ de Marie Le Franc en 1925. Cette absence du journal de la scène littéraire, allié au fait que ce recueil est le premier d'un nouvel auteur et que ce nouvel auteur est une femme, font qu'*Un peu d'angoisse... Un peu de fièvre* ne parvient pas à retenir l'attention de la critique et passe presque inaperçu, ne récoltant que quatre articles de réception immédiate.

La réputation d'un journal dans le domaine de l'édition littéraire a, en effet, peu d'incidences sur la réception critique d'une œuvre. Beaucoup plus importantes sont la tendance présente de sa fonction éditrice et la place qu'il tient sur la scène littéraire au moment de l'édition. *Le Soleil*, par exemple, auquel Simone Routier s'adresse pour faire éditer *L'Immortel adolescent* en 1928, est loin de posséder la tradition de *La Patrie* en ce qui concerne l'édition littéraire³⁸⁵. Mais à partir de 1920, les choses s'améliorent sensiblement avec neuf titres d'intérêt littéraire, dont deux essais critiques, sur les vingt-six documents édités. L'accession, en 1927, de Jean-Charles Harvey au poste de rédacteur en chef du *Soleil* semble confirmer et intensifier cette tendance, puisque l'arrivée de ce journaliste, qui est aussi un romancier, coïncide avec l'apparition dans les pages du journal d'une chronique littéraire régulière qui informe ses lecteurs sur la vie littéraire de l'époque. Au moment de l'édition de *L'Immortel adolescent* de Simone Routier, *Le Soleil* est donc très présent sur la scène littéraire québécoise et manifeste, selon l'éditeur Albert Lévesque, une « louable

³⁸³ Comme le dira plus tard Albert Lévesque dans l'*Almanach de la langue française*, *La Patrie* est un de ces journaux « qui n'informent pas leurs lecteurs sur la vie littéraire et qui n'analysent que les ouvrages dont la vente les intéresse ». Cité dans « La vie littéraire », *Almanach de la langue française*, 1932, p. 260.

³⁸⁴ Ce roman gagnera le prix Fémina en 1929.

³⁸⁵ Sur les quarante-cinq titres qu'il a édités avant 1919, seulement quatre méritaient l'appellation de « littéraires ». Ce sont des romans moralisateurs.

générosité³⁸⁶ » dans le domaine de l'analyse et de la critique des nouveautés littéraires. Cette présence a une incidence certaine sur le succès critique de *L'Immortel adolescent*, qui est le recueil de femme de cette époque qui a suscité le plus de réactions de la part de la critique avec vingt-sept articles de réception immédiate, sans compter les « vient-de-paraitre ».

La réputation d'un imprimeur, surtout si celui-ci n'édite que des œuvres de grande qualité, contribue, elle aussi, au succès d'un ouvrage auprès de la critique. Au cours de la décennie 1910, par exemple, les poètes ont largement utilisé cette stratégie en publiant leurs œuvres à Paris, chez des imprimeurs reconnus pour n'avoir édité que des ouvrages de qualité : Jean Charbonneau chez Alphonse Lemerre, René Chopin chez Georges Crès et Cie, Albert Lozeau chez F.R. de Rudeval, etc. Toutefois, si la réputation d'un imprimeur attire les regards de la critique, elle a aussi une autre fonction : elle situe, dès le départ, l'écriture de l'auteur. Ainsi, tout comme Paul Morin, qui avait fait éditer *Paon d'email* chez l'imprimeur parisien Alphonse Lemerre avant tout parce que c'était « l'éditeur des poètes parnassiens³⁸⁷ », Alphonse Désilets conseille à Alice Lemieux-Lévesque de faire éditer *Heures effeuillées* chez Ernest Tremblay parce que cet imprimeur de Québec s'est, dans le passé, signalé par le lancement de quelques ouvrages littéraires remarquables³⁸⁸. L'examen du catalogue de Tremblay montre cependant que ce dernier n'a édité que douze ouvrages, dont seulement le tiers peut être qualifié de « littéraires ». Il s'agit d'abord des deux volumes des fameuses *Élévations poétiques* de l'abbé Burque et ensuite de deux romans de Gaétane de Montreuil qui ne se sont pas attiré une vaste réception critique, mais qui ont le mérite de bien situer l'écriture de Lemieux-Lévesque, dont le recueil s'attire plus d'une douzaine d'articles critiques.

Il reste pourtant que, au-delà de toutes ces questions de réputation, de place que tient un journal dans la vie littéraire de son époque et de « positionnement » de l'écriture par un

³⁸⁶ Albert Lévesque, « La vie littéraire », *loc. cit.*, p. 260.

³⁸⁷ Jacques Michon (dir. publ.), *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, t. 1 d'*Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1999, p. 54.

³⁸⁸ Alphonse Désilets était à cette époque président de la Société des poètes canadiens-français qui, selon le procès-verbal de sa réunion de fondation conservé dans le Fonds de la Société aux Archives nationales à Québec, devait, entre autres, « encourager les débutants à produire leurs vers ».

imprimeur, l'édition à compte d'auteur peut signifier une plus grande liberté d'action. Ainsi, même si Blanche Lamontagne-Beauregard est au faite de sa gloire en 1928, la critique de *La moisson nouvelle*, son dernier recueil, « quoique bonne commence à penser qu'elle se répète quelque peu et qu'elle gagnerait à retravailler davantage ses textes³⁸⁹ ». L'auteure, qui sent bien que sa crédibilité et celle du régionalisme en général commencent à s'effriter, fait éditer *Ma Gaspésie*, son recueil suivant, à « compte d'auteur » au *Devoir*. Elle espère ainsi se refaire une image en prenant le contrôle de chacune des étapes de l'édition de son recueil, y compris celle d'illustrer elle-même ses textes³⁹⁰. Cette prise de contrôle demeure pourtant vaine et Blanche Lamontagne-Beauregard ne réussit pas à rétablir sa crédibilité. En effet, si la réception immédiate de *Ma Gaspésie* n'est pas moins abondante que celle de ses trois recueils précédents parus à la Bibliothèque de l'Action française (BAF), elle est, en revanche, beaucoup moins bonne. Ce recueil constitue en effet, selon David Lonergan, la « limite littéraire » de l'auteure régionaliste.

Une autre constante dans l'édition des recueils de femmes avant l'avènement de l'éditeur professionnel est l'autoédition. Deux recueils de notre corpus illustrent ce mode d'édition où « l'auteur assume seul la responsabilité de sa publication³⁹¹ » et qui, tout en lui permettant d'éviter le comité de lecture qui, bien que symbolique dans la plupart des journaux éditeurs, peut tout de même exiger des modifications, lui assure généralement une plus grande liberté d'action que le précédent mode d'édition. En effet, comme l'auteur ne peut pas ici tirer avantage de la réputation d'un imprimeur ou de la place que tient un journal dans la vie littéraire de son époque, il utilise la grande latitude qui caractérise ce mode d'édition pour créer une édition attrayante susceptible d'attirer les regards de la critique.

³⁸⁹ David Lonergan, *Anthologie de Blanche Lamontagne-Beauregard : première poétesse du Québec*, Montréal, Guérin Littérature, 1989, p. 49.

³⁹⁰ Plusieurs raisons ont été avancées pour expliquer le départ de Blanche Lamontagne-Beauregard de la Bibliothèque de l'Action française (BAF) : désaccord de l'auteure avec la nouvelle philosophie à la suite de la vente de la BAF à Albert Lévesque, départ de son bon ami Lionel Groulx, etc., mais la recherche d'une plus grande liberté d'action pour prendre en main l'édition de son recueil, liberté d'action impensable à la BAF, semble également avoir joué un rôle important dans sa décision de retourner au *Devoir*.

³⁹¹ Jacques, Michon (dir. publ.), *La naissance de l'éditeur. 1900-1939*, op. cit., p. 41.

C'est le cas, par exemple, de *Comme l'oiseau* de Jovette Bernier, une jeune journaliste de *La Tribune* qui en est à son second recueil et qui en publiera deux autres au cours de la décennie 1925-1935³⁹². L'auteure, qui a confié l'impression de son recueil à *L'Éclaireur* de Beauceville, lequel possède un atelier d'imprimerie moderne et rapide, propose de son recueil une édition définitive particulièrement soignée que rehausse une photo pleine page de l'auteure. Toutefois, avant de lancer cette édition sur le marché, elle écoule une première impression de moindre qualité, afin de s'assurer que sa poésie suscite l'intérêt de la critique et du public. Puis, une fois que cet intérêt se confirme, elle lance la seconde. Cette prise en charge que lui assure l'autoédition semble sourire à Jovette Bernier, puisque *Comme l'oiseau* attire, en plus des « vient-de-paraitre », neuf articles de réception critique immédiate. C'est plus que le double de *Roulades*, son précédent recueil!

Comme le compte d'auteur, l'autoédition peut donc se révéler fort utile pour un jeune écrivain en quête de crédibilité, mais elle est souvent aussi la seule option possible pour publier un ouvrage dont l'édition est risquée. Gaétane de Montreuil, par exemple, n'est plus une débutante lorsqu'elle décide de réunir ses poèmes, dont la plupart sont déjà parus dans les journaux. Elle a déjà publié trois recueils de contes et de nouvelles³⁹³, une pièce de théâtre³⁹⁴, trois romans³⁹⁵ ainsi qu'un recueil de causeries³⁹⁶, et elle a négocié avec quatre éditeurs différents³⁹⁷. Toutefois, puisqu'elle n'a jamais publié de poésie, l'édition de son recueil présente un risque certain pour un éditeur qui peut craindre que le recueil passe inaperçu et ne se vende pas. Elle décide donc de s'éditer elle-même. Comme Jovette Bernier, elle fait imprimer son recueil sur les presses de *L'Éclaireur* de Beauceville et prend en charge

³⁹² *Tout n'est pas dit* (1929) et *Les Masques déchirés* (1932).

³⁹³ *Cœur de rose et fleur de sang : recueil de contes et nouvelles* (1924), *Noël vécu : recueil de contes et nouvelles* (1926) et *La vengeance d'une morte : recueil de contes et nouvelles* (1926).

³⁹⁴ *Fleur des ondes : drame en 4 actes et 1 tableau final* (1913).

³⁹⁵ *Dans les montagnes Rocheuses canadiennes* (1916), *Fleur des ondes : roman historique canadien* (1912) et *La Montagne Castel* (1916).

³⁹⁶ *Causeries* (1926).

³⁹⁷ La Librairie Beauchemin limitée, Les presses de l'Action sociale, La Cie d'imprimerie commerciale et Ernest Tremblay.

sa promotion et sa distribution. Toutefois, cette première édition est très moyenne et ne procure pas au texte de Montreuil la plus-value nécessaire pour assurer la vente et attirer l'attention de la critique, malgré le nom relativement connu de l'auteure dans le milieu littéraire.

Elle la retire du marché³⁹⁸ quelques mois plus tard et la remplace par une seconde édition renforcée par une triple préface qui paraît en même temps que le lancement en librairie dans la revue *Mon Magazine* à laquelle Gaétane de Montreuil collabore régulièrement. L'apparence du recueil est aussi complètement modifiée. L'auteure opte cette fois pour une édition plus luxueuse et de plus grand format : couverture et pages glacées, caractères plus gros, plus lisibles, impression de meilleure qualité, etc. Tous ces efforts demeurent vains et son recueil *Les rêves morts* non seulement ne se vend pas³⁹⁹, mais passe inaperçu aux yeux de la critique, ne récoltant que deux articles de réception.

Il reste toutefois que, outre ces comptes d'auteur et ces autoéditions que les femmes ont largement utilisés avant 1929, l'inventaire des lieux d'édition disponibles avant l'avènement de l'éditeur professionnel révèle l'existence d'un lieu transitoire entre les lieux traditionnels et l'éditeur professionnel : la Bibliothèque de l'Action française. Créée en 1918 par la Ligue des droits du français, qui devient en 1921 la Ligue de l'Action française, elle n'a toutefois jamais constitué, une option réaliste pour les poétesses de la décennie 1925-1935 à cause de ses étroites relations avec le régionalisme et l'idéologie nationaliste, mais surtout parce que son mandat tourne davantage autour de l'édition d'études et d'essais sociologiques et historiques. Seule Blanche Lamontagne-Beauregard y publie trois recueils, dont *La moisson nouvelle* en 1926.

Le nationalisme de la Bibliothèque de l'Action française est pourtant bien loin d'être sa seule particularité. La Bibliothèque de l'Action française (BAF), qui deviendra plus tard la

³⁹⁸ Il semble que ce retrait n'ait pas été complet puisque la Bibliothèque nationale du Québec possède un exemplaire de la première édition.

³⁹⁹ Voir à ce sujet Réginald Hamel, *Gaétane de Montreuil*, Montréal, L'Aurore, 1976, 205 p.

maison d'édition Albert Lévesque⁴⁰⁰, présente déjà, en effet, les caractéristiques de l'éditeur professionnel. Depuis 1919, la Bibliothèque de l'Action française possède un embryon de Club de lecture où, moyennant l'envoi d'une provision de 5 \$, elle fait parvenir à l'abonné, sans qu'il ait besoin de le demander, toutes ses nouveautés jusqu'à épuisement de la provision. De plus, la maison s'occupe de ses auteurs en commandant des articles critiques sur ses nouveautés⁴⁰¹ et en envoyant un texte de présentation aux différents journaux et revues culturelles de l'époque. Enfin, la BAF organise des concours littéraires dont elle édite les œuvres primées⁴⁰².

4.2 Le Mercure et les autres...

Comme nous pouvons le constater, l'édition à compte d'auteur et l'autoédition qui caractérisent l'édition des recueils de femmes avant l'avènement de l'éditeur professionnel ne garantissent pas aux poétesses de cette époque une couverture critique suffisante pour leur permettre de s'intégrer dans le milieu littéraire et d'y acquérir une notoriété qui garantisse une certaine reconnaissance du discours féminin. De plus, ces modes d'édition sont particulièrement exigeants et demandent à l'auteur de s'investir totalement dans l'édition puisqu'il doit s'occuper lui-même de faire la promotion, la distribution et la vente de son ouvrage. En ce qui concerne la Bibliothèque de l'Action française, bien qu'elle offre aux femmes d'intéressantes possibilités dans ces domaines, elle demeure, nous l'avons dit, trop associée aux idées de nationalisme et de régionalisme pour intéresser d'autres poétesses que

⁴⁰⁰ La BAF disparaît officiellement en 1927 avec la vente à Albert Lévesque. Elle devient après la vente la Bibliothèque de l'Action canadienne-française et change de philosophie. La coupure ne devient toutefois définitive que l'année suivante alors que s'achève le contrat de Lévesque avec l'*Action française*.

⁴⁰¹ Lionel Groulx, qui prend une part très active dans la promotion des livres de la BAF, se charge souvent de ces articles en signant de divers pseudonymes.

⁴⁰² En 1920 et en 1924, des concours d'art dramatique sont organisés par l'*Action française*. En 1924, aucun gagnant n'est proclamé, mais en 1920, Magali Michelet, avec une pièce intitulée *Contre le flot*, a été déclarée gagnante. Sa pièce a été publiée par la BAF en 1922 et jouée le 7 novembre de la même année.

Blanche Lamontagne-Beauregard. Vers la fin de la décennie 1920, toutefois, une nouvelle option s'offre à elles : l'éditeur professionnel.

Ainsi, si on examine la correspondance entre certaines poétesses et Alfred DesRochers, nous notons très tôt un intérêt incontestable pour les éditions du Mercure. Cette maison d'édition, fondée par Louis Carrier en 1927⁴⁰³, attire les femmes en premier lieu à cause de la beauté des ouvrages qu'elle produit. Selon Jacques Michon, en effet, les livres publiés chez Louis Carrier « sont édités avec goût et même avec un certain raffinement⁴⁰⁴ ». Ils sont proposés en deux formats aux lecteurs : une édition ordinaire brochée et une édition de luxe reliée avec couverture cartonnée. Une autre raison attire les femmes vers les Éditions du Mercure : l'assurance d'obtenir « beaucoup de réclame⁴⁰⁵ » et par conséquent une réception critique plus abondante. Le seul inconvénient est le prix élevé des livres produits par cette maison d'édition.

En 1928, par exemple, Alice Lemieux-Lévesque, qui, suivant les conseils de Robert Choquette, son mentor de l'époque, s'apprête à publier son second recueil chez Louis Carrier, fait soudainement volte-face. Elle affirme à DesRochers que Louis Carrier « ne s'occupe plus des livres français⁴⁰⁶ ». Cela n'est toutefois qu'un prétexte puisque Carrier ne semble jamais avoir renoncé à la volonté qu'il avait exprimée à la fondation de son entreprise de « participer à la promotion d'une littérature de langue française tout en favorisant la compréhension et l'harmonie entre les deux principales communautés culturelles du Canada⁴⁰⁷ ». Contrairement aux allégations de la poétesse, l'examen du catalogue des Éditions du Mercure montre, en effet, plusieurs publications d'ouvrages en langue française après 1928. En fait, la véritable

⁴⁰³ Selon Jacques Michon, « les Éditions du Mercure seraient nées en 1924, mais Louis Carrier n'a pas publié de titre avant 1927 ». Cité dans *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, op. cit., p. 292.

⁴⁰⁴ Jacques Michon, *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, op. cit., p. 293.

⁴⁰⁵ Selon une lettre de Robert Choquette à Alice Lemieux-Lévesque datée du 10 avril 1928. Citée dans Jacques Michon, *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, op. cit., p. 297.

⁴⁰⁶ Selon une lettre d'Alice Lemieux-Lévesque à Alfred DesRochers datée du 23 août 1928 et citée dans Marie-Claude Brosseau, *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres : Alice Lemieux, Éva Sénécal et Simone Routier*, Québec, Les Éditions Nota bene, 1998, p. 36.

⁴⁰⁷ Jacques Michon, *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, op. cit., p. 295.

raison de la volte-face d'Alice Lemieux-Lévesque semble plutôt être la lettre que lui envoie Robert Choquette au printemps 1928 et où il explique :

Carrier procède de deux façons : a) soit que vous preniez à vos frais l'édition et l'impression de votre bouquin, et alors il vous le vendra, moyennant 20 à 25 % de commission. Je ne vous avise pas ce contrat. Les prix de Carrier sont éreintants. b) soit de lui livrer les droits sur votre ouvrage, qu'il publiera à ses frais (vous auriez ainsi beaucoup de réclame : avec l'autre contrat, c'est vous qui payez en plus les frais de propagande). Il vous donnera, dans ce cas, 10 % de royauté, qui paraît minime. Mais c'est la royauté internationale, que voulez-vous ? Il faut rejeter l'espoir de faire de la galette avec des livres français en Amérique⁴⁰⁸.

Plutôt que de choisir entre deux contrats qui ne lui garantissent que peu de profits, Alice Lemieux-Lévesque s'abstient. C'est le cas aussi de Simone Routier qui, cherchant à donner la plus grande plus-value possible à *L'Immortel adolescent*, qu'elle voulait voir remporter le prix David, a aussi pris contact avec Louis Carrier. Selon une lettre de la poétesse à Alfred DesRochers datée de décembre 1928, l'éditeur lui demandait, en effet, pour une édition tout à fait standard, « 450 \$ ou 350 \$ plus 25 % sur chaque livre, y compris pour le lancement⁴⁰⁹ ». Aucune femme n'a donc publié chez Carrier, malgré l'intéressante plus-value que semblent pouvoir garantir ces éditions de luxe, qui recrutaient leurs auteurs parmi les professeurs d'université, les critiques les plus en vue de l'époque et les écrivains qui pouvaient se permettre une édition de 400 \$ ou 600 \$, selon la qualité désirée. Au contraire, ce sont des éditions dites populaires qui, la même année, publient le premier recueil de femmes : les Éditions Édouard Garand.

Fondées en 1923, les Éditions Édouard Garand, comme l'Action française dont elles sont, selon François Landry, « l'équivalent populaire⁴¹⁰ », ne constituaient pourtant pas, à première vue, une option à considérer pour l'édition des recueils de femmes. Depuis leurs débuts, en effet, les Éditions Garand s'étaient spécialisées dans l'édition de livres pratiques et

⁴⁰⁸ Extrait d'une lettre de Robert Choquette à Alice Lemieux-Lévesque datée du 10 avril 1928. Cité dans Jacques Michon, *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, op. cit., p. 297.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ François Landry, « Les Éditions Édouard Garand et les années 20 » dans Jacques Michon (dir. publ.), *L'édition du livre populaire*, Sherbrooke, Les Éditions Ex libris, 1988, p. 37.

celle, en format magazine, de romans populaires à vingt-cinq sous. À partir de 1925, toutefois, Garand ouvre de nouvelles perspectives en rééditant hors collection certains classiques du répertoire littéraire québécois⁴¹¹ et en éditant également hors collection certains ouvrages de jeunes écrivains⁴¹². L'examen de ces ouvrages parus hors collection montre clairement que les Éditions Édouard Garand ne s'intéressaient pas uniquement aux romans et aux œuvres populaires. Toutefois, la poésie ne comptant que pour 3,8 % du catalogue général, nous pouvons nous demander ce qui a poussé Jovette Bernier vers cette maison d'édition. Trois facteurs paraissent avoir joué un rôle déterminant dans la décision de l'auteure : la très grande popularité de la maison d'édition, l'importante pénétration du lectorat qu'elle lui assure et la liberté d'action, qui se compare à celle de l'autoédition, dont elle pourrait disposer à titre d'auteure « hors collection ».

En effet, au moment où Jovette Bernier cherche un éditeur pour *Tout n'est pas dit*, son troisième recueil, les Éditions Édouard Garand sont en pleine expansion. Non seulement elles ont déjà publié à fort tirage⁴¹³ une centaine d'ouvrages depuis leur fondation en 1923, mais l'année 1928 constitue une année record avec plus de trente titres édités. Comparativement, les autres lieux d'édition traditionnellement utilisés par les écrivains des décennies précédentes montrent des signes d'essoufflement évidents. *Le Devoir*, par exemple, qui fut certainement le journal-éditeur le plus actif à cet égard — il a publié 149 livres avant 1920 — n'en a édité que 43 entre 1921 et 1928, et seulement 7 en 1928, tandis que la librairie Beauchemin, qui avait publié 549 ouvrages avant 1920, n'en a édité que 296 entre 1921 et 1928, dont 18 en 1928.

En ce qui concerne la réception critique, toutefois, les performances des Éditions Édouard Garand sont beaucoup moins bonnes, leurs productions étant généralement boudées par la critique. Selon François Landry, en effet, *Tout n'est pas dit* de Jovette Bernier est une des rares œuvres éditées par Garand qui eut « droit aux attentives faveurs des critiques les

⁴¹¹ *Émile Nelligan et son œuvre* (1925), *Les Bengalis* d'Arthur de Bussières (1931), etc.

⁴¹² *À travers les vents* de Robert Choquette (1925), *À la recherche du régionalisme*, *Le Village et Contes et nouvelles du terroir* de Jean-Aubert Loranger (1925), etc.

⁴¹³ Réginald Hamel estime ce tirage à 10 000 exemplaires par parution.

plus en vue⁴¹⁴ » de l'époque. Pour compenser cette faiblesse, Garand possède ses critiques attitrés⁴¹⁵. Nous pensons à Félix Charbonnier⁴¹⁶ de *La Presse*, qui reçoit cinq dollars de Garand pour chaque article sur les productions de la maison d'édition. Nous pensons aussi aux textes de Jayme Darc qui paraissent régulièrement dans *L'Événement*⁴¹⁷ et qui encensent les livres édités chez Garand, ou encore à certains articles du *Quartier latin*⁴¹⁸, où des plumes étudiantes se chargent de faire la promotion de ces livres.

Un autre avantage que présentent les Éditions Garand pour un écrivain, et particulièrement pour une écrivaine dont les deux premières œuvres ont été éditées à peu d'exemplaires, est qu'elles garantissent une large pénétration du lectorat. En fait, la grande force des Éditions Édouard Garand réside justement dans leur capacité à rejoindre un grand nombre de lecteurs et dans leur efficacité à écouler rapidement leur production. Outre le placement chez les libraires et dans les grandes surfaces comme chez Dupuis frères, elles disposent, en effet, de quatre moyens de diffusion : les abonnements, les commissions versées à l'auteur pour la vente de ses propres livres, les ventes au gouvernement (particulièrement au département de l'Instruction publique), mais surtout le réseau des tabagies et des kiosques de vente de journaux et de périodiques, où elles écoulent la plus grande partie de leur stock.

Si la décision de Bernier de faire éditer son recueil *Tout n'est pas dit* chez Garand lui permet de mieux atteindre le public lecteur, son statut d'auteure hors collection lui assure également une plus grande liberté d'action. Cette liberté d'action, qui rappelle celle de l'autoédition à laquelle Bernier a eu recours pour la publication de ses deux premiers

⁴¹⁴ François Landry, *loc. cit.*, p. 64.

⁴¹⁵ Dans le cas de *Tout n'est pas dit*, ces articles « commandés » sont réunis dans le Fonds Édouard-Garand, qui est conservé au Service des archives de l'Université de Montréal.

⁴¹⁶ Félix Charbonnier, « Critique littéraire. *Tout n'est pas dit* », *La Presse*, 45^e année, n° 157, 20 avril 1929, p. 65.

⁴¹⁷ Jayme Darc [pseudonyme de Charles-Marie Boissonnault], « Appréciations. Les livres nouveaux. *Tout n'est pas dit* », *L'Événement (supp.)*, vol. II, n° 15, 23 mars 1929, p. 7.

⁴¹⁸ XXX, « *Tout n'est pas dit*, de Jovette-Alice Bernier », *Le Quartier latin*, 10^e année, 22 novembre 1928, p. 7.

recueils⁴¹⁹, lui permet de « prendre charge de son texte, écartant tout appui extérieur⁴²⁰ ». Ainsi, si nous examinons les deux éditions du recueil de Jovette Bernier, toutes deux parues aux Éditions Édouard Garand, la première en 1928 et la seconde en 1929, nous notons de profonds changements. Non seulement dans la seconde édition « [l']ordre de certains poèmes sera changé [et] de larges marges aéreront la présentation et mettront les strophes en valeur⁴²¹ », mais celle-ci comprendra sept poèmes de plus et la structure même du recueil sera entièrement modifiée.

Cette marge de manœuvre dont jouit Jovette Bernier chez Garand n'est toutefois pas caractéristique de l'éditeur professionnel puisque, la plupart du temps, celui-ci dispose d'une politique éditoriale rigoureuse de laquelle il ne déroge pour ainsi dire jamais, politique éditoriale stricte qui est à l'origine d'une grande cohérence de catalogue et qui permet souvent, à l'instar de certains imprimeurs, de situer l'écriture d'un auteur. L'édition « hors collection » chez Garand apparaît comme une petite maison d'édition dans une plus grande, tout en possédant les mêmes caractéristiques que toutes les autres petites maisons d'édition : elle laisse plus de liberté à l'auteur et se spécialise dans l'édition d'œuvres d'un type particulier.

C'est précisément de cette caractéristique des petites maisons que tente de profiter Simone Routier en faisant éditer *Les Tentations* aux Éditions de la Caravelle⁴²². En effet, lorsqu'elle décide de faire éditer ce recueil qui constitue pour elle « une œuvre de transition

⁴¹⁹ *Roulades et Comme l'oiseau*.

⁴²⁰ Joseph Bonenfant, « *Tout n'est pas dit* », dans Maurice Lemire, (dir. publ.), *op. cit.*, p. 1079.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Il semble que ce soit Louis Dantin qui ait fait connaître les Éditions de la Caravelle à Simone Routier puisque, avant la parution du recueil de Routier en 1934, au moins un ouvrage de la littérature franco-américaine avait été coédité par les Éditions de la Caravelle à Paris et les Éditions Le Travailleur à Worcester, dans la collection « Louis Dantin ». Le seul ouvrage de cette collection que nous avons retrouvé est conservé à la Bibliothèque nationale du Québec. Il s'agit de Rosaire Dion-Lévesque, *Petite suite marine*, Paris, Édition de la Caravelle franco-américaine; Worcester (Mass), Éditions Le Travailleur, coll. « Louis Dantin », 1932, 16 p.

stylistique⁴²³ » puisqu'elle y utilise le vers libre, l'auteure est en France depuis 1929, c'est dire qu'elle est en contact depuis déjà six ans avec le vers-librisme, auquel elle n'adhère pas tout de suite. Le premier recueil qu'elle publie en terre française chez Pierre Roger, un petit éditeur du Quartier latin, *Ceux qui seront aimés*, en 1931 est, en effet, essentiellement composé d'alexandrins d'une technique irréprochable, mais qui confère raideur et froideur à sa poésie. C'est peut-être, écrit Yvor A. Arnold, qu'au moment de la création de son recueil de poèmes « la tradition canadienne reste la norme pour cette œuvre de débutante⁴²⁴ ».

Le second recueil de Simone Routier en France, *Paris, Amour, Deauville*, qui date de 1932, n'utilise pas non plus la technique du vers libre : l'auteure y pratique plutôt la poésie en prose qui, selon Yvor A. Arnold, constitue l'étape précédente à l'utilisation du vers libre. Mais en 1935, lors de la publication de son troisième recueil, *Les Tentations*, Simone Routier est enfin prête à faire le saut dans « la modernité linguistique⁴²⁵ ». Pour marquer ce passage important autant que pour donner un style moderne à son écriture, elle choisit de faire éditer son recueil par une petite maison du Quartier latin qui est dirigée par Octave Charpentier et qui est surtout active en France entre les années 1922 et 1935 où elle a édité 52 ouvrages en plus de publier, entre 1922 et 1938, une revue de poésie intitulée *Poésie (Paris. [année])*. Reconnue pour ses éditions luxueuses et ses livres en images, cette maison se spécialise, dans sa collection « La poésie », dans l'édition de poésie d'avant-garde en vers libres.

⁴²³ Yvor A. Arnold, « Le vers libre au Canada : notes sur un problème de datation », en ligne, <<http://etc.hil.unb.ca/ojs/index.php/SCL/article/viewArticle/7945>>, consulté en mars 2002.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ On ne peut que parler d'une modernité linguistique naissante chez Simone Routier avant *Les Tentations*, puisque dans son premier recueil, *L'Immortel adolescent*, paru en 1928, elle n'utilise qu'une contestation très timide de la prosodie classique appelée le vers « libéré ». « Le vers libéré est un vers essentiellement régulier mais qui permet, selon W. T. Elwert, un compte de syllabes plus mobile grâce à la variabilité de l'apocope; la violation des règles de l'hiatus; la mobilité ou la suppression de la césure; l'enjambement; de nouveaux vers, p. ex. impairs; la libération de la quantité de la rime et la libération de l'alternance; la possibilité de remplacer la rime par l'assonance ». Cité dans Yvor A. Arnold, *loc. cit.*

4.3 Autour des Éditions Albert Lévesque

Dès son apparition, l'éditeur professionnel attire les poétesses de la fin des années 1920 et du début des années 1930 à cause, notamment, de sa capacité à assurer une intéressante plus-value à leurs écrits. Le regroupement le plus intéressant s'effectue autour des Éditions Albert Lévesque et apparaît comme une conséquence directe de l'appartenance de plusieurs poétesses de cette époque à la Société des poètes canadiens-français, puisqu'il s'explique en grande partie par les rencontres qu'eut DesRochers vers la fin de 1929 avec Albert Lévesque, en qui il devine « un éditeur ouvert aux nouvelles idées⁴²⁶ ». Lors de ces rencontres, en effet, il amène les jeunes talents de la Société chez Albert Lévesque qui, à cette époque, cherche à renouveler son « écurie⁴²⁷ » et à occuper un créneau qui le distingue.

Ces rencontres n'expliquent pourtant pas tout, puisque, si c'est Alfred DesRochers qui a amené les poétesses de la Société des poètes canadiens-français vers les Éditions Albert Lévesque, elles y sont restées parce que l'éditeur avait davantage à leur offrir que ses concurrents. Ce « davantage » se situe d'abord dans la promotion des nouveautés. Les Éditions Albert Lévesque offrent dans ce domaine une palette d'outils plus large que celle de ses concurrents. Certains de ces atouts, comme l'organisation de concours littéraires et la constitution d'un « club de lecture », qui font connaître les nouveaux auteurs sont hérités de la Bibliothèque de l'Action française. D'autres, au contraire, comme les articles promotionnels et un catalogue comportant une brève description ainsi qu'un jugement sommaire sur chacun des titres y apparaissant sont propres aux Éditions Albert Lévesque.

Cette palette élargie procure aux Éditions Albert Lévesque un avantage évident sur leurs concurrents en ce qui concerne la promotion. Et, s'il est bien difficile d'identifier un outil promotionnel particulier qui explique cet avantage, il ne fait aucun doute qu'une

⁴²⁶ Jacques Michon (dir. publ.), *La naissance de l'éditeur. 1900-1939*, op. cit., p. 284.

⁴²⁷ Dans une lettre à Dantin datée de décembre 1930, DesRochers dit en effet : « [...] en un an, j'ai tout transformé le "set" des fournisseurs littéraires de Lévesque. [...] Quand j'ai rencontré Lévesque, en septembre 1929, il était cantonné à l'Université, Maurault, Bruchési, Groulx, Montpetit et quelques "œuvres sociales" composaient son "alimentation". Depuis, il a déjà lancé quelques volumes d'un autre ordre et la saison 1930-31 sera certainement la plus remarquable par la valeur et la diversité des œuvres publiées ». Cité dans Jacques Michon, *La naissance de l'éditeur. 1900-1939*, op. cit., p. 284.

innovation comme le « vient-de-paraitre-éditeur », un type particulier d'article promotionnel, y joue un rôle de premier plan. Le « vient-de-paraitre-éditeur » remplace, aux Éditions Albert Lévesque, l'article « commandé » des autres éditeurs dont nous avons parlé plus haut. Il s'agit d'un texte de quelques paragraphes écrit par l'éditeur lui-même pour chacune des nouveautés produites par sa maison. Ce texte est envoyé à tous les périodiques considérés comme plus ouverts à la littérature québécoise. Le but est non seulement d'annoncer la parution d'une nouveauté ou la réédition d'un ancien titre du catalogue, mais également de servir de modèle au « vient-de-paraitre » publiés par ces journaux ou ces revues et même d'« enrichir⁴²⁸ » l'analyse plus détaillée qui sera publiée par ces mêmes journaux ou revues.

Avant l'apparition de cette innovation, le dépouillement des journaux et des revues réputés ouverts à la vie littéraire québécoise ne permettait de recenser qu'assez peu de « vient de paraître » pour chacune des nouveautés ou rééditions de livres québécois, sauf dans le cas de la Bibliothèque de l'Action française. Habituellement, en effet, se trouvait un texte anonyme vraisemblablement rédigé par l'auteur lui-même, aussi parfois, selon la réputation de l'auteur, quelques annonces dans des articles qui font la revue des nouvelles publications littéraires à remarquer. Depuis l'avènement de ce nouvel outil promotionnel aux Éditions Albert Lévesque, les « vient-de-paraitre » sont beaucoup plus nombreux. Non seulement les mentions dans d'autres articles de la parution d'un nouvel ouvrage chez Lévesque sont plus fréquentes, mais le « vient-de-paraitre » anonyme, que nous pouvions auparavant attribuer à l'auteur, est remplacé par quatre ou cinq textes, la plupart anonymes, qui reproduisent en partie le « vient-de-paraitre-éditeur ». Ainsi, outre les annonces et les simples mentions de la parution dans des articles plus importants, nous retrouvons plus d'une douzaine de textes qui reprennent partiellement le « vient-de-paraitre-éditeur » pour les trois recueils de femmes parus aux Éditions Albert Lévesque⁴²⁹.

⁴²⁸ Il arrive fréquemment que des éléments du « vient de paraître éditeur » se retrouvent dans une analyse plus détaillée du livre.

⁴²⁹ *Les Masques déchirés* de Jovette Bernier, *Aux sources claires* de Jacqueline Francoeur et *Poèmes* d'Alice Lemieux-Lévesque.

Le cas le plus intéressant demeure celui des *Masques déchirés* de Jovette Bernier, parce que ce recueil est le seul dont nous avons pu retrouver ce qui semble bien être le « vient-de-paraître-éditeur⁴³⁰ » original, publié dans l'*Almanach de la langue française*⁴³¹. Dans la plupart des cas, en effet, ce texte, qui s'adresse avant tout aux chroniqueurs littéraires des périodiques, est inaccessible⁴³² et ce n'est qu'exceptionnellement, pour mousser de façon particulière la publicité d'un auteur ou d'un ouvrage, qu'il est publié. Il semble que, dans le cas présent, Albert Lévesque, en publiant ce texte, ait voulu atténuer les effets négatifs sur les lecteurs et la critique de la mauvaise réception des deux derniers ouvrages de Bernier, *On vend le bonheur*⁴³³ et *La chair décevante*⁴³⁴. De plus, outre ce « vient-de-paraître-éditeur », nous avons également retrouvé dans les journaux et revues de 1932 cinq autres « vient-de-paraître » concernant *Les Masques déchirés*⁴³⁵. Tous reproduisent en partie le texte du « vient-de-paraître-éditeur » rédigé par Albert Lévesque. Tous ne peuvent pourtant pas être considérés comme des articles purement promotionnels puisque l'auteur, qui reste anonyme, ajoute quelques paragraphes de son cru au texte de Lévesque. Ceci laisse entendre qu'il a lu

⁴³⁰ Albert Lévesque, « *Les Masques déchirés* par Jovette Bernier », *Almanach de la langue française*, 17^e année, 1932, p. 32.

⁴³¹ L'*Almanach de la langue française* est une revue qu'Albert Lévesque a acquise avec l'achat de la Bibliothèque de l'Action française. Créée en 1915 par la Ligue des droits du français, avant tout pour défendre la langue contre les assauts de l'anglais, elle change complètement de mission sous la direction de Lévesque. Elle devient non seulement un outil de promotion efficace pour les éditions et les productions de la maison, mais également « une revue annuelle des activités dans les domaines de l'économie, de la politique, de la culture et de l'édition ». Cité dans Jacques Michon (dir. publ.), *La naissance de l'éditeur. 1900-1939*, op. cit., p. 291-292.

⁴³² La plupart du temps, en effet, il faut reconstituer ce texte à partir de sa « transmission » dans les périodiques.

⁴³³ Jovette Bernier, *On vend le bonheur*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les chroniques », 1931, 193 p.

⁴³⁴ *Id.*, *La chair décevante*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les romans de la jeune génération », 1931, p. 137.

⁴³⁵ [Anonyme], « *Les Masques déchirés*, par Jovette-Alice Bernier », *La Parole*, 7^e année, 24 mars 1932, p. 6. [Anonyme], « Bibliographie canadienne. *Les Masques déchirés*, par Jovette-Alice Bernier », *Le Terroir*, vol. XIII, n^o 12, mars 1932, p. 21. [Anonyme], « Les Livres nouveaux. *Les Masques déchirés* », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 80^e année, n^o 5, 1^{er} avril 1932, p. 1. [Anonyme], Livres et Revues. *Les Masques déchirés* », *La Revue populaire*, 23^e année, juin 1932, p. 23. [Anonyme], « *Les Masques déchirés* », *The Author's Bulletin*, vol. IX, n^o 2, janvier 1932, p. 19.

l'ouvrage qu'il annonce, faisant ainsi de son texte un véritable article de réception critique plutôt qu'une simple « transmission » du « vient-de-paraitre-éditeur ». Le « vient-de-paraitre-éditeur » s'avère donc un outil promotionnel beaucoup plus souple et efficace que l'article « commandé » qu'il remplace et que nous trouvons chez la plupart des autres éditeurs. Cette pratique, unique à l'époque, mais qui se répandra plus tard chez d'autres éditeurs⁴³⁶, indique à quel point les Éditions Albert Lévesque participent à la création de la valeur littéraire d'un livre et d'un auteur.

Une meilleure promotion qui ajoute une intéressante plus-value à leur écriture n'est toutefois pas le seul avantage que présente cette maison d'édition pour les femmes. En effet, lorsque nous examinons le catalogue nous constatons que 119 auteurs, dont 96 hommes et 23 femmes, ont été édités par cette maison. Si nous considérons, comme le fait Lucie Robert⁴³⁷, que les femmes, à cette époque, représentent un peu plus de 3 % (elles étaient 3 % au sortir du premier conflit mondial) de la population écrivant au Québec, les Éditions Albert Lévesque, avec 24 % d'auteures éditées, constituent, à n'en pas douter, un lieu privilégié pour l'écriture féminine dans les années 1920 et 1930. Déjà la Bibliothèque de l'Action française, d'où proviennent les Éditions Albert Lévesque, présentait un pourcentage plus élevé que la moyenne avec 17,5 %⁴³⁸ d'écrivaines éditées. Les Éditions Albert Lévesque non seulement poursuivent dans cette voie, mais intensifient le phénomène jusqu'à en faire une de leurs caractéristiques propres.

⁴³⁶ Dans *Histoire d'une célébration. La réception critique immédiate des livres d'Alain Grandbois 1933-1963* (Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires » n° 21, 1994, 419 p.), Marcel Fortin dit de cette pratique qui indique que l'éditeur s'occupe de son auteur se retrouve également chez Bernard Valiquette, Lucien Parizeau, Moderne et Fides.

⁴³⁷ Voir 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, 1988, p. 99-118.

⁴³⁸ Ce pourcentage a été établi à partir des titres de livres ou d'opuscules édités par la Bibliothèque de l'Action française qui sont conservés à la Bibliothèque nationale du Québec, depuis la fondation de la BAF jusqu'à sa vente à Albert Lévesque en 1928.

Certes, nous sommes encore loin ici des lieux d'édition fondés par et pour les femmes qui, selon Louise Dupré, ont permis « aux écritures au féminin [...] de s'imposer⁴³⁹ » et aux écrivaines des années 1970 de véritablement s'insérer dans le milieu littéraire en tant que femmes. C'est pourtant un peu ce qui se produit dans le cas des éditions Albert Lévesque, c'est-à-dire que le discours féminin chez Lévesque non seulement se voit légitimé, mais acquiert également une certaine spécificité par rapport au discours masculin de l'époque. La seule différence, et elle est de taille, c'est qu'étant donné que les Éditions Albert Lévesque ne sont pas dédiées exclusivement à l'écriture féminine, tous les types de discours n'y sont pas accueillis également. Bien sûr, Albert Lévesque reconnaît au discours féminin un caractère transgressant par rapport aux idées reçues, surtout celles qui concernent la morale – l'intervention de Lévesque⁴⁴⁰ pour défendre le roman de Bernier, *La chair décevante*, en est une preuve éclatante – mais ce discours se voit néanmoins encadré de balises qui fixent les limites qu'il doit atteindre en même temps que celles qu'il ne doit pas dépasser.

Ces balises n'existaient pas encore au moment où Lévesque a édité les romans *Dans les ombres* d'Éva Sénécal et *La chair décevante* de Jovette Bernier, mais après les hauts cris de la critique et « la réception négative, voire hostile, de la part de l'ancienne clientèle de la Bibliothèque de l'Action française et de ses dirigeants⁴⁴¹ », l'éditeur, qui est devenu plus prudent, resserre ses normes. Dans une lettre à Dantin datée de mai 1932, Lévesque écrit en effet :

Si les autorités ecclésiastiques de la province n'étaient pas déjà un peu prévenues contre ma maison depuis la parution des romans de la jeune génération, je craindrais peut-être moins de prendre des risques. Cela vous

⁴³⁹ Louise Dupré, « La critique au féminin : réalité et utopie », dans Claudine Potvin et Janice Williamson, *Women Writhing and the Literary Institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, Research Institute for comparative Literature, University of Alberta, 1992, 235 p.

⁴⁴⁰ En plus de faire intervenir le Père Lamarche en faveur de Jovette Bernier dans le débat sur la morale qui a entouré son roman, Lévesque a écrit un article pour défendre l'auteure. Il s'agit de « La Vie littéraire. Les romans de la jeune génération », *Almanach de la langue française*, 1932, p. 25.

⁴⁴¹ Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir. publ.), *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Saint-Laurent, Montréal, Fides, 2006, p. 601.

explique pourquoi, après avoir payé d'audace, je veux pendant quelque temps du moins rentrer sous ma tente⁴⁴².

Dans cette lettre, Lévesque semble, en effet, opter pour l'autocensure. Pourtant aucun texte de l'*Almanach de la langue française*, la revue officielle des Éditions Albert Lévesque, ne nous renseigne sur les nouvelles normes qu'il aurait adoptées. Toutefois, le refus de l'éditeur de publier *Chaque heure a son visage*⁴⁴³ de Medjé Vézina et son quasi-refus d'éditer *Aux sources claires* de Jacqueline Francoeur (il ne change d'avis que parce que Francoeur remporte le prix David et qu'il voit dans l'édition de ce recueil une bonne occasion d'affaires⁴⁴⁴) nous renseignent sur la nature de ces balises et nous apprennent que, après la publication des « romans de la jeune génération » et de la controverse qui s'ensuivit, l'éditeur montre moins d'audace devant les œuvres modernes.

La réception critique des deux recueils est particulièrement éclairante à cet égard. Selon la critique, la voix de l'auteure de *Aux sources claires*, s'avère « pleine d'émotions sincères⁴⁴⁵ » et de « grâces naïves⁴⁴⁶ ». Elle manquerait toutefois de profondeur et « ne saurait avoir la prétention de nous émouvoir, encore moins de nous charmer⁴⁴⁷ ». Les mots « discrète » et « timide » reviennent très souvent pour qualifier cette voix « sans passion⁴⁴⁸ ». La remarque la plus intéressante provient toutefois du critique Émile Bégin qui sous-entend

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ Selon une entrevue d'Albert Pelletier par Carmel Brouillard publiée dans *Les Cahiers franciscains* sous le titre « Les Éditions du Totem » (vol. III, n° 3, mai 1934, p. 236-237), ce refus serait à l'origine de la fondation des Éditions du Totem.

⁴⁴⁴ Le renseignement nous est fourni par Albert Pelletier dans « La Revue des livres *Aux sources claires* », *Les Idées*, vol. III, n° 1, janvier 1936, p. 62-64.

⁴⁴⁵ Albert Saint-Pierre, « L'esprit des livres. Jacqueline Francoeur. *Aux sources claires* », *Revue dominicaine*, II^e année, n° 2, février 1936, p. 125.

⁴⁴⁶ [Anonyme], « Les livres. *Aux sources claires* », *Le Bien public*, 28^e année, n° 2, 9 janvier 1936, p. 12.

⁴⁴⁷ Camille Bertrand, « Quatre livres de femmes », *La Revue des livres*, vol. I, n° 12, février 1936, p. 171.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

que Francoeur se situe hors de la tradition de l'écriture féminine puisqu'elle a préféré « le chant très doux des eaux claires sur la mousse, aux cris des sibylles échevelées des cavernes⁴⁴⁹ ». Et que dire de cette boutade tirée d'une revue étudiante qui, elle aussi, distingue Francoeur des autres poétesses : « Cette musique limpide, douce, tout en filigrane de sentiments délicats, nous repose des bréhaignes qui râlent en prose et en vers d'une passion qu'elles sont d'ailleurs impuissantes à subir⁴⁵⁰ ». Si la voix de Jacqueline Francoeur dans *Aux sources claires* est, selon la critique, trop timide pour appartenir à la poésie féminine de cette époque, celle de Medjé Vézina est, à l'inverse, trop dérangeante pour être acceptable. Tous les commentateurs de *Chaque heure a son visage* s'entendent pour voir dans ce recueil passion et sensualité. Et, même si Lévesque admet que le discours féminin peut parfois être provocateur, Vézina va trop loin dans ce domaine pour être publiable. Sa poésie apparaît comme « un coup de force du cœur contre la raison qui fait éclater d'un coup les prudences et les pudeurs d'un siècle de poésie canadienne française⁴⁵¹ » et certaines de ses strophes sont d'une « transparence misérable et prolongent des sous-entendus qui choquent [...]. Ces suggestions ardentes nous transportent dans une intimité trop restreinte pour que subsiste en nous la grandeur sereine de l'Art⁴⁵² ».

*

* *

⁴⁴⁹ Émile Bégin, « *Aux sources claires* », *L'Enseignement secondaire au Canada*, 21^e année, vol. XV, n^o 5, février 1936, p. 381.

⁴⁵⁰ I. Paré, « 3 livres récents », *L'Hebdo-Laval*, vol. III, n^o 20, 6 mars 1936, p. 3.

⁴⁵¹ Gilles Marcotte, « *La Chair décevante* », *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 153. Malgré son titre, cet article de Marcotte ne traite pas uniquement du roman de Jovette Bernier. Il aborde également le thème du désir dans la poésie de Simone Routier et de Medjé Vézina.

⁴⁵² Carmel Brouillard, « *Chaque heure a son visage* », *Les Cahiers franciscains*, vol. III, n^o 3, mai 1934, p. 257.

L'autoédition et le compte d'auteur dans un journal à fort tirage ou chez un imprimeur étaient, selon Jacques Michon, des modes d'édition presque forcés avant 1920, puisqu'il n'existait pratiquement aucune autre option pour les écrivains. Toutefois, au milieu des années 1920, ces modes d'édition deviennent obsolètes et bien peu d'auteurs chevronnés les utilisent encore. Pour les femmes, cependant, les choses sont bien différentes puisque peu d'éditeurs de cette époque sont prêts à publier le type de poésie qu'elles proposent. Elles sont le plus souvent forcées d'y recourir et ne peuvent compter que sur la réputation du journal-éditeur ou sur la qualité de leur production pour obtenir une certaine pénétration du marché. Toutefois, excepté les cas où le journal-éditeur est très engagé dans la vie littéraire de l'époque, comme *Le Soleil* et *La Tribune*, ces modes d'édition engagent une diffusion très limitée.

L'avènement de la Bibliothèque de l'Action française, en 1918, ouvre cependant de nouvelles perspectives à l'écriture féminine. Ce nouveau lieu d'édition est ouvert aux femmes puisque, à la vente de la Bibliothèque à Albert Lévesque, en 1928, 17,5 % des 89 titres qui y ont été édités sont des œuvres écrites par des femmes. Toutefois, la littérature n'étant pas l'objectif premier de la Bibliothèque (la poésie encore moins), à peine une trentaine de ces titres méritent la qualification de « littéraires ». De plus, l'orientation nationaliste de la Ligue de l'Action française, à qui appartient la Bibliothèque, fait en sorte qu'elle ne publie que des œuvres régionalistes. Blanche Lamontagne-Beauregard est donc la seule poétesse de cette époque à y avoir publié. Les autres femmes dont les noms apparaissent dans le catalogue de la Bibliothèque y ont publié des pièces de théâtre (Marie-Claire Daveluy, etc.), des romans (Laure Conan), de la littérature pour la jeunesse et des récits historiques (Joyberte Soulangue, etc.). Cette ouverture à l'écriture féminine en général n'est toutefois pas le seul avantage que ce lieu d'édition offre aux femmes. La Bibliothèque de l'Action française possède également un excellent réseau de promotion et de distribution avec ses abonnements, les prix littéraires qu'elle organise, les articles critiques qu'elle commande et ses ventes au gouvernement.

En fait, la Bibliothèque de l'Action française est, à bien des égards, un lieu transitoire entre l'éditeur professionnel et les lieux traditionnels d'édition au Québec. Comme la Bibliothèque de l'Action française, en effet, les éditions professionnelles se caractérisent surtout par un réseau de promotion et de distribution particulièrement développé. Cette

grande pénétration du marché, et par conséquent du lectorat, n'est toutefois pas le seul avantage que représente l'éditeur professionnel pour les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935. En effet, parce qu'il « participe de façon active à la mise en forme finale de l'œuvre et à la création de sa valeur littéraire⁴⁵³ », les ouvrages édités chez un éditeur professionnel bénéficient souvent d'une meilleure et d'une plus abondante « couverture critique⁴⁵⁴ ».

De toutes ces maisons d'édition dites professionnelles émergeant autour du milieu des années 1920 au Québec, les Éditions Albert Lévesque sont toutefois les plus intéressantes et celles qui offrent le plus de services aux auteurs qui y publient. Ce sont aussi celles qui sont le plus ouvertes à l'écriture féminine puisque pas moins de 24 % des écrivains qui y sont édités sont des femmes. Il était donc tout à fait naturel que les poétesses ayant publié au cours de la décennie 1925-1935 s'y regroupent. Cette ouverture, bien que fort intéressante pour ces poétesses, n'est pas la seule raison qui explique leur regroupement autour de cet éditeur. La possibilité d'y préserver l'intégrité de leur discours et la diversité des moyens de promotion et de distribution offerte par l'éditeur y sont également pour beaucoup.

Fin 1929, juste après la vente de la Bibliothèque de l'Action française à Albert Lévesque, l'éditeur qui cherchait à renouveler son écurie en recrutant de nouveaux talents n'avait pas de politique éditoriale précise autre que son refus « d'appuyer son jugement sur d'autres critères que ceux que lui dictent l'esthétique et la conscience commune⁴⁵⁵ ». Ceci explique sans doute pourquoi la publication de romans comme *Dans les ombres* d'Éva Sénécal et *La Chair décevante* de Jovette Bernier a provoqué une véritable controverse dans

⁴⁵³ Jacques Michon (dir. publ.), *La naissance de l'éditeur. 1900-1939*, op. cit., p. 19.

⁴⁵⁴ Dans son mémoire de maîtrise, « Les Éditions du Totem (1933-1939) et la revue *Les Idées* : une mission à accomplir », Liette Bergeron montre, par exemple, que les livres qui ont été publiés aux Éditions des Elzévir et plus tard aux Éditions du Totem ont reçu de plus nombreuses et de meilleures critiques que les autres à cause, justement, de l'image de marque que projetait la maison d'édition. Elle cite à cet égard un extrait d'une critique d'Henri Girard a publiée dans *Le Canada* du 27 avril 1934 en page 2 intitulée « La vie littéraire. Un livre de combat » : « Les Éditions du Totem sous la direction du maître du parfait bon sens qu'est Albert Pelletier, viennent de publier un nouveau roman canadien. À ces trois mots, les délicats feraient déjà la grimace, si le nom de l'éditeur et celui de l'auteur, M. Jean-Charles Harvey, ne leur garantissaient aussitôt qu'il ne peut s'agir d'une œuvre médiocre ».

⁴⁵⁵ Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir. publ.), op. cit., p. 600.

la critique et face à laquelle l'éditeur a dû intervenir⁴⁵⁶. Lévesque, s'attendait à des protestations de la part de la critique puisque ces romans rompent avec une certaine tradition romanesque en vigueur au Québec et puisqu'il « ne se fait pas d'illusions sur la valeur littéraire de ces œuvres⁴⁵⁷ ». Il est néanmoins décontenancé par l'ampleur de la controverse sur la morale et par la réaction très négative des anciens dirigeants de la Bibliothèque de l'Action française, notamment de Lionel Groulx. Il en résulte un resserrement de la politique éditoriale de Lévesque, qui mène au refus du manuscrit de *Chaque heure a son visage* de Medjé Vézina. À partir de la fin de 1931, le discours féminin n'est donc pas tout à fait libre de s'exprimer à sa guise chez Lévesque, mais il bénéficie tout de même d'une marge de manœuvre plus large qu'ailleurs⁴⁵⁸, comme le montre la publication en 1932 du recueil *Les Masques déchirés* de Jovette Bernier.

Leur liberté d'expression, les poétesses de cette époque semblent toutefois l'échanger contre la grande capacité des Éditions Albert Lévesque de promouvoir les nouveautés. En effet, de toutes les maisons professionnelles, les Éditions Albert Lévesque possèdent le plus large éventail d'outils promotionnels. À cet égard, elles disposent bien sûr des moyens de la Bibliothèque de l'Action française puisqu'elles en sont issues (organisation de concours littéraires avec la promesse d'éditer l'œuvre lauréate, club de lecture, promotion des nouveautés dans l'*Almanach de la langue française*, etc.), mais également de moyens inédits comme le catalogue commenté ainsi que le « vient-de-paraître-éditeur ».

Les Éditions Albert Lévesque, justement à cause de cette capacité à assurer une plus grande diffusion et une meilleure promotion que les autres lieux d'édition de l'époque, jouent ainsi un rôle essentiel dans le développement de la poésie des femmes. En effet, en lui assurant une plus grande pénétration du lectorat ainsi qu'une plus grande crédibilité, les Éditions Albert Lévesque et les Éditions du Totem qui ont publié *Chaque heure a son visage*

⁴⁵⁶ Voir Albert Lévesque, « La Vie littéraire. Les romans de la jeune génération », *Almanach de la langue française*, 1932, p. 25.

⁴⁵⁷ Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir. publ.), *op. cit.*, p. 600.

⁴⁵⁸ Sauf aux Éditions du Totem où Medjé Vézina publie *Chaque heure a son visage* qui a été refusé par Lévesque.

de Medjé Vézina donnent à cette poésie la possibilité d'agir de façon significative sur le champ littéraire et plus particulièrement sur les prix majeurs qui sont décernés au Québec.

CHAPITRE V

LES CONCOURS LITTÉRAIRES

À l'instar du réseau de l'édition, celui des concours littéraires a peu d'incidences sur la construction du discours féminin, mais il en a une très importante sur son devenir. En effet, même si, selon Catherine Claude, « à la limite, un écrivain peut conditionner son écriture pour correspondre au code "prix littéraires"⁴⁵⁹ », ce n'est pas tant dans la construction du discours des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 que se fait sentir l'influence du réseau des concours littéraires, mais bien plutôt, comme dans le cas du réseau de l'édition, en ce qui a trait à sa crédibilité. En fait, ces deux réseaux se situent dans l'exact prolongement l'un de l'autre et font partie d'une stratégie en deux temps qui vise à mener les poétesses de cette époque vers le succès littéraire. Ce sont, l'un comme l'autre, des facteurs importants dans la construction de l'œuvre littéraire et donc dans la reconnaissance du discours féminin.

Pourtant, malgré ce point commun, nous constatons de l'un à l'autre une certaine progression dans la crédibilité qu'ils apportent aux œuvres de ces femmes. Celle qu'elles retirent d'un succès à un concours littéraire émane directement d'un jury reconnu compétent par le public lui-même⁴⁶⁰. Elle est beaucoup plus durable que celle que leur vaut l'édition puisqu'elle ne repose pas uniquement sur la réputation d'un éditeur, d'un imprimeur ou sur la place que tient un journal dans la vie littéraire de son époque. En fait, « les prix littéraires jouent le rôle d'une "super-critique" (qui peut parfois se trouver en contradiction avec la critique universitaire ou journalistique), qui impose aux livres primés un "label de qualité"

⁴⁵⁹ Catherine Claude, « Le phénomène prix littéraire », *La Nouvelle Critique*, n° 64, mai 1973, p. 10. Cité dans Sylvie Bernier, « Prix littéraire et champs de pouvoir : le prix David 1923-1970 », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, 1983, f. 68.

⁴⁶⁰ Les dirigeants de prix littéraires importants créent cette reconnaissance du public en cooptant sur le jury des écrivains renommés, des professeurs d'université ou des critiques reconnus.

facilement reconnaissable par le public⁴⁶¹ ». Les prix littéraires « donnent [en effet] une certaine notoriété qui varie avec le prestige du prix⁴⁶² ». Après tout, un prix littéraire n'est-il pas « une étape nécessaire à la consécration après la publication et la critique⁴⁶³ »? Toutefois, au-delà de cette fonction, il en existe une autre qui semble encore plus importante : le prix littéraire ne consacre pas uniquement un auteur ou une auteure, il consacre également une façon particulière de sentir et d'écrire, c'est-à-dire de traduire le monde qui entoure cet auteur ou cette auteure. Il est avant tout, en effet, la reconnaissance d'un phénomène littéraire particulier.

Les prix littéraires, nous le voyons, peuvent donc jouer un rôle d'une grande importance dans la carrière littéraire des poétesses de cette époque en leur apportant et en apportant à leur discours une grande crédibilité. Aussi ces femmes vont-elles s'inscrire à de nombreux concours littéraires tout au long de leur parcours. Toutefois, peu de concours littéraires sont organisés au Québec au milieu des années 1920. En effet, après la disparition, en 1913, du concours de poésie de la Société du parler français au Canada, faute de commanditaire, deux concours d'importance seulement couronnent des poètes au Québec : le prix de l'Action intellectuelle et le prix David⁴⁶⁴. Le premier est un concours organisé par une association qui vise davantage à promouvoir le nationalisme et le catholicisme par la littérature que la littérature elle-même tandis que le second est un prix d'État, libre de toute attache idéologique, certes, mais réunissant des poètes qui jouissent souvent d'une solide réputation. Les poétesses de cette époque vont éventuellement s'inscrire à ces deux concours littéraires puisque ces prix demeurent la seule façon pour elles de faire reconnaître la poésie féminine, mais avant de s'y inscrire, elles doivent acquérir un minimum de crédibilité et d'expérience, elles doivent surtout vérifier leur talent de poétesses et la qualité de leur discours poétique. Bref, elles doivent s'inscrire à des concours de moindre importance et

⁴⁶¹ Catherine Claude, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ En 1929, toutefois, un autre prix d'État vient s'ajouter à cette liste. Il s'agit de la médaille du Lieutenant-gouverneur.

ayant moins d'incidences sur leur carrière avant de participer à des concours plus importants, qui sont souvent des tremplins vers la renommée littéraire. Au Québec, toutefois, à part celui de poésie de la Société des poètes canadiens-français⁴⁶⁵, de tels concours n'existent pas. Les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec vont donc se tourner vers la France puisque, pour ces femmes, la littérature française est un modèle à imiter.

L'examen des trois concours français où ces poétesses ont remporté cinq prix littéraires montre toutefois que les objectifs visés par leur participation débordent largement le simple désir de se bâtir une crédibilité avant de s'inscrire à des concours plus importants. En effet, le prestige très variable de ces concours ainsi que le moment de leur carrière où elles ont choisi de s'y inscrire laissent supposer différentes stratégies. S'il semble acquis que ces concours français leur ont surtout servi à évaluer leur poésie, le fait que cette évaluation intervienne avant ou après une inscription à un concours littéraire important disputé au Québec en change complètement la signification. De même, si cette évaluation se fait en participant à un concours très mineur et n'attirant pas de poètes de renom, elle n'a pas la même portée que si, au contraire, elle est faite en participant à des concours reconnus et jouissant d'une longue tradition.

Nous observons donc deux grandes tendances. La première consiste à participer à des concours français qui sont généralement assez mineurs et qui permettent aux poétesses d'acquérir une certaine crédibilité. La seconde, à s'inscrire à des concours québécois, qui sont plus importants et qui ont une incidence directe sur leur carrière, pour imposer leurs discours. Ces deux grandes tendances regroupent tous les prix littéraires remportés par ces femmes. Toutefois, il faut faire des cas à part du diplôme d'honneur de la Société des poètes canadiens-français qui a été remis, en 1931, à Simone Routier pour son recueil *Ceux qui seront aimés* et du prix Judith-Renaud que mérite, en 1936, Blanche Lamontagne-Beauregard

⁴⁶⁵ Le concours annuel de poésie de la Société des poètes canadiens-français s'est tenu pour la première fois en mars 1924, un an après la fondation de la Société, afin de répondre à l'un des buts énoncés dans le procès-verbal de sa réunion de fondation : celui de « favoriser l'émulation entre poètes ». À part Léonise Valois et Blanche Lamontagne-Beauregard, nous ne connaissons toutefois pas les lauréats des concours qui se sont tenus entre 1925 et 1935 puisque le Fonds de la Société, qui est conservé aux Archives nationales du Québec à Québec, ne contient aucun document à cet égard. Selon Reine Malouin, qui a écrit l'histoire de la Société en 1973, toutefois, ils « ne franchirent jamais la rampe de ces concours ».

pour son recueil *Dans la brousse*, puisqu'ils n'ont pas été décernés à la suite de concours littéraires. Ces deux prix, qui ne furent remis chacun qu'une seule fois, semblent avoir été spécialement créés pour leur récipiendaire. De plus, l'objectif de ces deux prix dépasse largement la reconnaissance d'une seule œuvre ou d'une réputation littéraire. En effet, selon un article non daté et anonyme intitulé « Mlle Simone Routier à la Société des poètes, samedi » que nous avons retrouvé dans le Fonds de Simone Routier, cette distinction aurait été remise à l'auteure qui poursuit sa carrière en France depuis 1928, autant pour la féliciter de si bien représenter le Canada à l'étranger que pour son recueil. Il en est de même du prix Judith-Renaud qui fut remis à Blanche Lamontagne-Beauregard par l'Académie française sous la recommandation de l'écrivain français Henry Bordeaux l'année suivant la publication de *Dans la brousse*, son dernier recueil de vers, qui serait beaucoup plus, comme celui qui fut attribué à Louis Fréchette par cette même Académie en 1880, « un hommage rendu à la fidélité envers la France et envers la langue française qu'une véritable reconnaissance littéraire⁴⁶⁶ ». Bertelot Brunet⁴⁶⁷, le seul critique québécois qui a commenté l'attribution de ce prix, lui accorde également une valeur symbolique et soutient qu'il constitue un remerciement pour l'ensemble de l'œuvre de la poétesse et le signal de la fin de sa carrière littéraire.

5.1 Les concours français

À peine douze jours après la remise officielle des médailles, les résultats du concours de poésie du Salon des poètes de Lyon de 1928, où trois poètes québécois sont couronnés, paraissent dans *Le Devoir*⁴⁶⁸. Ce concours, qui existe encore aujourd'hui, est tenu pour la

⁴⁶⁶ Marie-Andrée Beaudet, *Langue et littérature au Québec : 1895-1913. L'impact de la situation linguistique sur le développement du champ littéraire*, Montréal, L'Exagone, coll. « Essais linguistiques », 1991, p. 51. Cité dans Robert Yergeau, *À tout prix : les prix littéraires au Québec*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 27.

⁴⁶⁷ Voir Berthelot Brunet, « Un prix bien mérité », *La Nation*, vol. II, n° 14, 13 mai 1937, p. 2-3.

⁴⁶⁸ [Anonyme], « La poésie canadienne à l'honneur. Deux poétesses et un poète du Canada sont lauréats d'un grand concours en France », *Le Devoir*, 19^e année, n° 296, 21 décembre 1928, p. 1.

première fois lors du premier Salon des poètes de Lyon présenté en automne 1899 et est « ouvert aux poètes francophones du monde entier⁴⁶⁹ ». Et tout comme le concours annuel de la Société des poètes canadiens-français dont nous avons déjà parlé, il couronne des poèmes en particulier plutôt que des recueils entiers.

Nous ne savons que très peu de choses sur les règlements de ce concours de poésie. En fait, la seule chose dont nous soyons vraiment certain est que, en 1928, année où Éva Sénécal décroche la médaille d'or dans la section *originalité* avec le poème « Vent du Nord » et où Blanche Lamontagne-Beauregard reçoit la médaille d'argent dans la catégorie *sujet libre* avec « Gaspésie, Terre du silence⁴⁷⁰ », le concours se tient sous la présidence d'honneur de la comtesse Anna de Noailles⁴⁷¹.

Il ne fait aucun doute que le fait que ce concours de poésie ait été, en 1928, présidé par une femme écrivaine qui, bien que vieillissante et en perte de légitimité, a connu une influence importante sur le développement et la reconnaissance du discours féminin en France a joué un rôle important dans la décision d'Éva Sénécal et de Blanche Lamontagne-Beauregard d'y participer. Toutefois, au-delà de la présence de la comtesse de Noailles, d'autres raisons semblent également avoir incité ces deux poétesses, qui sont à des étapes très différentes de leur carrière, à s'y inscrire. Blanche Lamontagne-Beauregard, par exemple, est à la fin de sa carrière. Son dernier recueil, *La moisson nouvelle*, a, nous l'avons vu, reçu une réception assez mitigée de la part d'une critique qui commence à penser qu'elle se répète. Le concours de poésie du Salon des poètes Lyon est l'occasion pour elle de se refaire une crédibilité auprès de la critique et de son lectorat. Sa participation à ce concours semble

⁴⁶⁹ Tiré de la note de l'éditeur au bas du poème « Vent du Nord » dans le recueil *La Course dans l'aurore*.

⁴⁷⁰ Depuis sa fondation en 1899, le concours de poésie du Salon des poètes de Lyon comprend trois catégories : *poésie libre*, *classique* et *néo-classique*. Il tient de plus un concours de sonnets et de courtes nouvelles (trois pages). En ce qui concerne la catégorie *originalité*, elle n'a jamais été une catégorie officielle du concours et semble avoir été créée exceptionnellement, en 1928, pour souligner la grande originalité du poème « Vent du Nord » de Sénécal.

⁴⁷¹ Anna, princesse Brancovan, comtesse Mathieu de Noailles, est une femme de lettres françaises, auteure de recueils lyriques (*le Cœur innombrable*, *l'Honneur de souffrir*). Elle est née à Paris en 1876 et est morte, également à Paris, en 1933.

également faire partie d'une stratégie en deux temps qui allie la crédibilité apportée par ce prix à celle de l'édition d'une version illustrée de son recueil dans laquelle le poème est inséré. Toutefois, malgré sa médaille d'argent et le fait que les résultats du concours aient été diffusés au Québec, cette stratégie s'avère un échec et la réception critique de *Ma Gaspésie* est encore moins bonne que celle de son précédent recueil, *La moisson nouvelle*.

La situation d'Éva Sénécal est inverse : elle en est au tout début de sa carrière et ne possède aucune réputation en tant que poétesse. Comme l'affirme le critique Harry Bernard, en effet, « [c]ette jeune fille avait bien publié en 1927, un petit recueil intitulé *Un peu d'angoisse...un peu de fièvre...*, mais le livre passa généralement inaperçu, et avec lui le nom de l'auteur⁴⁷² ». Ce premier recueil n'avait suscité que quatre articles de réception et avait été passablement malmené par Gaétane de Montreuil⁴⁷³ dans *Mon Magazine*. Aussi, afin d'acquérir la crédibilité nécessaire qui lui permettra de susciter une meilleure et une plus abondante réception lors de la parution de son second recueil, elle semble, elle aussi, adopter une stratégie à deux volets qui, cette fois, s'appuie sur sa participation à deux prix littéraires. D'abord, elle s'inscrit à un concours de moindre importance en France pour se faire mieux connaître, ensuite elle participe à un concours plus important au Québec, qui a une influence directe sur sa carrière de poétesse. Pour réaliser la première phase de sa stratégie, elle choisit le concours de poésie du Salon des poètes de Lyon, qui est assez mineur, mais que la présence de la comtesse de Noailles rehausse. Pour que cette première phase fonctionne, toutefois, Éva Sénécal doit, en plus de remporter un prix à ce concours, s'assurer que les résultats en soient connus et publiés.

En plus de la médaille d'or qu'Éva Sénécal a récoltée au concours de poésie du Salon des poètes de Lyon, la principale raison qui explique le succès de cette première phase de sa stratégie, c'est la promotion qu'ont faite ses amis de la Société des poètes canadiens-français

⁴⁷² Harry Bernard, « Le Courrier littéraire. *La Course dans l'aurore* », *Le Courrier de St-Hyacinthe*, 73^e année, n° 24, 9 août 1929, p. 1 et 8.

⁴⁷³ Voir Gaétane de Montreuil [pseudonyme de Georgiana Bélanger], « *Un peu d'angoisse...Un peu de fièvre* », *Mon Magazine*, vol. II, n° 6, septembre 1927, p. 48.

de sa victoire à Lyon⁴⁷⁴. En effet, à part l'article du *Devoir* dont nous avons déjà parlé, deux autres textes viennent souligner la victoire de Sénécals et bien préparer la critique à accueillir son prochain recueil. Le premier paraît dans *Le Terroir*⁴⁷⁵. Il est simplement signé « La direction » et est sans doute de la plume d'Alphonse Désilets qui, à cette époque, est non seulement le rédacteur en chef du *Terroir*⁴⁷⁶, mais aussi le président de la Société des poètes canadiens-français⁴⁷⁷ à laquelle appartient Sénécals. Le second est le premier et le seul article qu'Alice Lemieux-Lévesque, une autre poétesse de cette époque qui est aussi membre de la Société des poètes canadiens-français, signe en qualité de directrice de la page féminine du journal *L'Éclair*⁴⁷⁸.

L'obtention du prix Edgar-Poe par Jacqueline Francoeur, en 1936 (Raphaëlle Berthe Guertin termine seconde) montre une stratégie fort différente puisque l'auteure a remporté le concours de poésie du prix David l'année précédente au Québec. La critique avait été si mauvaise toutefois que la poétesse n'avait pu retirer de cette consécration toute la reconnaissance désirée. Au contraire, Carmel Brouillard avait même suggéré, assez méchamment d'ailleurs, à la fin de son texte, que « [s]i le prix David veut remplir sa mission d'encouragement aux lettres canadiennes, nous lui conseillons de doubler la pitance de M^{lle} Francoeur, encore 1 700 \$, pour qu'elle songe à ne publier jamais⁴⁷⁹ ». Le prix Edgar-Poe, qui a été institué en 1931 en France par la Maison de poésie⁴⁸⁰, est loin d'avoir le panache du

⁴⁷⁴ Il va sans dire que ces articles font indirectement aussi la promotion de la Société des poètes canadiens-français, qui regroupe des poétesses lauréates.

⁴⁷⁵ La direction, « Mademoiselle Éva Sénécals », *Le Terroir*, vol. IX, n° 1, janvier 1929, p. 17.

⁴⁷⁶ Alphonse Désilets est rédacteur en chef du *Terroir* de 1929 à 1940.

⁴⁷⁷ Alphonse Désilets est président de la Société des poètes canadiens-français de 1923 à 1930.

⁴⁷⁸ Un hebdomadaire qui ne paraît qu'à une seule reprise, en janvier 1929, selon Marie-Claude Brosseau.

⁴⁷⁹ Carmel Brouillard, « Grandeur et Misère du prix David », *La Renaissance*, vol. I, n° 17, 12 octobre 1935, p. 5.

⁴⁸⁰ La Maison de poésie est située à Paris et est fondée en 1928 par Émile Blémont. Ses buts sont de publier des recueils (activités d'édition); d'aider les jeunes poètes; d'organiser des manifestations et de favoriser la création et l'amélioration des bibliothèques.

David québécois, mais Jacqueline Francoeur compte qu'il lui fournira au moins l'occasion de « connaître le jugement de ses pairs⁴⁸¹ », jugement dont elle avait été frustrée par une critique intempestive à la suite de son couronnement. Le prix Edgar-Poe, dont la date d'attribution et le montant alloué au lauréat ont constamment varié depuis sa fondation (en 1936⁴⁸², il est remis en mai et est de 5 000 francs⁴⁸³) concerne tous les genres de poésie et couronne le livre d'un poète étranger de langue française⁴⁸⁴ à la condition que l'œuvre en lice ait été publiée « dans l'année ».

Encore une fois, nous ne savons que très peu de choses des critères du concours. Le communiqué du secrétaire de la Maison de Poésie, Daniel de Venancourt, paru dans la presse française et partiellement reproduit dans le seul article⁴⁸⁵ qui rend compte des résultats du concours de 1936 dans la presse québécoise précise seulement que ce qui a séduit le jury dans *Aux sources claires*, c'est d'abord « le style direct et simple et la classique inspiration de Jacqueline Francoeur dont le nom et le talent s'allient si harmonieusement au titre de son ouvrage⁴⁸⁶ ».

Tout comme Jacqueline Francoeur, Simone Routier a gagné le prix David au Québec. Contrairement à la première, cependant, elle jouit d'une grande crédibilité en tant que

⁴⁸¹ Georges-Émile Marquis, « Un deuxième succès pour M^{lle} Jacqueline Francoeur », *Le Terroir*, vol. XVII, n° 12, mai 1936, p. 16.

⁴⁸² Nous avons décidé d'inclure ce prix dans notre analyse, même s'il a été attribué en 1936, parce qu'il est lié au David de 1935.

⁴⁸³ Si nous faisons la moyenne des taux de change (franc français – dollar canadien) publiés dans *La Presse* au cours de l'année 1936, le prix Edgar-Poe était, au moment où Jacqueline Francoeur l'a mérité, de 332,89 \$.

⁴⁸⁴ Depuis 2000, La Maison de poésie offre le prix Émile Verhaeren qui vise le même but. Depuis cette date, le prix Edgar-Poe couronne plutôt un recueil traduit.

⁴⁸⁵ La présence de cet article dans *Le Terroir* laisse supposer que les résultats du prix Edgar-Poe de 1936 étaient bien connus des critiques littéraires québécois de l'époque. Si Marquis a pu se permettre un tel article, c'est que son article sur *Aux sources claires*, en octobre 1935 dans la même revue, était bien peu compromettant par rapport à ceux d'autres critiques. Il s'y attaquait même à l'injustice de certains d'entre eux.

⁴⁸⁶ Georges-Émile Marquis, *loc. cit.*, p. 16.

poétesse au Québec puisque son recueil, *L'Immortel adolescent*, a obtenu une réception critique abondante et louangeuse. Toutefois, au lendemain de sa victoire au David de 1929, elle s'embarque pour la France où elle poursuit sa carrière, mais où elle n'est pas connue. Aussi, en 1931, elle soumet le premier recueil qu'elle a écrit en terre française, *Ceux qui seront aimés*, à un concours littéraire renommé, les Jeux floraux du Languedoc, qui jouit d'une très longue tradition. Le premier florilège, celui de Toulouse, a été fondé en 1323 et transformé en Académie en 1694. Ces Académies qui, par la suite, se sont multipliées dans le sud de la France⁴⁸⁷, partagent toutes les mêmes structures et poursuivent dans une relative discrétion la promotion de la *langue d'oc* depuis qu'en 1895, le poète provençal Frédéric Mistral a réintroduit cette langue en leur sein (elle est aujourd'hui faussement appelée *occitan*). Depuis leur transformation en Académies, les règlements de ces florilèges se sont élargis pour couronner des romans et des nouvelles, mais traditionnellement, ils sont des concours de poésie dont les récompenses revêtent la forme de cinq fleurs d'or ou d'argent : la violette, l'églantine, le souci, l'amarante et le lys. Celle ou celui qui reçoit trois de ces fleurs porte le titre de « maître des jeux ». En ce qui concerne les recueils entiers, comme c'est le cas de *Ceux qui seront aimés* de Simone Routier, le recueil lauréat se voit remettre un prix spécial sous la forme d'une médaille ou d'un diplôme. De plus, l'examen des règlements qui définissent les critères de sélection des œuvres ainsi que ceux qui permettent de les discriminer montre que ces florilèges sont des concours assez traditionnels qui couronnent surtout des œuvres conservatrices.

Le florilège des Jeux floraux du Languedoc qui a couronné *Ceux qui seront aimés* de Simone Routier est l'une des plus prestigieuses et des plus anciennes de ces Académies avec celle de Toulouse. Il tient annuellement son concours à Lamalou-les-Bains au Languedoc-Roussillon jusqu'en 1958, année où il semble avoir disparu. Avant sa disparition toutefois, ce florilège publiait annuellement, quelques mois après la tenue de son concours, un *Recueil des Jeux floraux du Languedoc* qui donne les résultats du concours (lauréats et pièces couronnées). Une anthologie des poésies des lauréats des Jeux floraux du Languedoc est également publiée régulièrement par l'Académie. Le florilège des Jeux floraux du Languedoc jouissait donc d'une excellente réputation et d'une grande visibilité en France au moment où

⁴⁸⁷ Ces florilèges sont aussi à l'origine de ceux de Valence et de Barcelone en Espagne, qui font la promotion de la langue catalane.

Simone Routier y a soumis son recueil. Il s'agissait également d'un concours très bien connu au Québec puisqu'il avait récompensé William Chapman en 1912 et, plus près de Simone Routier, Alfred DesRochers⁴⁸⁸ en 1930. Toutefois, chose très étonnante, aucun journal québécois n'a publié d'article sur ce prix de Simone Routier en 1931.

5.2 Les concours québécois

Le premier concours littéraire québécois d'importance encore existant en 1925 auquel ont participé les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 est, nous l'avons dit, le prix de l'Action intellectuelle. Institué en 1919 par l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française (ACJC), ce prix s'inscrit dans la tradition du prix de la Société du parler français au Canada, qui avait consacré Blanche Lamontagne-Beauregard en 1912, en ce qu'il vise à promouvoir la langue française par la littérature. Il témoigne, en effet, d'une conception hétéronome de la littérature, au service de quelque chose d'autre, et a surtout été attribué à des œuvres régionalistes et catholiques⁴⁸⁹. Contrairement à lui, toutefois, le prix de l'Action intellectuelle n'est pas, à l'origine du moins, un concours auquel devaient obligatoirement s'inscrire les auteurs⁴⁹⁰. Selon Guy Vanier, secrétaire de l'Association au moment de la création de ce prix, en effet,

⁴⁸⁸ Selon Alfred DesRochers lui-même, Louis Dantin ne serait pas étranger à sa médaille des Jeux floraux du Languedoc (voir Robert Yergeau, *À tout prix, op. cit.*). Nous pouvons supposer que c'est aussi le cas pour Simone Routier puisque Louis Dantin est le préfacier de *Ceux qui seront aimés* et que, en 1935, il lui facilite l'accès aux Éditions de La Caravelle.

⁴⁸⁹ Selon le secrétaire de l'ACJC, Guy Vanier, ce prix est inspiré, quoique « transposé dans une tonalité appropriée aux besoins particuliers du milieu », du prix de « Vertu » de l'Académie française. Cité dans Guy Vanier, « Prix d'Action intellectuelle », *Le Semeur*, 16^e année, n^o 4, novembre 1919, p. 65.

⁴⁹⁰ Il semble toutefois que cette règle ait été modifiée avec le temps et que les prix de l'Action intellectuelle soient devenus, au fil des années, des concours auxquels les auteurs devaient s'inscrire eux-mêmes. Dix ans plus tard, en effet, nous pouvons lire dans un article anonyme qui paraît dans *Le Courrier de Ste-Hyacinthe* (73^e année, n^o 24, 9 août 1929, p. 8.) et simplement intitulé « Les "Prix d'Action intellectuelle" » que « [l]es concurrents doivent s'inscrire avant le 1^{er} octobre 1929 et adresser leurs œuvres en 6 exemplaires au Secrétariat général de l'ACJC ».

[i]l sera toujours loisible au public de souligner une étude (article, livre ou manuscrit) à l'attention du *Secrétaire général* de l'A.C.J.C. ou de proposer une candidature, ou même de soumettre un dossier complet : tous ces documents seront classés puis transmis aux différents juges⁴⁹¹.

Une autre originalité intéressante du prix de l'Action intellectuelle par rapport à celui de la Société du parler français au Canada, c'est que le premier s'adresse exclusivement « à ceux [...] qui n'ont pas encore dépassé la période de la formation personnelle⁴⁹² », c'est-à-dire aux jeunes créateurs âgés entre vingt et trente-cinq ans. Toutefois, malgré cette particularité, le prix de l'Action intellectuelle n'a rien « d'un vague encouragement distribué à la légère⁴⁹³ ». Il se veut plutôt « un appel au labeur méthodique et persévérant, une prime à la culture, une profession de foi dans la puissance de discipline intellectuelle que renferment les humanités⁴⁹⁴ ». Son objectif est, avant tout, de « soutenir plus énergiquement les jeunes canadiens-français dans leur effort d'ascension⁴⁹⁵ ».

C'est donc à un prix somme toute assez traditionnel qu'en 1928 Éva Sénécal, sous les conseils d'Alfred DesRochers, s'inscrit. Elle sait que son recueil, *La Course dans l'aurore*, ne se plie pas exactement aux attentes du prix de l'Action intellectuelle, mais elle sait aussi que le président du jury, Albert Ferland, est ouvert aux idées modernes. Aussi, pour être certaine de remporter le prix, elle envoie deux fois un manuscrit de *La Course dans l'aurore* à Albert Ferland pour correction préalable⁴⁹⁶. Cette précaution semble avoir porté ses fruits puisqu'elle finit effectivement par gagner. Deux femmes, avant elle, avaient remporté ce prix : Ernestine Pineault (Joyberte Soulange⁴⁹⁷) en 1922 (prix de narration française) et

⁴⁹¹ Guy Vanier, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Nous retrouvons, en effet, deux manuscrits de *La Course dans l'aurore* dans le Fonds Albert-Ferland qui est conservé à l'Université d'Ottawa. L'un de ces manuscrits est annoté par Ferland, l'autre ne l'est pas.

⁴⁹⁷ Auteure pour la jeunesse.

Amélie Leclerc (Millicent⁴⁹⁸) en 1925 (prix de poésie) sans toutefois en retirer de prestige littéraire⁴⁹⁹. Aussi, en plus d'envoyer son manuscrit à Ferland, elle s'assure de créer une attente auprès de la critique en retardant la publication de son recueil après l'annonce du prix et en annonçant la publication prochaine dans les journaux et les revues. Encore une fois, la stratégie d'Éva Sénécal fonctionne. En effet, comme le souligne Harry Bernard, son recueil est, depuis son couronnement à ce concours, « attendu et annoncé partout avec fracas⁵⁰⁰ » et la réception est plus que sympathique. L'article le plus caractéristique de cette réception louangeuse influencée par le prestige des prix du Salon des poètes de Lyon et de l'Action intellectuelle est celui de Louis Dantin. L'auteur y avoue préférer une poésie « moins effusive », plus personnelle, moins vague et surtout moins abstraite quant aux idées, aux descriptions et aux images. Toutefois, même s'il décèle dans la manière de l'auteure de *La Course dans l'aurore* « l'apprentissage de l'artiste qui n'a pas encore maîtrisé à fond la manière, le coup de pouce, ou qui, par malheur, les dédaigne⁵⁰¹ », il oublie volontiers ces failles pour « se livrer sans gêne à l'enchantement de cette lyre⁵⁰² ». « Il y a dans ces vers, écrit-il, une passion, un emportement, un crépitement d'incendie auxquels on cède bon gré mal gré⁵⁰³ ».

Le prix David est fondé en 1923 par le Secrétaire de la province de Québec, l'Honorable Athanase David. Dans une lettre à Alfred DesRochers, le Père M. A. Lamarche, qui est l'un des juges au prix de l'Action intellectuelle, explique les nuances entre ce

⁴⁹⁸ Poétesse et journaliste surtout connue pour ses chroniques dans le journal *Le Passe-temps*.

⁴⁹⁹ Le prix d'Action intellectuelle comprend dix sections (prix de littérature, de narration française, de poésie, de critique littéraire et de critique d'art, de littérature et de sciences religieuses, de philosophie et de droit, d'histoire et de politique, de sciences sociales, d'économie politique et prix de travaux scientifiques et techniques).

⁵⁰⁰ Harry Bernard, « Le Courrier littéraire. *La Course dans l'aurore* », *Le Courrier de Ste-Hyacinthe*, 73^e année, n^o 24, 9 août 1929, p. 1.

⁵⁰¹ Louis Dantin [pseudonyme d'Eugène Seers], « Éva Sénécal. *La Course dans l'aurore* », *Poètes de l'Amérique française*, t. II, Montréal, Les Éditions Albert Lévesque, 1934, p. 169.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ibid.*

concours qui est géré par l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française et celui du prix David.

Il faut absolument que nos jeunes auteurs aient assez de flair pour discerner ce qu'on peut offrir au Concours de l'ACJC et ce qu'on doit réserver pour... soi-même ou pour le Prix David. Qu'est-ce que l'ACJC sinon une Association pieuse? « Piété, doctrine, action » figurent en tête de son programme. Au prix David, on doit également s'occuper de morale, mais on représente le Gouvernement, non une Association pieuse et les lisières sont moins étroites⁵⁰⁴.

Le prix David est donc assez différent du précédent en ce qu'il « apparaît comme la manifestation d'un nouveau pouvoir, laïque, au sein de l'État et réclamant une certaine indépendance vis-à-vis du pouvoir religieux⁵⁰⁵ ». Il témoigne d'un renouveau et de l'émergence d'une forme de modernité au sein de l'institution littéraire. Il recrute ses juges parmi les critiques régionalistes et exotistes ainsi que parmi les professeurs de lettres des universités francophones et anglophones (Montréal, Laval et McGill). Il a pour but de récompenser des ouvrages particuliers⁵⁰⁶ présentés par leurs auteurs qui doivent être « des sujets britanniques ayant leur domicile ordinaire dans la province de Québec⁵⁰⁷ ». La période au cours de laquelle ces œuvres doivent être publiées pour être éligibles s'étend de janvier à avril de l'année suivante et le jury doit rendre sa décision le 1^{er} juin de chaque année⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ Lettre non datée conservée dans le Fonds Alfred-DesRochers aux Archives nationales et citée par Sylvie Bernier dans son mémoire de maîtrise intitulé « Prix littéraire et champs de pouvoir : le prix David 1923-1970 », *op. cit.*, f. 30.

⁵⁰⁵ Sylvie Bernier, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰⁶ À partir de 1967, toutefois, le prix David couronne l'ensemble d'une œuvre.

⁵⁰⁷ [Intérim], « Récompenses aux travailleurs intellectuels », *Le Semeur*, 19^e année, n° 5, décembre 1922, p. 96.

⁵⁰⁸ À l'exception de 1928 où, pour des raisons que nous ignorons, le prix David n'a pas été décerné. Une chose semble acquise toutefois, ce n'était pas à cause du manque de concurrents ni à cause de leur peu de valeur. Jules Jolicoeur écrit, en effet, dans *La Revue Populaire* de mars 1928 : « Quatre des concurrents au prix de littérature étaient pourtant, cette année, d'une bonne force, très supérieurs, en tout cas, à ceux de l'an dernier, lesquels furent largement récompensés ». Jules Jolicoeur, « La critique littéraire », *La Revue Populaire*, vol. 21, n° 3, mars 1928, p. 1. Faut-il voir dans ce hiatus l'une des raisons pour lesquelles, en 1929, deux poétesses sont couronnées?

Autant le prix David est différent de celui de l'Action intellectuelle, autant les intentions de Simone Routier en y participant diffèrent de celles d'Éva Sénécal. Elle désire, bien sûr, que le David soit la reconnaissance de son talent de poétesse et du discours féminin de façon générale, mais elle veut aussi et surtout, selon Marie-Claude Brosseau⁵⁰⁹, remporter ce prix à cause de la bourse de 1 700 \$ qui lui permettra de réaliser son rêve de traverser l'Atlantique. Pour elle comme pour d'autres écrivains comme Marcel Dugas, Paul Morin et Alain Grandbois, en effet, la France, et plus particulièrement Paris, représente « la capitale du savoir et de l'intelligence⁵¹⁰ ». Elle ne ménage aucun effort pour y parvenir. Comme Sénécal l'avait fait pour le prix de l'Action intellectuelle, elle envoie ses poèmes, pour correction, au président du jury du prix David, Édouard Montpetit. Une première édition du recueil paraît en 1928. Grâce à ses connaissances parmi les rédacteurs en chef de journaux et les critiques littéraires, elle réussit à attirer l'attention de la critique sur son recueil qui récolte une trentaine d'articles de réception, ce qui est appréciable. Elle prépare alors une seconde édition qui est soumise au prix.

La réception critique qui suit l'attribution du prix David à *L'Immortel adolescent*, où tous reconnaissent à l'auteure un « talent averti⁵¹¹ », fournit quelques indices au sujet des critères du jury. Ainsi, « la cuisine du métier⁵¹² », la « syntaxe entortillée⁵¹³ » et les « gaucheries de débutantes⁵¹⁴ » ne semblent pas avoir eu d'incidence sur la décision des juges. Paraissent plus significatifs les jugements qui révèlent l'ouverture faite à la modernité

⁵⁰⁹ Voir Marie-Claude Brosseau, *op. cit.*

⁵¹⁰ Alain Grandbois, *Proses diverses*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 423. Cité dans Pierre Rajotte, « Stratégies d'écrivains québécois de l'entre-deux-guerres : séjours et rencontres en France », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p.32. En ligne, <www.erudit.org/revue/etudlitt/2004/v36/n2/012902ar.pdf>, consulté en juillet 2012.

⁵¹¹ Gustave Lanctôt, « Livres et Revues. *L'Immortel adolescent* », *La Revue populaire*, 22^e année, n° 5, juin 1929, p. 6.

⁵¹² Marcolin-Antonio Lamarche, « *L'Immortel adolescent* », *Ébauches critiques*, Montréal, ADJ. Ménard imprimeur-éditeur, 1930, p. 109.

⁵¹³ Gustave Lanctôt, *loc. cit.*, p. 6.

⁵¹⁴ *Ibid.*

formelle et la diversité dans l'inspiration. Pourtant, ces deux éléments qui, selon Marie-Claude Brosseau, paraissent avoir joué un rôle décisif dans l'attribution du prix David à Simone Routier, ne se retrouvent guère dans *Poèmes* d'Alice Lemieux-Lévesque, pourtant couronné la même année. En effet, bien que son recueil témoigne d'une certaine ouverture à la modernité formelle, nous ne trouvons pas chez elle la même diversité dans l'inspiration. Elle cite peu et, selon la critique contemporaine, sa lyre est monocorde et son recueil souffre d'une « carence d'idées⁵¹⁵ ». Nous pouvons nous demander comment deux recueils aux caractéristiques si différentes ont pu être consacrés la même année par le même prix.

L'examen des dix articles de réception qui sont parus après l'annonce des résultats du concours (1^{er} juin 1929) est fort révélateur à cet égard. À première vue, cette réception ne semble présenter que peu de différences avec celle de *L'Immortel adolescent* de Simone Routier : même ton élogieux, mêmes critiques au sujet de la déficience du langage que l'on trouve ici parsemé de « fautes de grammaire⁵¹⁶ » et même accord unanime avec la décision des juges. Toutefois, en y regardant d'un peu plus près, nous constatons que, même si Louis Dantin, qui ne critique que ce qu'il aime⁵¹⁷, ne trouve aucun défaut majeur, mais uniquement « des degrés de valeur, et des fautes vénielles⁵¹⁸ » au recueil de Lemieux-Lévesque, la plupart des critiques, malgré leur ton généralement élogieux, relèvent de nombreuses failles dans *Poèmes*. Harry Bernard, par exemple, y trouve « la nature trop floue à la façon des grands romantiques et des grands symbolistes⁵¹⁹ »; Camille Roy y trouve de nombreuses « fautes de goût⁵²⁰ »; Raymond Gérard, « une insupportable mièvrerie⁵²¹ »; Maurice Hébert, un

⁵¹⁵ Maurice Hébert, « *Poèmes* », *D'un livre à l'autre*, Montréal, A. Lévesque, 1932, p. 196.

⁵¹⁶ Camille Roy, « Bibliographie canadienne. *Poèmes* », *l'Enseignement secondaire au Canada*, vol. IX, n° 2, novembre 1929, p. 92.

⁵¹⁷ Dantin n'écrit-il pas dans la préface de la seconde série de *Poètes de l'Amérique française*, (*op. cit.*, p. 19) « La banalité, l'insignifiance me répugne autant qu'à personne ».

⁵¹⁸ Louis Dantin [pseudonyme d'Eugène Seers], « Alice Lemieux, *Poèmes* », *Poètes de l'Amérique française*, t. II, Montréal, Les Éditions Albert Lévesque, 1934, p. 159.

⁵¹⁹ Harry Bernard, « Le Courrier littéraire. *Poèmes* », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 77^e année, n° 20, 12 juillet 1929, p. 1.

⁵²⁰ Camille Roy, « Bibliographie canadienne. *Poèmes* », *l'Enseignement secondaire au Canada*, vol. IX, n° 2, novembre 1929, p. 90.

« encombrement de fleurs et de pétales⁵²² ». La critique est donc consciente du fait que *Poèmes* est loin d'être une œuvre aussi achevée que *L'Immortel adolescent*. À ses yeux, le recueil d'Alice Lemieux-Lévesque montre une amélioration importante depuis la publication des *Heures effeuillées* et contient les promesses d'une grande œuvre future⁵²³. Elle trouve ainsi tout à fait acceptable de donner un encouragement à Alice Lemieux-Lévesque. L'attribution de deux prix David cette année-là révèle ainsi deux séries de critères d'évaluation : celle qui encourage une œuvre pleine de promesses et accorde le prix à *Poèmes* d'Alice Lemieux-Lévesque et celle qui reconnaît une œuvre achevée et accorde le prix à *L'immortel adolescent* de Simone Routier.

En 1935, lorsque Jacqueline Francoeur participe et remporte le concours du prix David de poésie, l'ensemble de la critique se braque contre la décision des juges d'attribuer le prix à un recueil qui n'a pas encore été publié. Camille Bertrand écrit qu'il s'agit là d'« un mauvais précédent à établir⁵²⁴ » et il craint que « la critique soit d'autant plus sévère que l'on s'est hâté de prévenir son jugement⁵²⁵ ». En effet, la situation a un effet pervers et la plupart des critiques ne prennent même pas la peine de se pencher sérieusement sur le recueil de Jacqueline Francoeur, discutant plutôt du bien-fondé de l'attribution du prix. Le plus souvent, en effet, ils se contentent d'insulter l'auteure, qui ne serait qu'une « rimailleuse⁵²⁶ » dont les vers, d'une « niaiserie sans limites⁵²⁷ », ne s'élèveraient pas au-dessus du « pissat

⁵²¹ Raymond Gérard, « *Poèmes* », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 77^e année, n° 19, 5 juillet 1929, p. 1.

⁵²² Maurice Hébert, « Les Prix David 1929 [...] *L'Immortel adolescent, Poèmes* », *Le Canada français*, vol. XVII, n° 4, décembre 1929, p. 264.

⁵²³ Harry Bernard résume bien la pensée de la critique quand il déclare dans un article sur Éva Sénécal : « Alice Lemieux fait espérer bien mieux qu'elle n'a donné ». « *Le Courrier littéraire. La Course dans l'aurore* », *Le Courrier de Ste-Hyacinthe*, 73^e année, n° 24, 9 août 1929, p. 1.

⁵²⁴ Camille Bertrand, « M^{lle} Jacqueline Francoeur », *La Revue des livres*, vol. I, n° 8, octobre 1935, p. 10.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ Albert Pelletier, « *La Revue des livres. Aux Sources claires* », *loc. cit.*, p. 63.

⁵²⁷ *Ibid.*

couventino-sentimental⁵²⁸ », ou de dénoncer le « gâtisme intégral⁵²⁹ » des juges. Même Camille Bertrand qui dit vouloir oublier « les borborygmes de la critique intempestive⁵³⁰ » ne peut s'empêcher d'affirmer : « Je dirais que Mlle Francoeur se devait à elle-même d'être plus profonde, le jury d'être moins large, l'un et l'autre d'être sérieux⁵³¹ ». Selon Albert Saint-Pierre, en effet, « "l'économique" a complètement gâté le "littéraire" et le recueil de mademoiselle Francoeur vient de se lire et de s'apprécier à la lumière d'un chèque de \$1,700.00⁵³² ».

De rares articles fournissent tout de même une intéressante analyse du recueil de Jacqueline Francoeur, notant des qualités comme la fraîcheur, la délicatesse et la fluidité de l'écriture. Ils révèlent que le jugement du jury a évolué depuis le couronnement, en 1929, de Simone Routier et d'Alice Lemieux-Lévesque. Au plan purement formel, le vers de Jacqueline Francoeur obéit à la métrique classique⁵³³. Elle n'utilise pas les mêmes arrangements strophiques que Routier et Lemieux (l'arrangement 12-6 ou 12-8, utilisé par plusieurs poétesses pour marquer l'émotion vive est, par exemple, complètement absent), mais elle en utilise plusieurs autres comme le 8-8-4, le 7-6, le 8-7 qui viennent briser le rythme monotone octosyllabique qui domine dans le recueil. De plus, un peu comme Blanche Lamontagne-Beauregard, Jacqueline Francoeur répète souvent le même vers dans plusieurs strophes d'un même poème, comme un refrain, ce qui rapproche ses poèmes de la chanson. Toutefois, ce n'est pas sur le plan formel que le jury de 1935 se montre plus perméable à la modernité, mais bien plutôt sur celui des idées. Il y a en effet dans les poèmes de Francoeur une universalité, notamment dans l'expression des sentiments, qui dépasse de beaucoup celle

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ Camille Bertrand, « Quatre livres de femmes », *loc. cit.*, p. 170.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Albert Saint-Pierre, *loc. cit.*, p. 125-126.

⁵³³ Comme pour rassurer les critiques sur ses intentions, le poème liminaire de son recueil, « Les joies quotidiennes », est un sonnet. Le sonnet étant la seule forme fixe classique encore utilisée à cette époque.

de *L'Immortel adolescent* de Simone Routier et qui débouche sur une véritable ouverture sur le monde. Certes, écrira Jacques Blais, cette ouverture « traduit un accord plus candide qu'intense avec le monde⁵³⁴ », mais il n'en demeure pas moins qu'il y a dans ce recueil une volonté d'emprunter un discours universel.

Un autre prix littéraire montre une ouverture importante aux idées modernes. Il s'agit de la Médaille du Lieutenant-Gouverneur que mérite, en 1929, Jovette Bernier pour *Tout n'est pas dit*. Les Médailles du Lieutenant-Gouverneur, dont nous ne connaissons pas la date de la première attribution, étaient à l'origine des récompenses offertes aux étudiants les plus performants des grandes écoles et des différentes facultés des universités québécoises⁵³⁵. Il semble toutefois que, à partir de la fin des années 1920, tout en demeurant des récompenses scolaires, ces médailles soulignent aussi une œuvre exceptionnelle dans le domaine culturel. Ce prix n'est pas un concours auquel les éventuels récipiendaires peuvent s'inscrire et il ne peut donc pas révéler une stratégie planifiée par les poétesses. Outre Jovette Bernier, deux autres poétesses de cette époque ont remporté cette médaille : Simone Routier pour *Ceux qui seront aimés* en 1931 et Jacqueline Francoeur pour son Ode composée à l'occasion de la venue du couple royal à Québec en 1939.

Ce prix, qui lance la carrière de Jovette Bernier, marque une étape capitale dans l'évolution vers la modernité des prix littéraires québécois de cette époque. Cette importance réside dans la composition du jury. En effet, alors que le jury du prix David réunit surtout des professeurs et des critiques, celui de la médaille du Lieutenant-Gouverneur est uniquement formé de poètes. Pour décerner les premières médailles à un poète, le gouvernement du Québec a, en effet, décidé de s'en remettre au plus grand regroupement de poètes de l'époque : la Société des poètes canadiens-français. Ces poètes se montrent plus ouverts aux nouvelles tendances.

⁵³⁴ Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure*, op. cit., p. 132.

⁵³⁵ Dans une lettre circulaire envoyée aux Doyens des différentes facultés de l'Université de Montréal et datée du 23 avril 1947, le Secrétaire général de l'université, Monsieur Édouard Montpetit, rappelle à ses correspondants que « cette médaille doit être décernée à un(e) élève qui a obtenu aux examens finaux au moins 80 % des points ».

Il reste pourtant que ce prix est le moins bien publicisé des prix d'importance décernés au Québec. En effet, à notre connaissance, aucun article ne souligne l'obtention de la médaille du Lieutenant-Gouverneur par Simone Routier en 1931 pour *Ceux qui seront aimés*, un seul texte mentionne la victoire de Jovette Bernier en 1929 avec *Tout n'est pas dit*. Son auteur, Alphonse Désilets, qui est aussi le président de la Société des poètes canadiens-français, affirme dans la note qui suit :

Le jury de la société des poètes a décerné, le 6 octobre dernier, la médaille du Lieutenant-Gouverneur de la province de Québec à Mlle Jovette-Alice Bernier pour son ouvrage intitulé, *Tout n'est pas dit*. Ce prix exceptionnel lui sera remis à l'occasion d'un prochain dîner de la Société des poètes⁵³⁶.

L'analyse de l'article d'Alphonse Désilets qui précède cette note plutôt laconique nous renseigne peu sur ce qui a valu la médaille du Lieutenant-Gouverneur à Jovette Bernier en 1929. Par contre, Émile Coderre, un autre membre éminent de la Société des poètes canadiens-français qui a peut-être fait partie du jury est plus loquace à cet égard. Selon lui, en effet, ce qui caractérise avant tout le recueil de la poétesse, c'est sa fine psychologie, c'est l'universalité qui ressort de son analyse de l'âme humaine. Comme tous les autres critiques, il n'insiste pas sur les « négligences de formes⁵³⁷ » de l'auteure. Pour lui, ce qui importe, c'est que la poésie de Jovette Bernier dans son recueil *Tout n'est pas dit* « ressemble à notre vie⁵³⁸ ». Aussi n'hésite-t-il pas à écrire que

M^{lle} Bernier, chez les auteurs féminins de notre république des lettres, est celle qui sait le mieux exprimer l'âme contemporaine avec ses aspirations les plus légitimes et les plus ardentes avec ses inquiétudes, ses hésitations, sa foi un tantinet vacillante, ses déboires, sa philosophie (peut-être pas sublime), mais qui nous fait accepter la vie pour ce qu'elle a de bon, en dépit de ce qu'elle a évidemment de décevant⁵³⁹.

⁵³⁶ Alphonse Désilets, « *Tout n'est pas dit*, par Jovette-Alice Bernier », *Le Terroir*, vol. XI, n° 5, octobre 1929, p. 37.

⁵³⁷ Émile Coderre, « *Tout n'est pas dit*, par Jovette-Alice Bernier », *La Tribune*, 20^e année, n° 158, 31 août 1929, p. 5.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

La Médaille du Lieutenant-Gouverneur n'a pas la même incidence sur la carrière de Simone Routier que sur celle de Jovette Bernier. En effet, non seulement Simone Routier jouit d'une grande crédibilité, ayant déjà, trois ans auparavant, remporté le prix David avec *L'Immortel adolescent*, mais elle vit en France où elle connaît une autre carrière. Toutefois, selon les articles des quelques critiques qui se sont penchés sur *Ceux qui seront aimés*, cette œuvre semble avoir été couronnée pour les mêmes raisons que *Tout n'est pas dit* de Jovette Bernier : la profondeur de l'analyse psychologique et le discours universel qui en découle. Selon cette critique, *Ceux qui seront aimés* de Simone Routier serait une œuvre plus mature et plus achevée que ne l'est *Tout n'est pas dit* de Jovette Bernier. Cette œuvre, écrit Antoine Désilets, par exemple, « renferme de très belles strophes, de sentiment, de psychologie et d'analyse où s'accroît le sens artistique de l'auteur et où se révèle sa maturité⁵⁴⁰ », tandis que, pour Jean Bruchési, ce recueil propulse Simone Routier « au premier rang de nos femmes de lettres⁵⁴¹ ». L'art de Simone Routier dans le recueil *Ceux qui seront aimés* est non seulement plus mature que celui de Jovette Bernier, mais l'auteure y démontre plus de profondeur en ce qui a trait à de l'analyse. Pour Dantin, qui a préfacé le recueil, l'art dont fait preuve Routier dans cette œuvre est « dédaigneux du prétexte, libre d'hypocrisie et par là humain et vrai⁵⁴² ».

*

* *

Nous le voyons, les poétesses de la décennie 1925-1935 ont remporté plusieurs prix littéraires, que ce soit en France ou au Québec. La plupart d'entre eux ont contribué à les faire connaître et à accroître leur renommée. Nous pouvons les diviser en deux groupes : les prix français qui sont généralement des prix mineurs et qui permettent aux poétesses d'acquiescer

⁵⁴⁰ Alphonse Désilets, « Deux beaux livres de Simone Routier », *Le Terroir*, vol. XII, n° 12/vol. XIV, n° 1, mai et juin 1932, p. 25.

⁵⁴¹ Jean Bruchési, « Dans le monde des lettres. Mademoiselle Simone Routier », *La Revue moderne*, 14^e année, n° 1, novembre 1932, p. 8.

⁵⁴² Louis Dantin [pseudonyme d'Eugène Seers], préface à *Ceux qui seront aimés*, *op. cit.*, p. 6.

une certaine crédibilité et les prix québécois qui sont plus importants et auxquels elles s'inscrivent pour imposer leurs discours.

Parmi ceux du premier groupe, le concours de poésie du Salon des poètes de Lyon, qui existe depuis 1899, ne jouit pas d'une assez longue tradition pour attirer des poètes de renom. En 1928, toutefois, la présence de la comtesse de Noailles à la présidence d'honneur du concours en rehausse le prestige et constitue une importante motivation à la participation de deux poétesses québécoises de cette époque : Blanche Lamontagne-Beauregard et Éva Sénécal. Au-delà de cette motivation première, la participation de ces deux poétesses, qui n'en sont pas à la même étape de leur carrière, répond à des stratégies bien différentes. D'une part, en effet, Blanche Lamontagne-Beauregard, qui en est à la toute fin de sa carrière, vient d'essuyer une très mauvaise réception de la part d'une critique qui commence à penser qu'elle se répète un peu trop. Ce prix apparaît donc comme l'occasion pour elle de se refaire une crédibilité auprès de la critique québécoise et de relancer sa carrière. D'autre part, Éva Sénécal, qui en est au tout début de sa carrière, n'a aucune crédibilité en tant que poétesse au Québec puisque son premier recueil, *Un peu d'angoisse... Un peu de fièvre*, est passé presque inaperçu aux yeux de la critique. Ce prix est l'occasion pour elle de se bâtir une crédibilité auprès de la critique, d'autant plus qu'elle compte présenter son second recueil, *La course dans l'aurore*, l'année suivante au prix de l'Action intellectuelle au Québec.

Créé en 1931 par la Maison de poésie, le prix Edgar-Poe est un autre de ces prix français assez récents et ne jouissant pas d'un grand prestige quand, en 1936, deux poétesses québécoises, Jacqueline Francoeur et Raphaëlle-Berthe Guertin, y participent. Ce concours de poésie est toutefois bien différent du précédent puisqu'il ne couronne pas un poème en particulier, mais plutôt un recueil de poésie écrit en français par un poète étranger. Les deux poétesses québécoises qui y ont concouru en 1936 ont en commun d'avoir subi une amère déception. La première, Jacqueline Francoeur, à la suite de la très mauvaise critique qu'avait reçu son recueil, *Aux Sources claires*, qui avait pourtant remporté le prix David de 1935. La

seconde, Raphaëlle-Berthe Guertin, à la suite de son échec au prix de l'Action intellectuelle de 1935⁵⁴³.

La décision de Simone Routier de soumettre son recueil *Ceux qui seront aimés* au florilège des Jeux floraux du Languedoc en 1931 relève d'une stratégie tout à fait différente. En effet, Simone Routier, qui a remporté le prix David de poésie en 1928, jouit d'une excellente réputation de poétesse au Québec. Toutefois, depuis cette époque, elle vit en France, où elle est inconnue. Remporter un prix majeur en France représente donc l'occasion pour elle de s'y faire connaître et de préparer la sortie de son prochain recueil. Ce choix est d'autant plus intéressant pour elle qu'il lui permet d'accroître sa renommée au Québec puisque ce prix y est bien connu, ayant déjà couronné, en 1912, le poème « Les fleurs de givre » de William Chapman et, en 1930, le recueil *À l'ombre de l'Orford* d'Alfred DesRochers. Le florilège des Jeux floraux du Languedoc est le seul prix d'État français auquel les poétesses québécoises de cette époque ont participé.

Parmi toutes ces récompenses littéraires, toutefois, les prix offerts par la jeune institution québécoise sont incontestablement les plus marquants. Ces prix ont, en effet, grandement contribué à faire connaître du public lecteur de l'époque les Éva Sénécal, Simone Routier, Alice Lemieux et Jovette Bernier. Ils sont également responsables de la diffusion et de la reconnaissance de leur discours à la fois féminin et moderne. Les prix littéraires majeurs remportés au Québec par ces femmes vont, en effet, contribuer à forcer une ouverture progressive de ces concours non seulement à la modernité, mais à une forme de modernité qui est tout à fait caractéristique de leur poésie et qui se manifeste par une relation particulière à l'intimité, à la subjectivité et au lyrisme.

Lorsque nous examinons l'ensemble de ces prix, nous constatons que le premier d'entre eux, celui qui est offert par la Société du parler français au Canada et qui est remporté par Blanche Lamontagne-Beauregard lors de la seule année (1912) où il est présenté, révèle une institution dominée par le régionalisme. Le second, le prix de l'Action intellectuelle qui est parrainé par l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française (ACJC) est

⁵⁴³ Nous trouvons, en effet, dans le Fonds d'Albert Ferland qui était, nous l'avons dit, le juge principal du concours de l'Action intellectuelle, un texte de Raphaëlle-Berthe Guertin qui date de 1935. Ce texte est annoté par Ferland.

aussi dominé par des idées conservatrices. Toutefois, le fait qu'Éva Sénécal remporte ce prix en 1928 semble indiquer que l'institution littéraire québécoise se détache de plus en plus de l'emprise du clergé et du régionalisme. En fait, le premier signe de cette libération était apparu quelques années auparavant (1923) avec la création du prix David. Ce concours, qui recrute ses juges parmi les professeurs et les critiques, consent aux auteurs une plus large liberté d'inspiration.

En 1928, lorsque Simone Routier et Alice Lemieux-Lévesque remportent le concours de poésie du prix David, celui-ci est encore peu ouvert à la modernité. Bien sûr, il consent aux auteurs une relative liberté en ce qui concerne la prosodie. Ses juges admirent la diversité de l'inspiration d'une Simone Routier, qui passe facilement d'un sujet à un autre ou d'une forme prosodique à une autre, mais cette diversité et ces licences poétiques ont peu à voir avec la véritable modernité qui demeure encore à venir. Par contre, en 1935, lorsque Jacqueline Francoeur remporte ce concours, le prix David est un peu plus près de cette véritable modernité. La relative liberté des formes qu'il accorde à l'auteur n'a pas évolué depuis 1929; c'est plutôt en ce qui concerne les idées que se trouve le changement. Bien que décriée par la critique journalistique en 1935, l'œuvre couronnée démontre, en effet, une ouverture au monde qui était absente de l'œuvre de Simone Routier et de celle d'Alice Lemieux-Lévesque.

La lente évolution du prix David vers une plus grande modernité n'est toutefois pas le fruit du hasard. L'attribution de deux médailles du Lieutenant-Gouverneur, l'une à Jovette Bernier en 1929 et l'autre à Simone Routier en 1931, y est pour beaucoup. En effet, parce que ce concours est jugé exclusivement par des poètes qui sont beaucoup plus près des nouvelles tendances de la poésie que ne le sont les professeurs et les critiques qui jugent le prix David, les œuvres qui y sont couronnées sont plus audacieuses, et donc plus modernes, que celles habituellement primées par le prix David.

La quête des prix décernés au Québec permet aux poétesses de cette époque d'obtenir une diffusion et une reconnaissance maximale de leur œuvre. Elle constitue la dernière étape d'un long processus au cours duquel ces poétesses ont non seulement construit, identifié un lieu d'édition pour publier leurs écrits, testé puis imposé au milieu littéraire et au public

lecteur un discours à la fois moderne et profondément marqué du sceau du féminin, mais également où elles se sont progressivement intégrées à ce milieu et y ont joué un rôle important. L'action que cette poésie a exercée sur les pratiques des prix majeurs distribués au Québec est l'élément qui a le plus contribué à l'autonomie du champ littéraire. Certes, on ne peut pas encore parler d'un champ parfaitement autonome puisque, selon Bourdieu, on juge de cette autonomie ou de cette hétéronomie selon la rigueur de la censure et de la répression qui sont imposées à la littérature⁵⁴⁴. Or, en 1935, il y a encore de telles manifestations à l'encontre de la littérature, comme le montrent les protestations de la critique à la sortie de *Chaque heure a son visage* de Medjé Vézina et l'interdiction en chaire des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey en 1934. Toutefois, cette répression se faisant moins vive ou moins visible au cours de la décennie suivante (*La Chair décevante* de Jovette Bernier, en 1931, est le dernier livre qui a été mis à l'Index), nous pouvons affirmer que le champ littéraire est au seuil de l'autonomie à la fin de la décennie 1925-1935⁵⁴⁵. L'autonomie du champ littéraire étant une condition essentielle à l'éclosion de toute poésie véritablement moderne.

⁵⁴⁴ Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46, en ligne, <http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/article/arss_0335-330_1991_num_89_1_2986>, consulté en avril 2011.

⁵⁴⁵ Selon Bourdieu, la notion d'autonomie du champ littéraire demeure très relative. En fait, selon lui, un champ littéraire est réputé autonome quand il se constitue « autour d'une loi qui lui est propre et le rend relativement indépendant des logiques externes ». Voir Vincent Debaene, « Atelier de théorie littéraire : définition du champ », *Fabula. La recherche en littérature*, en ligne, <www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bfinition_du_champ>, consulté en septembre 2011.

DEUXIÈME PARTIE

UNE RELECTURE DES ŒUVRES DES POÉTESSES QUI ONT PUBLIÉ AU COURS DE
LA DÉCENNIE 1925-1935

CHAPITRE VI

QUI PARLE? OU LA MORT ET LA RENAISSANCE DE L'AUTEUR

Qui parle dans cette poésie de femmes? Selon Laurent Jenny, l'une des questions les plus délicates qui se pose à propos de la poésie lyrique est celle du statut exact du « je » qui l'habite. À travers les âges, les critiques ont proposé trois réponses possibles à cette question. Au XVIII^e siècle, par exemple, dans un traité intitulé *Les beaux-arts réduits à un même principe*⁵⁴⁶, Charles Batteux considère le sujet lyrique comme un personnage fictif qui « est semblable à l'acteur qui joue sur scène les sentiments du personnage qu'il incarne. Ou encore le poète est semblable au dramaturge qui, comme Corneille, fait s'exprimer Polyeucte ou le Cid⁵⁴⁷ ». Selon lui, en effet

[s]i les sentiments ne sont pas vrais et réels, c'est-à-dire si le poète n'est pas réellement dans la situation qui produit les sentiments dont il a besoin, il doit en exciter en lui qui soient semblables aux vrais, en feindre qui répondent à la qualité de l'objet. Et quand il sera arrivé au juste degré de chaleur qui lui convient, qu'il chante : il est inspiré⁵⁴⁸.

Au XIX^e siècle, Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*⁵⁴⁹, et au XX^e siècle, Käte Hamburger, dans *Logique des genres littéraires*⁵⁵⁰, s'accordent plutôt pour voir dans le sujet

⁵⁴⁶ Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Saillant et Nyon, 1973, 384 p.

⁵⁴⁷ Laurent Jenny, « Méthode et problème : la poésie », Département de français moderne, Université de Genève, 1993, en ligne, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html>>, consulté en novembre 2009.

⁵⁴⁸ Citation de Charles Batteux, reproduite dans Laurent Jenny, « Méthode et problème : la poésie », *loc. cit.*

⁵⁴⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », n° 32, 1994, 374 p.

⁵⁵⁰ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, 312 p.

de la poésie lyrique un personnage réel parce que son énonciation est attribuable à un auteur qu'il est possible de situer dans le temps et dans l'espace. Käte Hamburger, qui développe cette question plus longuement que Nietzsche, s'appuie sur le fait qu'il existe, selon elle, trois grands types d'énonciation en littérature : l'énonciation réelle, l'énonciation feinte et l'énonciation fictive. La première est celle des grandes autobiographies, c'est-à-dire celle où le « je » réfère à l'auteur. La seconde est celle des fausses autobiographies comme *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, où le sujet de l'énonciation feint de renvoyer à l'auteur. La troisième est celle où l'énonciation est assumée par un personnage fictif. Hamburger associe l'énonciation lyrique à la première catégorie même si le contenu de l'énoncé lyrique est irréel. Selon elle, en effet, même si l'énonciation lyrique renvoie à un auteur authentique,

[l]e sujet lyrique ne prend pas pour le contenu de son énoncé l'objet de l'expérience, mais l'expérience de l'objet. Comprenons que le sujet lyrique ne nous parle pas directement des choses du monde, mais plutôt du retentissement qu'elles ont en lui⁵⁵¹.

La critique moderne, quant à elle, situe le « je » de l'énonciation lyrique quelque part entre ces deux pôles. Selon elle, et principalement selon Yves Vadé et Dominique Combe, le sujet lyrique est une figure du sujet empirique qui, marquée par l'impersonnalité, « se constitue par une distance [...] explorant toutes les variétés de l'écart, par rapport au "moi réel"⁵⁵² ». C'est un être figuré qui, contrairement à l'auteur qui est conditionné par la famille, la société et la nation, a la faculté « de déplacer les limites : le poète lyrique est à la fois celui qui "est ici" et qui "voit ailleurs"⁵⁵³ ».

L'intérêt premier de ce rapide bilan historique est que ces réponses représentent également les grandes étapes de la formation du sujet dans la poésie des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec. En effet, il semble que la réflexion de

⁵⁵¹ Laurent Jenny, *loc. cit.*

⁵⁵² Anonyme, « La notion de sujet poétique d'après une citation d'Yves Vadé », *Oboulo.com. Recherche et publication de documents*, 1999, en ligne, <<http://www.oboulo.com/notion-sujet-poetique-apres-citation-yves-vade-59270.html>>, consulté en novembre 2009.

⁵⁵³ Anonyme, « La notion de sujet poétique d'après une citation d'Yves Vadé », *loc. cit.*

la théorie littéraire au sujet de l'identité exacte du « je » de l'énonciation dans la poésie lyrique s'y soit reproduite, comme en accéléré. Ainsi, si nous examinons le discours qui définit le poète, nous constatons que celui-ci passe progressivement du statut d'être fictif à celui de personnage réel puis finalement à une représentation figurée qui se situe quelque part entre la réalité et la fiction. Nous constatons également qu'à chacun de ces « états » du sujet énonciateur correspond un degré différent de conscience d'une poésie qui lui est extérieure et qui nourrit son écriture.

Toutes les poétesses de notre corpus, sauf mère Marie Saint-Éphrem, s'intègrent dans ce long processus qui vise à découvrir la véritable voix de la poésie. Quatre d'entre elles illustrent cependant, mieux que les autres, les grandes étapes menant à cette découverte. Il s'agit de Léonise Valois, Blanche Lamontagne-Beauregard, Éva Sénécal et Medjé Vézina. Si nous avons choisi quatre poétesses au lieu de trois pour représenter cette évolution, c'est qu'il nous est apparu pertinent de diviser l'étape du sujet figuré en deux, les poétesses choisies (Éva Sénécal et Medjé Vézina) présentant, en effet, une « nuance » dans leur perception du sujet figuré (l'un est plus près du pôle fictif tandis que l'autre s'approche davantage du pôle réel) ainsi qu'un degré différent de conscience de la poésie.

6.1 L'évolution du sujet de l'énonciation dans la poésie des femmes

6.1.1 Le sujet fictif

Comme la plupart des femmes de lettres qui ont commencé à écrire à la fin du XIX^e siècle, Léonise Valois a choisi de dissimuler son identité sous un pseudonyme. Ce choix, qui va bien au-delà de la simple stratégie d'insertion littéraire, témoigne plutôt « d'un moi déchiré et en quête d'identité vraie⁵⁵⁴ ». En fait, Atala, le pseudonyme que choisit Léonise

⁵⁵⁴ Dominique Gasquet, « Auteur caché/auteur révélé : le rôle du pseudonyme chez Romain Gary, Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar », dans Centre de recherche Textes, histoire, langages, *De l'auteur au sujet de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Elsneur », n° 11, 1996, p. 62.

Valois, joue dans sa poésie le rôle de fil conducteur entre « l'être de chair et de sang et l'enfant d'âme qu'est le nom d'auteur qui génère l'œuvre⁵⁵⁵ ». Le sujet qui habite son œuvre est, en effet, clivé entre « la voix de son moi et celle de cette instance extérieure, enfouie au plus profond de lui-même, qui lui dicte le poème⁵⁵⁶ ».

Extrait du recueil *Feuilles tombées*, paru en 1934, le poème « Ma Gaspésie » illustre bien ce phénomène. Dédié à Blanche Lamontagne-Beauregard, à qui Léonise Valois voue une véritable vénération, le poème définit le rôle du poète et la place que l'auteure ménage à la poésie dans son œuvre.

J'ai lu « ta Gaspésie » où ton cœur s'est jeté
 Dans un élan d'amour vers cette Immensité!
 Terre du Souvenir, terre du grand silence
 Où ton âme a plané dès ta plus tendre enfance.

Je t'aperçois, Mouette, au vol étincelant,
 Sur la mer azurée où le gros flot roulant
 Déferle sa fureur sous ton aile éployée,
 Rien ne peut ralentir ta superbe envolée!
 Où vas-tu donc ainsi? Cinglant vers l'horizon
 Où t'appellent, sans doute, en leur dive chanson,
 Les monts où l'aigle vit sur les plus hautes cimes,
 Les rochers escarpés où la lune d'argent
 Projette ses reflets dans la nuit qui lui rend
 Son tribut de beauté, les plus belles falaises
 Abritant les oiseaux, durant les nuits mauvaises.
 Je comprends! Tu t'en vas vers le cher Sol béni
 Qui t'insuffla dans l'âme une soif d'Infini.
 Tu t'en vas rafraîchir aux sources de ton Rêve
 Ton âme apparentée à sa fameuse grève.
 Va donc! Mais reviens-nous l'aile pleine d'azur,
 Puisé là-bas, au loin, sous le ciel le plus pur,
 Rapporte-nous du rêve endiamanté d'étoiles,
 Du soleil pailleté qui sait blanchir les voiles...
 Laisse errer ta pensée, au gré de ses désirs,
 Vers le golfe géant qui reçoit tes soupirs.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁵⁶ Étienne Beaulieu, *Figures de la dépossession : le sujet lyrique chez Lamartine, Hugo, Baudelaire et Mallarmé*, mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 1999, f. 24.

Les goélands, amis des brises printanières,
 Sauront bien te garder leurs tendresses premières;
 Si les roses matins et les couchants vermeils
 De ton riant pays aux fulgurants soleils
 Attristent ton exil, si nos vents, notre brise
 Pouvaient te consoler... de te savoir comprise!...
 Loin du Large, il est vrai, mais sous nos arbres verts,
 Sous nos toits enneigés, il est des cœurs ouverts
 Vivant de ton émoi! Reste avec nous Poète!
 Combien nous t'aimerons, délicate Mouette!

Tu songeras un jour au suprême départ...
 Qu'un cher enclos natal soit ton dernier rempart,
 Sur ton aile voilée, ô douce Poésie!
 Rends le cœur de l'enfant tout à sa « Gaspésie »⁵⁵⁷.

La forme particulière du poème attire d'abord l'attention. Deux strophes de quatre alexandrins y encadrent une très longue strophe constituée de trente et un alexandrins. L'hétéronomie strophique étant un phénomène assez rare chez Valois, nous pouvons supposer que le procédé est ici signifiant en lui-même. Le relevé des déictiques pronominaux et l'étude de leur signification particulière dans le poème mettent en lumière le sens de la forme particulière de ce poème. Ainsi, si nous en examinons les trois strophes, nous constatons la présence de trois pronoms personnels : le « je », le « tu » et le « nous ». Deux d'entre eux, le « je » et le « nous », parlent dans le poème et réfèrent à des personnes subjectives, tandis que la troisième, le « tu », réfère à l'allocutaire, c'est-à-dire à une personne non subjective⁵⁵⁸.

Le « je » est le premier locuteur à intervenir dans le poème : il apparaît dans les deux premières strophes, où il représente Léonise Valois, c'est-à-dire l'entité biographique de l'auteure : « j'ai lu [...] ». C'est un locuteur omnipotent et omniscient qui agit surtout comme observateur. Il ne prend pas part à l'action, car son action, il l'a déjà accomplie avant le début du poème : il a lu le recueil *Ma Gaspésie* de Blanche Lamontagne-Beauregard. C'est un observateur actif qui non seulement « voit », mais « comprend » et questionne le « tu ». Sauf

⁵⁵⁷ Léonise Valois, « Ma Gaspésie », *Feuilles tombées*, op. cit., p. 67.

⁵⁵⁸ Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, en effet, le « tu » est une personne non subjective. Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. « U. Linguistique », 2002, p. 48 (graphique).

dans le cas du verbe « lire », au passé composé, son discours est à l'indicatif présent et aucune modalité n'y exprime le doute ou l'incertitude. Même l'exclamation du deuxième vers marque beaucoup plus l'entrée en scène du lecteur qu'elle ne suggère l'hypothèse. Sa présence insiste surtout sur la dimension cognitive du langage : il véhicule et manipule un savoir.

Cette soudaine entrée du lecteur dans le texte de Valois joue toutefois un rôle important dans le poème : elle justifie la position qu'adopte ce « je » omniscient. Fort de son autorité, il tente en effet de communiquer à son lecteur son enthousiasme devant un recueil qu'il perçoit avant tout comme un « élan d'amour » où Blanche Lamontagne-Beauregard a jeté son cœur. Il tente aussi de convaincre ce lecteur de la justesse du discours qui suit sur le rôle du poète. Ce discours sera pris en charge par un autre locuteur, mais le lecteur y sera toujours présent, comme le montrent les exclamations aux vers 30, 33 et 34.

À côté de ce « je » fort et omniscient coexiste un autre personnage qui intervient dans le poème et s'approprie progressivement le statut de locuteur principal : le « nous ». Ce « nous » pose un problème intéressant, car il est à la fois exclusif et inclusif. Il est exclusif (Nous = Je + Il) quand il désigne les « goélands, amis des brises printanières », c'est-à-dire les amants de la poésie. Mais il est aussi inclusif (Nous = Je + Tu) quand il fait référence au poète, c'est-à-dire à ses deux parties constituantes selon Valois : l'entité biographique et la voix de la poésie en lui, qui est représentée ici par la figure de Blanche Lamontagne-Beauregard.

Quel que soit le sens attribué, toutefois, ce « nous » est un locuteur très différent du « je » : il est beaucoup moins omnipotent et omniscient que le précédent. Avec l'entrée en scène de ce second locuteur, en effet, le poème change complètement de ton. Les symboles et les figures deviennent plus nombreux, ce qui a pour effet de métaphoriser la nature. De plus, l'emploi de l'imparfait et du futur dans le discours de ce « nous » situe l'action dans un temps indéterminé qui tranche avec la précision du présent et du passé composé utilisés par le « je ». En fait, le passage d'un locuteur à l'autre dans ce poème marque la transition entre le monde réel et le monde idéal, entre la simple observation et la poésie.

Ce passage du « je » au « nous » entraîne également une espèce de glissement de l'allocutaire. En effet, si le « je » s'adressait à Blanche Lamontagne-Beauregard, celle-ci ne devient qu'une figure, celle de la Mouette, dans le discours du « nous ». La figure de la Mouette, autour de laquelle s'organise toute la structure symbolique de ce texte et que Valois choisit pour représenter l'allocutaire principal, est intéressante pour deux raisons : d'abord parce que le choix de l'oiseau, pour représenter le poète et, plus exactement, la liberté de la poésie qui l'habite, est fréquent dans la poésie des femmes de cette époque⁵⁵⁹, comme le montreront les nombreuses occurrences de l'image de l'oiseau dans les poèmes que nous analyserons plus loin et comme le suggère le titre du recueil de Jovette Bernier, *Comme l'oiseau*; ensuite parce que la Mouette est vue comme un oiseau-roi régnant sur les goélands et que l'auteure rapproche de l'aigle. C'est un oiseau noble suggérant ici la grandeur de la mission du poète qui parle au nom de Dieu.

Le passage d'un locuteur-observateur à un locuteur-poète ainsi que l'entrée en scène de la figure de la Mouette introduit un discours sur le rôle social du poète et sur son mystérieux processus de création. Selon Valois, en effet, le poète, telle la mouette survolant la terre gaspésienne, observe le monde concret, celui des « rochers escarpés », de « la mer azurée » et des « hautes cimes », et transforme ce qu'il voit en poésie. Le spectacle des beautés de la nature est pour lui une « dive chanson » qui comble sa « soif d'Infini » et sert de trame à sa poésie. Mais, pour continuer à produire cette poésie utilitaire qui vise avant tout à consoler les cœurs meurtris, le poète a besoin d'être compris et apprécié.

Dans ce processus, toutefois, le « je », c'est-à-dire l'entité biographique de Léonise Valois, ne joue aucun rôle. C'est la voix qui, bien qu'extérieure à elle, s'exprime en elle et fait tout le travail. L'auteure doit assister passivement au spectacle de la poésie qui sourd d'elle. Ce « je », qui redevient le locuteur principal dans la dernière strophe puisque la voix de Dieu s'est tue en elle, ne sait pas ce qu'est vraiment la poésie. Elle ne peut la décrire que comme un être flou et vaporeux à « l'aile voilée » qu'elle associe au divin puisqu'elle la prie de rendre « le cœur de l'enfant tout à sa "Gaspésie" ».

⁵⁵⁹ En fait, le choix de l'oiseau pour représenter le poète et la liberté de la poésie était courant en poésie bien avant l'apparition de la poésie des femmes au Québec comme le montre le poème « L'albatros » de Baudelaire.

C'est ce profond déséquilibre entre le discours sur le poète et celui sur la poésie qu'illustre l'hétéronomie strophique et la dernière strophe de quatre vers du poème. Pourtant, si bref et si sommaire soit-il, ce discours sur la poésie laisse soupçonner un sujet qui n'appartient déjà plus à la tradition de l'auteur-sujet fort, omniscient et seul responsable de la parole poétique. Ici, en effet, le discours sur la poésie ne se confond plus avec celui sur le poète et nous assistons à la naissance d'une conscience d'une poésie extérieure au poète, mais qui est néanmoins à la source de son inspiration. L'apparition de cette conscience coïncide avec le début d'une espèce de dédoublement et de figuration du sujet empirique. Mais, pour l'instant, le sujet de l'énonciation dans cette poésie n'est qu'un acteur par lequel s'écoule le poème. Il associe la voix qui l'habite à celle de Dieu parce qu'il est incapable de la définir non plus qu'il ne peut déterminer d'où elle provient. Il a conscience de l'existence d'une poésie extérieure à lui qui l'inspire, mais celle-ci demeure encore rudimentaire.

6.1.2 Le sujet réel

Le sujet de l'énonciation dans la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard présente un peu les mêmes caractéristiques que celui de Léonise Valois, sauf que la fêlure constatée chez cette dernière se transforme chez Blanche Lamontagne-Beauregard en un véritable éclatement. Dans cette poésie, en effet, plusieurs dizaines de voix, voix de femmes le plus souvent⁵⁶⁰, se font entendre. Toutes ne parlent pas au « je », la plupart d'entre elles emploient le « elle » ou le « il », mais toutes peuvent être associées à la voix du poète qui devient par le fait même « la voix de tous [de toutes], d'un seul [d'une seule] et de tout⁵⁶¹ ».

La polyphonie ou la multiplicité des voix qui s'expriment, soit directement, soit indirectement, dans les recueils de Blanche Lamontagne-Beauregard constitue en effet une des caractéristiques fondamentales de son œuvre. Parmi ces « autres » figures, celle de la

⁵⁶⁰ Nous ne sommes pas tellement éloignés ici du « féminin pluriel » des poétesses des années 1970 au Québec et, notamment, de France Théoret.

⁵⁶¹ Pierre Albouy, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 69.

fileuse⁵⁶² semble, toutefois, se distinguer de toutes les autres puisque son travail, selon Jeanne Paul-Crouzet, « symbolise les vertus féminines d'autrefois⁵⁶³ ». Mais la fileuse, comme le montre ce poème, joue un rôle encore plus essentiel dans la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard : elle est la représentation de la poétesse. Elle est le double figuré du sujet empirique.

Or, quand les champs rasés n'offrent plus un brin d'herbe
Aux glaneurs, quand la neige, immense et froid linceul
Recouvre entièrement la montagne superbe,
Laisant pour de longs mois le vallon triste et seul.

Quand les prés et les monts sont un grand cimetière
Où le jour refroidi dort d'un sommeil de mort,
Quand sur nos fronts l'hiver s'abat avec colère
Et mugit en sortant son fouet qui nous mord.

Heureuse des trésors arrachés à la plaine,
Et brunie au soleil de l'ardente saison
La fermière prenant le rouet et la laine
Se remettait à vivre au sein de la maison.

Dès que l'aube chassait les ombres vaporeuses
Que la nuit mène au loin, comme un divin troupeau,
Elle étendait ses mains, pâles et douloureuses,
Sur l'antique rouet, la laine et l'écheveau.

Et lorsque le printemps dont l'ardeur nous pénètre
Jetait dans l'air son souffle odorant et vermeil,
Courbée et rayonnante auprès de sa fenêtre,
Elle semblait filer des rayons de soleil!...⁵⁶⁴

⁵⁶² La figure de la fileuse revient périodiquement dans la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard, comme le montre Pierre de Grandpré dans son article sur l'auteure dans *Histoire de la littérature française du Québec*. Dans cet article, Grandpré, qui semble comprendre l'importance de la fileuse, en parle comme d'une figure « [n]on pas à la Vermeer, sans doute, mais peut-être à la Le Nain », p. 100.

⁵⁶³ Jeanne Paul-Crouzet, « Blanche Lamontagne-Beauregard », *Poésie au Canada : de nouveaux classiques français*, Paris/Toulouse/Bruxelles, Didier, 1946, p. 275.

⁵⁶⁴ Blanche Lamontagne-Beauregard, « La fileuse », *Dans la brousse*, Montréal, *Le Devoir*, 1935, p. 168.

Ce court poème de Blanche Lamontagne-Beauregard (il ne contient que vingt vers répartis en cinq quatrains d'alexandrins) se divise en deux parties. La première, constituée des deux premières strophes, se présente comme une simple description de laquelle l'auteure semble totalement absente. Elle ne contient, en effet, aucune occurrence du déictique pronominal « je ». Cette apparente neutralité est toutefois bien trompeuse, puisque l'auteure qui se cache derrière ces deux premières strophes est, en réalité, non seulement très présente, mais également omnipotente et omnisciente. Quelques indices en témoignent : sa stratégie de véridiction, où aucune modalité ne témoigne du moindre doute ou de la moindre incertitude; des associations, comme celle de l'hiver avec la mort et celle du froid avec la douleur, qui relèvent de l'interprétation; l'emploi d'un subjectivème, comme « superbe », qui suggère un jugement ou une opinion. De plus, l'utilisation, au début du poème, de l'adverbe « or » indique aussi la présence d'un locuteur fort et omniscient puisque cet adverbe précède généralement une démonstration ou l'énoncé d'un fait avéré.

Autant le locuteur est présent dans les deux premières strophes de ce poème, autant l'allocataire semble en être absent. Ici, contrairement au poème de Valois que nous avons analysé précédemment, aucune exclamation ne vient, en effet, trahir sa présence. Le locuteur semble parler pour lui-même. Mais, encore une fois, ce n'est qu'une illusion. En fait, l'allocataire est bel et bien présent, mais il demeure silencieux, puisque son approbation ou sa désapprobation ne sont pas requises et que le locuteur prend toute la place. Ce locuteur ne tente pas de le convaincre de quoi que ce soit, il tente de lui communiquer un savoir.

La seconde partie du poème, qui est constituée des trois strophes suivantes, contraste toutefois avec la première en ce que l'auteure y apparaît moins assurée. Certes, c'est toujours elle qui parle dans cette seconde partie, mais nous sentons que son autorité n'est plus la même. En fait, elle semble progressivement s'effacer devant cet autre personnage qui vient de faire son apparition dans le poème et auquel elle s'identifie en tant que poétesse : la fermière devenue fileuse. Plusieurs éléments contribuent à ce progressif glissement du discours où l'auteure perd peu à peu son autorité en devenant poète. Le plus important d'entre eux est toutefois le passage à l'imparfait de tous les verbes, sauf un, auxquels réfère le déictique pronominal « elle ». Ce passage du présent à l'imparfait joue, en effet, un rôle crucial dans ce glissement, non pas tellement à cause de la valeur temporelle de l'imparfait,

qui indique une durée dans l'action et une indétermination dans le passé, mais bien plutôt à cause de sa valeur modale. En effet, l'imparfait exprime avant tout le doute, l'hypothèse, la possibilité et la supposition. Ceci est particulièrement évident dans le cas de l'imparfait du dernier vers du poème. Le verbe « sembler », qui exprime déjà l'incertitude, est conjugué à l'imparfait, ce qui accentue encore davantage l'idée d'hypothèse. En fait, l'incertitude exprimée par ce verbe est tellement grande que l'auteure se croit tenue de prendre l'allocutaire à témoin pour valider son affirmation, comme l'indique l'exclamation à la fin du vers.

Si le passage de la première à la seconde partie du poème est marqué par l'arrivée de la figure de la fileuse et par l'apparition de plusieurs modalités qui affaiblissent considérablement l'autorité de l'auteure, il se caractérise également par un important glissement symbolique. Il est intéressant de noter, par exemple, que c'est dans la première partie du poème, celle où l'auteur est omnipotent, mais le poète absent, que se concentrent les symboles qui déterminent le rôle social de l'auteur. Dans cette première partie, en effet, toute la symbolique qui réfère à la mort et à la désolation de la nature après la récolte d'automne et au cours de l'hiver renvoie également à la mort et à la désolation d'un monde sans art. De là le rôle social de l'artiste qui est de combattre cette misère et cette désolation grâce à son art⁵⁶⁵. Dans la seconde partie du poème, au contraire, la symbolique renvoie plus spécifiquement au processus de création. La figure de la fermière fileuse que choisit Blanche Lamontagne-Beauregard pour représenter le poète est, à cet égard, fort intéressante. Elle permet, entre autres, de faire ressortir ce qui distingue cette représentation de celle que nous propose Léonise Valois. Ici, en effet, le poète est représenté par une figure humaine plutôt que par une « Mouette » qui survole le monde et qui, de surcroît, est investie d'une mission divine. Bien qu'elle soit nimbée de mystère, la fileuse demeure humaine (elle a des mains « pâles et douloureuses »), mais son humanité est, en quelque sorte, rehaussée par la poésie qui l'habite (« elle semble filer des rayons de soleil »). C'est « un être à la fois humain et

⁵⁶⁵ Dans un poème intitulé « L'artiste » tiré de son recueil, *La moisson nouvelle* (Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926, p. 77), Blanche Lamontagne-Beauregard dit, en effet, de l'artiste qu'il est un « ouvrier du divin » qui « fouille l'éternel avec des yeux d'amour » et qui « dans son âme voit se lever des étoiles ».

cosmique qui assure l'échange entre les deux univers, celui des choses visibles et le monde intérieur⁵⁶⁶ ».

Dans ce poème, comme dans la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard, tout est, en effet, réduit à l'échelle humaine. Certes le poète demeure l'intermédiaire privilégié entre deux mondes et « ses rêves sont [toujours] divins⁵⁶⁷ », mais il demeure humain avant tout. Il s'efface entièrement devant son rôle de poète, qui est de filer les laines brutes de toutes ces paroles de femmes et d'hommes, afin d'en tirer des « rayons de soleil » qui serviront de trame à l'écriture. Contrairement à Valois, en effet, le processus créatif qu'illustre Lamontagne-Beauregard ne lui est pas extérieur, mais intérieur. Sa poésie ne lui vient plus directement d'un être mystérieux indéfini et qui, faute de mieux, porte le nom de Dieu, mais elle est comme la sève qui monte dans la plante au printemps.

Parce qu'elle prend une part active dans le processus de création, Blanche Lamontagne-Beauregard démontre donc, par rapport à Léonise Valois, une conscience accrue d'une poésie extérieure à elle et qui demeure la source véritable de la parole. Ici, en effet, le processus de figuration du sujet empirique est plus avancé. Pourtant, même s'il s'efface devant sa tâche de création, le « je » de l'énonciation réfère à un être bien réel qui jouit encore d'une certaine autorité. Toutefois, cette autorité est en péril. Déjà fissuré dans la poésie de Valois, le monolithe de l'auteur-sujet est, chez Lamontagne-Beauregard, complètement éclaté et menace de s'effondrer à tout moment.

6.1.3 Le sujet figuré fictif

C'est dans la poésie d'Éva Sénécals qu'intervient cet effondrement. Dans cette poésie, en effet, l'auteur-sujet continue sa descente aux enfers et finit par mourir en tant que seul détenteur de la parole poétique. Il cède sa place à celle qu'elle nomme, dans le poème

⁵⁶⁶ Pierre Albouy, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁶⁷ Blanche Lamontagne-Beauregard, « La cigale », *Dans la brousse, op. cit.*, p. 50.

liminaire de son premier recueil, *Un peu d'angoisse... Un peu de fièvre*, la « Muse qui pleure en [son] être [comme] une âme compatissante et frémissante⁵⁶⁸ ». En termes plus prosaïques, nous pouvons dire que Sénécal est la première poétesse québécoise où

[l]'auteur cède le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un « sujet » au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une « personne » au sens psychologique : c'est le sujet de l'énonciation, qui ne préexiste pas à son énonciation, mais se produit avec elle, ici et maintenant⁵⁶⁹.

Le poème liminaire et éponyme du second recueil d'Éva Sénécal, *La Course dans l'aurore*, illustre déjà cette mort symbolique de l'auteur-sujet en tant que celui qui parle dans le poème. Il définit aussi le rôle qui lui est désormais assigné.

Le soleil s'est levé dans un ciel monotone,
Vide et pâle, pareil à des flaques d'automne.

Mais je songe qu'au loin, dans un poudrolement d'or,
Il doit étinceler sur quelques miradors,
Et qu'il doit réjouir le cœur de toutes choses
Du vert des orangers et du parfum des roses.
Là, je vivrais, peut-être, en cet enchantement,
Des jours tissés d'azur et de rayonnement.
Là, sans trêve, vibrante et légère, la vie
Entonne des refrains d'allégresse; ravie,
L'ivresse des humains et l'extase des lis
La terre ardente mêle, en des apothéoses,
L'apaisement des nuits, l'éclat des matins roses.

Je songe qu'en ces lieux lointains, ensoleillés,
Les jours sont de printemps et d'arômes rayés,
Ils glissent tous pareil au filet d'une source;
Que sous les jeux changeants des ombres et du jour,
Le calme, le désir, le rêve, tour à tour,
Qui coule lentement des coupes d'ambrosie
L'instant a les reflets précis d'un diamant

⁵⁶⁸ Éva Sénécal, « Ma Muse », *Un peu d'angoisse... Un peu de fièvre*, Montréal, *La Patrie*, 1927, p. 7.

⁵⁶⁹ Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur? Mort et résurrection de l'auteur », *Fabula. La recherche en littérature*, 1999, en ligne, <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>>, consulté en février 2010.

Ou d'un rayon d'étoile en un clair firmament.

Ah! Que j'eus le désir de ces terres lointaines,
De départs fascinants vers de neuves Athènes,
Lorsque le soir venait rétrécir l'horizon
Que l'espace m'était moins grand que ma maison!
Oh! les heures d'ardente et pâle nostalgie,
Inscrites lentement au livre de ma vie!
Heures d'attente lourde où j'ai tendu les bras
Vers des bords inconnus que je ne verrai pas
Mon âme vous connaît si mon œil vous ignore,
Sites que mon esprit imagine et colore!

Aux matins bleus d'été lorsque tout est vivant,
Je ne suis qu'une chose éparse dans le vent;
Il me semble surprendre un appel dans la brise,
Venu de ces lointains que le soleil irise;
Un appel exalté, lumineux et puissant
Qui subjugué mon cœur et qui fouette mon sang :
Espace, c'est ta voix universelle et chaude
qui dit les oasis où la panthère rôde,
Où le grand fauve exhale en longs rugissements,
Son angoisse, sa faim et ses rêves déments;
C'est la clameur farouche aux sourdes frénésies,
À l'attrayante ivresse, aux âpres poésies.

Et mon être, enivré d'un intime transport
Tend les mains à la Gloire, au Plaisir, à la Mort⁵⁷⁰.

L'arrangement strophique singulier de ce poème attire d'abord l'attention : deux courtes strophes de deux alexandrins chacune en encadrent cinq autres de différentes longueurs qui sont également constituées d'alexandrins. Comme c'est souvent le cas dans la poésie d'Éva Sénécal (c'est également un phénomène progressif dans la poésie des femmes de cette époque), cette forme prosodique particulière n'est pas qu'une simple fantaisie : elle est signifiante en soi et vient en quelque sorte surligner le message contenu dans le texte. Ici, par exemple, les deux strophes courtes encadrent le récit d'un rêve (les cinq strophes d'inégales longueurs viennent en illustrer les contours imprécis) et décrivent l'état du sujet énonciateur avant et après le rêve. Elles transportent l'essentiel du message que livre ce

⁵⁷⁰ Éva Sénécal, « La course dans l'aurore », *La course dans l'aurore*, op. cit., p. 15.

poème liminaire à *La course dans l'aurore* : la mort de l'auteur-sujet en tant que responsable de la parole poétique.

La première, celle qui décrit l'avant du rêve, est la plus intéressante puisqu'elle fournit de précieuses indications pour la compréhension de la suite du poème, notamment grâce à une figure et à un symbole : le « soleil » et l'« automne ». La figure du « soleil » joue un rôle important ici pour deux raisons. D'abord, comme le soutient Pauline Adam dans un article sur Medjé Vézina, le « soleil », qui réfère à Zeus, est l'astre qui veille sur la poésie. Il désigne le véritable objet de ce poème et de tout le recueil puisqu'il s'agit du poème liminaire la poésie elle-même. Ensuite, cette figure révèle les raisons qui provoquent la tristesse du sujet empirique puisque ce « soleil » se lève dans un « ciel monotone, pâle et vide ». Le symbole de l'« automne » vient, en quelque sorte, surligner cette impression de tristesse et de désolation d'un monde sans poésie et introduire l'idée de mort de l'auteur-sujet. En effet, le mot lui-même, « automne », qui rime avec « monotone », rappelant ainsi les deux premiers vers du célèbre poème « Chanson d'automne » de Verlaine⁵⁷¹, révèle beaucoup plus qu'une simple similarité thématique entre la poésie de Sénécal et celle des symbolistes français, pour qui l'automne est une saison de désolation. Il indique que, comme cette poésie symboliste, celle de Sénécal n'émane plus de l'auteur-sujet.

La seconde strophe de deux alexandrins qui ferme le poème concrétise cette mort symboliste autant que symbolique. Elle met en scène quatre symboles : ceux des « mains », de la « Gloire », du « Plaisir » et de la « Mort ». Le premier d'entre eux, celui des « mains », est particulièrement fréquent dans la poésie de Sénécal, où il signifie « prendre », mais, plus encore, « aspirer à ». En ce qui concerne les trois autres symboles, ils sont liés entre eux et représentent les trois seuls éléments auxquels peut aspirer un sujet désormais privé de son droit de parole. La majuscule initiale de chacun d'eux semble indiquer leur importance.

Le reste du poème, c'est-à-dire les cinq strophes d'inégales longueurs qui sont entre ces deux très courtes strophes, vient illustrer cette mort et montrer pourquoi elle est à la fois nécessaire et inévitable. Dans ces cinq strophes, en effet, il est frappant de constater combien

⁵⁷¹ Il s'agit des vers « Les sanglots longs des violons de l'automne / Bercent mon cœur d'une langue monotone ».

celle qui parle est omniprésente dans son discours. Nous ne trouvons pas moins de sept occurrences du pronom personnel « je » ou « j' » (vers 3, 7, 14, 22, 28, 29 et 33), deux du pronom « me » (vers 25 et 34) et sept des déterminants possessifs « mon » ou « ma » (vers 25, 27, 30, 30, 31 et 37), qui réfèrent à l'énonciateur. Toutefois, cette omniprésence n'est pas synonyme d'omnipotence ici. Au contraire, plus l'auteur-sujet est présent dans ce discours et plus il est faible. À la fin du poème, il n'est plus « qu'une chose éparse dans le vent ».

L'examen des verbes qui se rapportent à cet auteur-sujet témoigne de cette faiblesse progressive. Les verbes de ces cinq strophes sont conjugués à la première personne du singulier. Tous, sauf un, sont des verbes d'état et non des verbes décrivant une action véritable. En effet, des verbes comme « songer », « sembler », « entendre », « voir » ou l'emploi des auxiliaires être et avoir ne témoignent pas d'un sujet très actif. Ils suggèrent plutôt un sujet en attente, qui subit davantage les événements qu'il ne les maîtrise. Le seul verbe à la première personne du singulier témoignant d'une action véritable est « vivre ». Toutefois, il est conjugué au mode conditionnel, ce qui suggère l'hypothèse et la précarité de la vie actuelle du sujet parlant qui ne vit pas dans le présent.

Le point culminant de cette faiblesse progressive qui précède la mort est la cinquième strophe du poème. Ici, en plus des verbes, une modalité énonciative particulière vient davantage encore affaiblir le sujet parlant : l'exclamation. Parce qu'elles « impliquent une assertion mise en relation avec son contraire⁵⁷² » et un appel à l'énonciataire, les exclamations témoignent presque toujours, en effet, de l'ambivalence du sujet énonciateur. Toutefois, ce qui est intéressant au sujet des exclamations dans cette cinquième strophe, ce n'est pas tant leur valeur particulière que leur accumulation. Dans cette strophe, où Sèneçal parle de son rêve de l'« ailleurs » et de son rôle dans sa vie, l'accumulation des exclamations ne témoigne pas seulement de l'ambivalence ou de l'émotivité de l'auteure (la grammaire traditionnelle considère que l'exclamation est la marque graphique de l'émotivité dans le discours); tout en prenant le lecteur à témoin, elle souligne toute l'importance de ce rêve pour Sèneçal, rêve plus important que sa vie, en fait, la seule chose qui la retienne encore à la vie.

⁵⁷² Jacqueline Bacha, *L'exclamation : approche syntaxique et sémantique d'une modalité énonciative*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000, p. 8.

Cette représentation d'un sujet déjà faible et sans autorité, qui s'annihile devant son rêve de l'« ailleurs », préfigure sa mort en tant que celui qui parle dans le poème et en tant que seul responsable de la parole poétique. L'« ailleurs », ici, c'est l'origine véritable de la poésie. C'est un pays mythique où l'on boit de l'« ambroisie », puisque l'« ambroisie », comme la poésie, est la nourriture des dieux et qu'elle permet à l'humain de devenir un dieu lui-même. Il s'agit d'un pays chimérique dont la brise transporte « un appel exalté, lumineux et puissant qui subjugu[e] [le] cœur et fouette [le] sang » de ce sujet faible : l'appel de la poésie.

Même si, comme cet « ailleurs », la Gaspésie évoquée dans le texte de Valois peut aussi être considérée comme un lieu d'origine de la poésie, ces deux lieux ont peu en commun puisqu'ils renvoient à des poésies très différentes l'une de l'autre : la poésie romantique dans le cas de la Gaspésie et la poésie symboliste dans le cas de l'« ailleurs ». Plusieurs éléments distinguent ces deux lieux, dont les plus significatifs sont le moment où y survient la mort du poète et le fait que l'« ailleurs », contrairement à la Gaspésie, désigne des terres inconnues.

L'« ailleurs » et la Gaspésie sont, en effet, tous les deux des lieux de mort et notamment de celle de l'auteur, mais cette mort y survient à des moments différents. Ainsi, quand dans son poème sur Blanche Lamontagne-Beauregard Valois souhaite « [q]u'un cher enclos natal soit ton dernier rempart⁵⁷³ » et qu'elle implore la déesse « Poésie⁵⁷⁴ » de bien vouloir « [rendre] le cœur de l'enfant tout à sa "Gaspésie"⁵⁷⁵ », elle fait allusion à une mort biologique survenant après que le poète ait donné la parole poétique. Dans la tradition poétique de l'auteur-sujet, à laquelle Valois appartient toujours même si elle commence à s'en détacher, la mort de l'auteur signifie invariablement la mort de sa poésie. Dans le cas du lieu de l'« ailleurs », c'est tout le contraire. L'« ailleurs », tel que décrit dans le texte de Sénécal, exige la mort de l'auteur, cette fois-ci non pas de l'auteur biologique, mais de l'auteur en tant

⁵⁷³ Léonise Valois, « *Ma Gaspésie* », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

que détenteur de la parole poétique, avant de lui transmettre cette parole. La tradition symboliste établit en effet « un rapport de non-réciprocité entre celui qui prend la parole et la parole elle-même⁵⁷⁶ ». Cela est illustré ici par le fait que l'auteure se dissout « dans le vent » avant de « surprendre un appel (celui de la poésie) dans la brise⁵⁷⁷ ».

Cette mort de l'auteur-sujet implique également celle de ses rêves et de ses aspirations qui, dans la tradition romantique, nourrissaient la poésie. Même le rêve concernant l'« ailleurs » que Sénecal faisait quand « l'espace [lui] était moins grand que [sa] maison » et qu'elle vivait « des heures d'attente et [de] pâle nostalgie » doit disparaître, comme le montre l'utilisation du passé simple⁵⁷⁸ dans le vers « Ah! Que j'eus le désir de ces terres lointaines ». Tous ses rêves et ses aspirations doivent, en effet, mourir puisqu'ils sont inutiles désormais depuis que toute parole poétique vient maintenant au poète par le biais de cet « ailleurs ». L'auteure n'est plus dans ce poème que le véhicule de cette parole qui, à l'image de cette noire « panthère » qui vient tout droit de ces terres lointaines et inconnues, « exhale en longs rugissements / Son angoisse, sa faim et ses rêves déments ». Pas plus qu'elle ne connaît ces terres lointaines elle ne connaît la parole qui lui sera transmise et n'y exercera aucune censure.

Comme nous le voyons, l'« ailleurs » et la Gaspésie sont des lieux d'origine de la poésie bien différents l'un de l'autre. Non seulement, en effet, ces deux lieux sont-ils caractéristiques de traditions poétiques distinctes, mais ils témoignent d'un processus capital dans la poésie des femmes de cette époque : l'ouverture progressive de leur poésie au monde. En identifiant la Gaspésie comme lieu d'origine de sa poésie, Blanche Lamontagne-Beaugard confine la poésie dans un espace restreint. Éva Sénecal, par contre, même si l'« ailleurs » demeure un lieu d'origine de la poésie encore limité (il comprend les pays exotiques où resplendit le soleil, c'est-à-dire l'astre qui veille sur la carrière poétique de

⁵⁷⁶ Étienne Beaulieu, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷⁷ Faut-il voir dans cette dissolution de l'auteure les origines de la fragmentation du sujet que nous constatons dans les œuvres des poétesses féministes des années 1970 au Québec ?

⁵⁷⁸ Le passé simple est un temps ponctuel qui indique que l'action exprimée par le verbe est non seulement passée, mais terminée au moment où on parle.

l'auteure), ouvre les perspectives de la poésie. Il faudra toutefois attendre Medjé Vézina avant que ce lieu d'origine devienne le monde.

C'est justement à cause de cette ouverture qu'Éva Sénécal, par rapport à Léonise Valois et à Blanche Lamontagne-Beauregard, présente une conscience accrue d'une poésie qui lui est extérieure et qui serait la véritable source qui nourrit son écriture. Toutefois, le sujet figuré qui nous est présenté dans cette poésie n'en est encore qu'au tout premier stade de son existence. Certes, il a pris ses distances par rapport à l'auteur-sujet, qui est mort en tant que seul détenteur de la parole poétique, mais il est encore incapable de parler ou même d'intervenir dans une parole poétique qui lui vient d'ailleurs. Pour s'exprimer, il a besoin d'un intermédiaire, il a besoin d'un être métaphorique (la Muse) ou d'une entité fictive. Seul un sujet figuré plus mature pourra, en effet, s'exprimer par lui-même.

6.1.4 Le sujet figuré réel

C'est ce sujet que présente la poésie de Medjé Vézina, une autre grande symboliste de cette époque, qui poursuit ainsi et clôt le processus amorcé par les poétesses antérieures. Si l'auteur et ses rêves ne sont plus à l'origine de la parole poétique, celui-ci peut y intervenir à tout moment en tant que garant de cette parole. Il se réserve le privilège d'incliner « le cours enthousiaste de la poésie vers un horizon qu'il détermine⁵⁷⁹ ». Certes, Vézina semble, à première vue du moins, pousser le processus de dépossession de l'auteur encore plus loin que Sénécal en sapant la crédibilité de l'auteur avec des vers comme « Peut-être était-ce mal? Moi je sais peu de choses / Au-delà des oiseaux, du feuillage, des roses⁵⁸⁰ » et comme « Je suis un grand délire, et puis je ne sais plus / Non, je ne sais plus bien les paroles à dire⁵⁸¹ ».

⁵⁷⁹ Étienne Beaulieu, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁸⁰ Medjé Vézina, « Notre-Dame de la complaisance », *Chaque heure a son visage, op. cit.*, p. 18.

⁵⁸¹ *Id.*, « Tendresses décloses », *Chaque heure a son visage, op. cit.*, p. 55.

Mais, comme le soutient Dennis F. Essar⁵⁸², tous ces vers ne sont que stratagèmes pour masquer le surgissement de l'auteure dans son discours.

En fait, l'auteur dans la poésie de Vézina n'est pas l'auteur-sujet dont nous avons parlé jusqu'ici. L'auteur-sujet est symboliquement mort dans la poésie d'Éva Sénécal et Medjé Vézina ne le ressuscite pas. Il est désormais cet être figuré dont nous parlions plus haut et qui, aphone chez Sénécal, s'apprête maintenant à intervenir dans la parole poétique qui lui est transmise par la Poésie elle-même. Ce processus de transformation d'un sujet empirique, seul responsable de la parole qui est dite, en un être figuré qui ne fait qu'intervenir dans cette parole est tout à fait central dans la poésie de Medjé Vézina. Aussi, dès le poème liminaire de *Chaque heure a son visage*, son unique recueil, l'auteure établit-elle clairement l'identité de la source véritable de sa poésie de même que le rôle qu'elle réserve à l'auteur. Dans ce poème qui a tout du rite de passage (passage à la véritable poésie), l'auteure s'unit à la déesse de la poésie pour que celle-ci « divinise sa voix ».

La tendresse du soir a clos chaque prunelle
 Seul mon front ne dort pas;
 Ne sois pas, Poésie, inhumaine, trop belle,
 Vers toi, j'ose mes pas.
 Je renverse à tes pieds la croulante corbeille
 De mon cœur jeune et fort,
 Plus charnel que le vent qui projette l'abeille
 Contre l'églogue d'or;
 Car je t'adore, ô Muse, Harmonie, ô Déesse
 Aux yeux éblouissants!
 Que ma lèvre s'unisse à ta bouche et se blesse
 De l'hymen de ton sang.
 Habille-moi d'amour, de vertige, de joie,
 Habite mon sommeil;
 Que je sois l'horizon où le midi rougeoit
 Des plaisirs du soleil.
 Je veux être un poème émané de la terre
 Vers ton splendide autel;
 Ô Muse, viens poser sur ma forme éphémère
 Ton stigmaté immortel.
 Fais de mon chant la source où la lumière lasse

⁵⁸² Voir Dennis F. Essar, « Medjé Vézina's Prophetic voice », *Canadian Literature*, n° 127, hiver 1990, p. 185-189.

Vogue, rêve et meurt;
 Qu'il soit comme le cours étoilé de l'espace,
 Lumineux de labeur.
 Qu'il puise à la douceur d'un bougement de lune
 Gravitant dans l'azur,
 Qu'il s'éboule soudain au bord de la nuit brune,
 Riche ainsi qu'un fruit mûr.
 Je porte des désirs plus vastes que ce monde
 Aux bonheurs trop étroits;
 Pour que ma chanson soit innombrable, profonde,
 Divinise ma voix.
 Si la rumeur des mers comme un oiseau sauvage
 Complaît mieux à ton cœur
 Ô Muse, donne-moi dans tout ce qui ravage
 Le cri de la douleur,
 Fais-moi souffrir assez que j'en devienne calme,
 Que mes espoirs couchés
 Aient le plaintif soupir de trembleuse palme
 Qu'un vent noir va faucher.
 Si tu me prends la main, qu'importe que je pleure,
 Mon Destin sera beau!
 Dans la maison des dieux, l'enchantement demeure
 Plus haut que les sanglots⁵⁸³.

Ce poème qui n'est constitué que d'une longue strophe (quarante-quatre vers) où alternent alexandrins et hexasyllabes met en scène deux personnages : l'auteure et la déesse « Poésie ». Le plus présent des deux est l'auteure, représentée par sept occurrences du pronom personnel « je » ou « j' » (vers 4, 5, 9, 15, 17, 29, 37), quatre des pronoms « moi » ou « me » (vers 13, 33, 35) et dix déterminants possessifs comme « ma » ou comme « mon » (vers 2, 6, 11, 19, 20, 31, 32, 34, 37, 42). L'auteure, nous le voyons, est donc omniprésente dans ce texte et, contrairement au sujet rêveur, dépressif même, que met en scène Sénécal dans le poème précédent, elle est forte et volontaire. Dans ce poème, en effet, la plupart des verbes qui réfèrent à ce « moi » sont des verbes d'action employés à l'indicatif présent. La stratégie de véridiction mise en place par cette auteure ne laisse planer ni le doute ni l'incertitude. Les quelques subjonctifs employés ici, par exemple dans le vers « Fais-moi souffrir assez que j'en devienne calme » (vers 37), loin d'exprimer un doute, laissent plutôt voir la volonté de la poétesse. De plus, ce poème contient peu d'exclamations (deux

⁵⁸³ Medjé Vézina, « Stances à la Poésie », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 7.

seulement) et celles-ci, bien qu'elles constituent indéniablement des appels à l'allocutaire, ne traduisent ni l'ambivalence de l'auteure ni une montée émotive comme chez Sénécal. L'exclamation à la fin des vers « Si tu me prends la main, qu'importe que je pleure, / Mon Destin sera beau! », par exemple, n'affaiblit aucunement le locuteur. Elle signifie simplement que celui-ci prend l'allocutaire à témoin.

Le sujet de l'énonciation est donc, à la fois, omnipotent et omniscient dans le poème liminaire de *Chaque heure a son visage*. C'est un être fort qui, contrairement à l'auteure du poème précédent qui, entendant « un appel dans la brise⁵⁸⁴ », s'y soumettait passivement parce qu'il enivrait son être « d'un intime transport⁵⁸⁵ », consomme volontairement et en toute connaissance de cause son union avec la déesse de la poésie. Cette union, au cours de laquelle la déesse « [pose] sur [sa] forme éphémère / [Son] stigmaté immortel », lui permettra, du moins elle l'espère, d'accéder à la vraie poésie, c'est-à-dire à « la maison des dieux, [où] l'enchantement demeure / Plus haut que les sanglots ». Elle en cède l'exclusivité, mais n'abandonne pas totalement son droit de parole puisque, nous l'avons dit, elle demeure garante de cette parole où elle peut intervenir à tout moment. L'union de l'auteure avec la déesse de la poésie ne doit pas être vue ici comme la mort ou la dissolution de celle-ci, mais plutôt comme un rite de passage destiné à faire passer l'auteure à une autre étape et à lui permettre de transformer sa voix en la rendant plus universelle.

Si le « je », probablement à cause de son rôle de locuteur, est l'acteur le plus présent dans ce poème, le « tu » est indubitablement celui qui y joue le rôle le plus important. Avant même la lecture du poème, la citation de D'Annunzio placée en exergue en fournit déjà un premier indice (« Poésie, Danse, Musique, ancêtre aux trois visages! ») : la poésie que désigne ce « tu » est non seulement un personnage divin, mais elle est aussi un des trois visages de l'Art, ancêtre du monde. Dans le poème « Ma Gaspésie » de Léonise Valois, la poésie était également élevée au rang de divinité, mais elle n'était pas considérée comme une forme d'art pur et conservait une fonction ornementale. Elle était néanmoins vue comme divine parce qu'elle visait d'abord à consoler les humains de leurs souffrances et à compenser

⁵⁸⁴ Éva Sénécal, « La course dans l'aurore », *La course dans l'aurore*, op. cit., p. 17.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

le mal sur la terre⁵⁸⁶. Ici, toutefois, l'association de la poésie avec l'art pur change complètement la donne. Dans ce poème, en effet, la poésie n'est plus un moyen, mais une fin en soi et, comme l'art pur, elle vise à transformer. Et c'est précisément ce pouvoir transformateur de la poésie qui lui donne une telle importance dans ce poème.

Toutefois, avant de transformer le monde, encore faut-il préalablement l'appréhender, encore faut-il le saisir afin de le connaître mieux. Or, pour saisir le monde, le poète ne dispose que de ses cinq sens. Aussi est-il fort intéressant de noter ici qu'une partie de la structure thématique de ce poème fait justement référence aux sens. Tous ne sont pas représentés ici, mais ceux de la vue, du goût et du toucher jouent dans ce poème un rôle de premier plan. Les thèmes de la « prunelle », de l'« œil », de la « bouche » et des « lèvres » qui apparaissent ici comptent parmi les plus importants de l'univers de Vézina auquel nous introduit ce poème liminaire. Ces quatre thèmes, et particulièrement ceux des « lèvres » et de la « bouche », apparaissent, en effet, dans la plupart des poèmes de *Chaque heure a son visage*, où ils jouent toujours deux grands rôles. D'abord, ils servent de moyens d'exploration qui visent à mieux connaître et à nommer. Dans « Poème sur chant d'Ossian », par exemple, Medjé Vézina écrit : « Moi je t'adore et tu n'es pas encore à moi! / Je ne sais pas ta bouche⁵⁸⁷ » et « Moi que sa lèvre douce appelle Sulmalla⁵⁸⁸ ». Ensuite, ils sont des moyens utilisés par la poétesse pour s'appropriier le monde (« Boire / À pleine bouche au bord des espaces rêvés⁵⁸⁹ ») et pour entrer en fusion avec lui. Ainsi, dans ce poème liminaire, l'auteure n'unit pas sa lèvre à celle de la déesse dans un baiser sanglant uniquement dans le but de sceller son pacte avec elle; elle cherche plutôt à devenir en quelque sorte déesse elle-même et voudrait que ce pacte avec la divinité « divinise sa voix ». Les thèmes reliés aux sens réfèrent directement « au processus dynamique de la formation du texte⁵⁹⁰ » chez Vézina : la fusion.

⁵⁸⁶ Voir Blanche Lamontagne-Beauregard, « L'Artiste », *La moisson nouvelle*, p. 72.

⁵⁸⁷ Medjé Vézina, « Poème sur un chant d'Ossian », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸⁹ *Id.*, « Le désir couleur d'épi d'or et de fruit », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹⁰ Joseph Bonenfant, « *Chaque heure a son visage* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *op. cit.*, p. 216.

La fusion est, en effet, l'élément transformateur dans sa poésie. C'est elle qui lui permet de transformer en poésie le monde qui l'entoure; elle est « la source même de la forme de la vision⁵⁹¹ » du monde de la poétesse.

En ce sens, Medjé Vézina va beaucoup plus loin que les poétesses précédentes dans la recherche d'un espace vital où puisse s'épanouir vraiment le féminin. Pour elle, cet espace vital est le monde et l'outil qui va permettre de le transformer pour qu'il puisse accueillir le féminin est la poésie. Mais avant de créer cet espace vital, il faut bien connaître l'outil qui va servir à le créer, il faut connaître la vraie voix de la poésie. C'est en ce sens que les poétesses qui l'ont précédée sont importantes puisque, sans elles, Vézina n'aurait pas pu livrer un tel message dans sa poésie. Aussi, si nous examinons dans son ensemble le long processus qui a mené à la découverte de cet espace vital, nous notons que deux éléments ressortent particulièrement, deux éléments intimement liés entre eux puisque l'un semble être la conséquence directe de l'autre. Le premier est l'affaiblissement progressif et la mort de l'auteur en tant que seul responsable de la parole poétique. Le second est la naissance, sous la force d'une conscience de plus en plus aiguë d'une poésie extérieure à elles, mais qui n'en demeure pas moins la véritable source de la parole, d'un être figuré issu de l'auteur-sujet, qui finit par prendre la parole.

6.2 Perception altérée et sujet lyrique

Lorsque nous examinons dans son ensemble le très long processus qui a permis à ces poétesses de découvrir la vraie voix de la poésie, nous constatons que leur écriture passe d'une poésie où le « je » représente un auteur omniscient et seul responsable de la parole à une poésie davantage orientée vers le « tu », où le « je » désigne plutôt un autre, un personnage figuré qui est « au-delà de l'auteur, de la personne, du moi, et même de celui qui dit "Je", la trace et le travail d'une voix, d'une instance qui se constitue par son énonciation et

⁵⁹¹ *Ibid.*

son discours⁵⁹² ». En fait, ce qui explique ce glissement, c'est l'acquisition progressive d'une autre forme de subjectivité ou, plus exactement, d'une nouvelle perception qui amène ces poétesses à voir le monde qui les entoure avec des yeux différents.

Au XIX^e siècle, Nietzsche croyait que cette nouvelle perception était « consécutive à une union quasi mystique avec la nature⁵⁹³ » qui déclenchait, chez le poète, « les forces cosmiques de l'universel⁵⁹⁴ » et que c'était « l'abîme de l'être⁵⁹⁵ » qui parlait en lui. L'analyse des quatre poèmes précédents montre plutôt que le dédoublement de l'auteur qui est à l'origine de cette perception « commence par la conscience *de* quelque chose⁵⁹⁶ ». Et que ce quelque chose, c'est la poésie, c'est une poésie qui lui est extérieure, mais qui nourrit son œuvre. Au début, cette conscience est assez vague : elle est représentée par la déesse floue et vaporeuse de la Poésie dans le poème de Léonise Valois que nous avons analysé. Toutefois, plus nous progressons dans cette poésie de femmes, plus cette conscience devient précise, comme en témoigne la présence de plus en plus importante dans leur écriture de figures, d'images et de symboles qui renvoient à la création littéraire et plus spécifiquement à la poésie. À la fin, le double figuré du « moi » empirique ou biographique « réussit à devenir la chose même de laquelle il a commencé par être conscience⁵⁹⁷ » : la poésie. C'est là le sens profond du baiser sanglant que donne Medjé Vézina à la déesse de la poésie.

L'apparition de cette conscience de la poésie est en effet la véritable source du dédoublement du « moi » biographique, puis de l'écart qui se creuse progressivement entre lui et son double figuré. Elle est aussi la seule responsable de cette perception accrue et source d'une nouvelle forme de subjectivité acquise par ce double par rapport au « moi »

⁵⁹² Centre de recherche Textes, histoire, langages, *De l'auteur au sujet de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Elseneur », n° 11, 1996, p. 7.

⁵⁹³ Laurent Jenny, « Méthode et problème : la poésie », *loc. cit.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 215. Cité dans Étienne Beaulieu, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

empirique. Cette perception, Dominique Combe la décrit comme « une sorte de métonymie [...] qui *typifie* l'individu en élevant le singulier à la puissance du général (le poète), voire de l'universel (l'Homme)⁵⁹⁸ ». Cette métonymie ne se réalise toutefois pas entièrement dès le premier stade de la formation du sujet. Elle n'est véritablement complétée que lorsque celui-ci atteint sa pleine maturité et qu'il prend une parole qui, auparavant, était exclusivement détenue par l'auteur-sujet dans le poème.

Ainsi, chez Léonise Valois, dont la poésie illustre le tout premier stade de la genèse du sujet lyrique moderne dans la poésie des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935, la figuration du sujet empirique s'amorce à peine. Il n'y a en effet chez elle que peu d'écart entre la poétesse (le sujet empirique) et son double figuré (le sujet lyrique). La perception nouvelle acquise par le sujet de l'énonciation qui habite cette poésie est donc peu distincte de celle de l'auteur-sujet. Ici, le déplacement métonymique qu'effectue le sujet est minimal puisque le « je » de l'énonciation ne fait surtout qu'englober le « tu » du lecteur. Comme toutes les romantiques lamartiniennes, en effet, Léonise Valois

[s]'autorise de l'existence en chacun d'un « fond » inexprimé pour dire ses sentiments, ses pensées les plus privées, ses goûts les plus personnels, persuadés que le lecteur y retrouvera sinon ses propres sentiments du moins quelque chose d'apparenté à ce qu'il ressent lui-même⁵⁹⁹.

Comme en témoignent autant les cinq appels au lecteur (exclamations) dans le poème que nous avons analysé que la lecture de *Feuilles tombées*, la poésie de Valois est une poésie de l'intime où l'allocutaire est omniprésent. C'est avant tout une écriture qui cherche à convaincre ce « tu » de la justesse de ses vues.

Cette poésie est ainsi dominée par le « tu », mais l'Autre y est en pleine formation. Le « il » qui représente cet Autre désigne en effet, dans l'écriture de l'auteure, un être plus grand que nature. Il s'agit, le plus souvent, de héros de guerre, comme dans le poème qui

⁵⁹⁸ Dominique Combe, « La référence dédoublée », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *op. cit.*, p. 57.

⁵⁹⁹ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *op. cit.*, p. 14.

s'intitule « À l'immortel⁶⁰⁰ » et qui est dédié au lieutenant Roddy Lemieux, ou encore comme dans le poème « Véronique⁶⁰¹ », où la protagoniste est, en plus d'être une héroïne de guerre, « la femme éternelle⁶⁰² ». En fait, le véritable Autre, l'Autre divin, celui à partir duquel se définit la personnalité de la figure du sujet empirique n'intervient que dans le poème intitulé « Rabboni!⁶⁰³ ». Mais ce poème demeure un cas de figure dans sa poésie et il n'est en rien caractéristique du statut du « il » dans son écriture. L'Autre dans sa poésie, c'est d'abord et avant tout un être humain d'exception.

Bien que sa poésie révèle plusieurs similitudes avec celle de Léonise Valois, il y a chez Blanche Lamontagne-Beauregard un écart plus considérable entre le sujet biographique et la figure de ce sujet empirique, comme en témoigne la présence plus importante de figures, d'images et de symboles qui réfèrent à l'écriture dans sa poésie en général. Contrairement à celle de Valois, toutefois, sa poésie n'est pas axée principalement sur le « tu », mais plutôt sur le « il » et le « elle ». En effet, bien que le poème que nous avons analysé montre un appel à l'allocutaire (exclamation), le nombre de ce type de modalités énonciatives est assez limité dans les trois recueils qu'elle a publiés au cours de la décennie 1925-1935. Par contre, la forte représentation des pronoms personnels à la troisième personne indique que le « je » de l'énonciation, celui du sujet de l'énonciation, est un « autre ». Dans le poème que nous avons analysé, par exemple, la poétesse s'identifie à une figure récurrente : la « fileuse ». Comme elle, elle file, mais ce qu'elle file n'est pas de la laine ou du lin, c'est plutôt la parole des gens de son pays afin d'en tirer des « rayons de lumière⁶⁰⁴ » qui serviront de trame à sa poésie. Ce « elle » est humain, mais il est aussi en partie divin, c'est un demi-dieu. En fait, il est l'intermédiaire entre deux mondes, celui du concret et celui de l'abstrait. Et, chez elle, c'est toujours le symbole de la « lumière » qui illustre cette espèce de communication entre ces deux mondes. Il représente à la fois la lumière de Dieu et celle de la poésie.

⁶⁰⁰ Léonise Valois, « À l'immortel », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁰¹ *Id.*, « Véronique », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ *Id.*, « Rabboni! », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁰⁴ Blanche Lamontagne-Beauregard, « La fileuse », *Dans la brousse*, *op. cit.*, p. 168.

L'avènement du symbolisme dans la poésie de ces femmes creuse encore un peu plus l'écart entre le sujet empirique et son double figuré, en ce qu'il augmente chez les poétesses le degré de conscience d'une poésie qui leur est extérieure et qui nourrit leur écriture. La poésie d'Éva Sénécal, une des premières symbolistes québécoises, montre, par exemple, une concentration plus importante de symboles, d'images et de figures qui réfèrent directement à l'écriture et à la poésie. Cela procure au double figuré de son « moi » biographique une perception plus élargie que celle de ces dernières. En fait, le « je » de l'énonciation dans la poésie de Sénécal inclut à la fois le « tu », le « elle » et le « il ». Il est à la fois « toi » et un « autre ».

Dans cette poésie, le « je » de l'énonciation englobe en effet le « tu » du lecteur. Ici, toutefois, le procédé va beaucoup plus loin que dans l'écriture de Léonise Valois. Dans sa poésie, Sénécal n'utilise pas que l'exclamation et l'interrogation pour marquer la présence de cet allocutaire : elle l'apostrophe directement. Le procédé est toutefois bien loin d'être nouveau en poésie. Presque cent ans plus tôt, Baudelaire l'avait utilisé dans *Les fleurs du mal*. La seule différence ici est que si, comme chez Baudelaire, nous pouvons, dans plusieurs poèmes de *La Course dans l'aurore*, identifier le « tu » au lecteur, celui-ci n'est jamais nommé de façon explicite dans la poésie d'Éva Sénécal. Son rôle, comme dans les deux poèmes « Printemps⁶⁰⁵ » et « Puisque le printemps⁶⁰⁶ » que nous analyserons plus loin, est toujours tenu par l'amant. Dans ces quelques poèmes, le « je » de l'énonciation ne prend pas pour acquis que le lecteur possède une part de poésie en lui. Il ne tente pas, comme chez Léonise Valois, de le convaincre de la justesse de ses vues en espérant que ses arguments trouveront une certaine résonance en lui. Il ne tente pas, non plus, de lui insuffler son savoir, comme dans la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard. Il tente plutôt de le persuader que ce n'est qu'en entreprenant un voyage initiatique qu'il accédera à la vraie poésie.

Si le « tu » joue un rôle important dans la perception accrue du « je » de l'énonciation dans la poésie d'Éva Sénécal, le « il » est la véritable plaque tournante autour de laquelle

⁶⁰⁵ Éva Sénécal, « Printemps », *La course dans l'aurore*, op. cit., p. 47.

⁶⁰⁶ *Id.*, « Puisque le printemps », *La course dans l'aurore*, op. cit., p. 101.

s'organise toute la poésie de l'auteure. Contrairement au « elle » de la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard qui, dans le poème que nous avons analysé, réfère à « la fileuse », le « il » chez Sénécal ne renvoie pas à une personne. Il réfère plutôt à un lieu privilégié qu'elle appelle l'« ailleurs » et qui est, selon elle, le véritable lieu d'origine de la poésie. Comme le montre le poème liminaire et éponyme de *La Course dans l'aurore*, Sénécal, en effet, dépouille l'auteur-sujet de son droit exclusif sur la parole poétique et le cède à ce « il », c'est-à-dire à un lieu dont la brise transporte un appel à la véritable poésie. Dans la poésie de Sénécal, ce « il » est étroitement lié à la notion de divinité, puisque « [l]e calme, le désir, le rêve, tour à tour, / [...] coule lentement des coupes d'ambroisie⁶⁰⁷ » et puisqu'il est dominé par la figure du « soleil ». Il est lié à la notion de divinité, mais il n'est pas divin. Il n'est que le pays où vit cette divinité qui est associée à l'art.

Medjé Vézina, la seconde grande symboliste de cette époque, est, de toutes les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec, celle chez qui le déplacement métonymique effectué par la figure du sujet empirique est le plus important. Dans sa poésie, où la quasi-totalité des symboles, des images et des figures renvoient directement ou indirectement à l'écriture et à la poésie, le « je » de l'énonciation représente à la fois « toi », un « autre » et « tout ».

L'inclusion de ce « tout » dans le « je » de l'énonciation est ce qui distingue le plus nettement la poésie de Medjé Vézina de l'écriture des poétesses qui la précèdent. L'ouverture au monde que cette inclusion implique est toutefois bien loin d'être un fait nouveau dans la poésie des femmes de cette époque. Elle découle au contraire d'un long processus qui commence avec Blanche Lamontagne-Beauregard, à partir de qui nous constatons que le lieu de la poésie s'élargit progressivement. En effet, si le lieu de la poésie demeure imprécis chez Léonise Valois, il s'agit de la Gaspésie chez Blanche Lamontagne-Beauregard, de l'« ailleurs » pour Éva Sénécal et finalement du monde dans l'écriture de Medjé Vézina.

⁶⁰⁷ *Id.*, « La course dans l'aurore », *La course dans l'aurore*, *op. cit.*, p. 15.

Chez cette dernière, cette volonté d'ouverture au monde est manifeste dès le poème liminaire de *Chaque heure a son visage*, où elle demande à la déesse Poésie de « diviniser sa voix » afin de la rendre universelle et apte à traduire tous les sentiments humains. Elle écrit :

Fais de mon chant la source où la lumière lasse
 Vogue, rêve et se meurt;
 Qu'il soit comme le cours étoilé de l'espace,
 Lumineux de labeur.
 Qu'il puise à la douceur d'un bougement de lurie
 Gravitant dans l'azur,
 Qu'il s'ébroue soudain au bord de la nuit brune
 Riche ainsi qu'un fruit mûr.
 Je porte des désirs plus vastes que ce monde
 Aux bonheurs trop étroits;
 Pour que ma chanson soit innombrable, profonde,
 Divinise ma voix⁶⁰⁸.

Il n'y a cependant pas que dans ce poème liminaire que cette volonté d'universalité est manifeste chez elle : nous la percevons également dans le traitement que le « je » de l'énonciation réserve au « tu » et au « il » dans sa poésie. Ce traitement particulier est identique dans les deux cas : il s'agit d'une succession de mutations du référent de ces pronoms personnels qui illustre les bonds métonymiques conduisant la figure du sujet empirique à une perception universelle. Ainsi, si nous exceptons les cas où le « tu » est implicite et réfère au lecteur comme dans les interrogations ou les exclamations, nous constatons trois mutations successives du référent du « tu » dans cette poésie. La première, qu'illustre le poème « Absence⁶⁰⁹ », élargit le référent et force du même coup le passage de l'implicite à l'explicite du pronom « tu ». Ici ce « tu » explicite s'adresse à l'amant qui, comme chez Éva Sénécal, est une représentation figurée du lecteur. Dans la deuxième de ces mutations, le référent s'élargit encore. Cette fois, le « tu » semble s'adresser à l'humanité tout entière. Ceci est particulièrement manifeste dans les deux très longs poèmes qui concluent le recueil, « Ma joie a tout aimé⁶¹⁰ » et « Ma douleur a tout osé⁶¹¹ ». La troisième de ces

⁶⁰⁸ Medjé Vézina, « Stances à la poésie », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁰⁹ *Id.*, « Absence », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 97.

⁶¹⁰ *Id.*, « Ma joie a tout aimé », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 147.

mutations référentielles successives est la plus spectaculaire puisqu'elle révèle le véritable allocutaire dans la poésie de Medjé Vézina et propulse sa perception dans l'universel. Cette fois-ci, en effet, le « tu » désigne l'allocutaire suprême, le « lieu de la parole et le réservoir de tous les signifiants⁶¹² » : Dieu. Le poème « Agenouillement⁶¹³ » en est le meilleur exemple.

Bien qu'il fasse appel à la même technique (mutations successives du référent), le cas du « il » est beaucoup plus intéressant que celui du « tu », parce qu'il dévoile progressivement l'Autre divin. Cet Autre divin, qui était, tout comme le sujet de l'énonciation, en pleine formation dans les recueils des poétesses précédentes, va en effet apparaître dans la poésie de Vézina à la suite de trois bonds successifs du référent.

Le « il » réfère toujours à l'amant dans l'écriture de Medjé Vézina. Le plus souvent, toutefois, comme le montre le poème « Regretter est un blasphème⁶¹⁴ », il s'agit de son amant, c'est-à-dire de celui du « je » de l'énonciation. Une première mutation du référent, qui va lui aussi dans le sens d'un élargissement, va cependant rendre cette figure de l'amant plus universelle. Dans le poème « Bucolique du bonheur⁶¹⁵ », par exemple, le « il » réfère non plus à l'amant du « je » énonciatif, mais à tous les amants du monde dont les « heures [sont] mortelles » et les « désirs terrestres ». Ces amants sont mortels et anonymes, et ces idées sont justement celles que vont exploiter les seconde et troisième mutations référentielles. Ainsi, dans le poème intitulé « Camille Bernard⁶¹⁶ », le pronom « il » s'adresse à des amants à la fois bien identifiés et immortels : les grands amants de l'histoire et de la littérature lyrique. Ces amants sont immortels, c'est vrai, mais grâce à leur célébrité. En fait, ce n'est que lors de la troisième et dernière mutation du référent du « il » que la poétesse nous présente un amant

⁶¹¹ *Id.*, « Ma douleur a tout osé », *Chaque heure a son visage, op. cit.*, p. 125.

⁶¹² Anne Éline Cliche, *Poétiques du Messie : l'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Document », 2007, p. 32.

⁶¹³ Medjé Vézina, « Agenouillement », *Chaque heure a son visage, op. cit.*, p. 103.

⁶¹⁴ *Id.*, « Regretter est un blasphème », *Chaque heure a son visage, op. cit.*, p. 125.

⁶¹⁵ *Id.*, « Bucolique du bonheur », *Chaque heure a son visage, op. cit.*, p. 111.

⁶¹⁶ *Id.*, « Camille Bernard », *Chaque heure a son visage, op. cit.*, p. 65.

vraiment immortel : Dieu. Plusieurs poèmes, comme « Notre-Dame de la complaisance⁶¹⁷ », font en effet référence à un amant divin désigné simplement par le pronom « Lui ». Ce « Lui » est toutefois bien plus qu'un amant, puisque « [l]a courbe de ses bras bruissait de musique⁶¹⁸ » et puisque son « silence était plus mélodieux qu'un chant⁶¹⁹ ». Ce « Il », c'est le Dieu fait homme, bien sûr, mais c'est aussi le Dieu-Art.

Les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec acquièrent donc, au fil de leur poésie, une perception de plus en plus englobante, « de plus en plus générale et de moins en moins enracinée dans la temporalité⁶²⁰ ». Or, selon Dominique Combe et Yves Vadé, cette « conscience » particulière est la marque du sujet lyrique. En ce sens, il est frappant de constater combien la démarche de ces femmes n'est pas sans rappeler celle des poètes français du XIX^e siècle – Lamartine, Hugo, Baudelaire et Mallarmé notamment – qui a résulté en la création du sujet lyrique moderne. Même effort pour découvrir la véritable voix de la poésie, mêmes grandes étapes dans la mutation du sujet, même acquisition d'une perception englobante... Pourtant, si semblable soit-il, le long cheminement qui a progressivement amené ce groupe de poétesses à découvrir la vraie voix de la poésie est loin d'être identique à celui de leurs homologues français du siècle précédent. À la lecture de ces œuvres de femmes, nous constatons, par exemple, que le destin que Medjé Vézina réserve à l'auteur dans sa poésie diffère sensiblement de celui qui lui est réservé dans la poésie de Stéphane Mallarmé. Certes, l'un comme l'autre dépossèdent l'auteur-sujet de son droit exclusif sur la parole poétique, mais alors que Mallarmé poursuit et intensifie la descente aux enfers amorcée chez Baudelaire, l'auteur se transforme et est réhabilité dans un autre rôle dans la poésie de la Québécoise. Contrairement à celle des poètes français du XIX^e siècle, en effet, la démarche des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec ne se caractérise pas uniquement par la dépossession et la mort, mais également

⁶¹⁷ *Id.*, « Notre-Dame de la complaisance », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ Dominique Combe, « La référence dédoublée », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *op. cit.*, p. 57.

par la renaissance et la vie. L'importance du thème de la germination dans la poésie de ces femmes est fort éloquente à cet égard.

Au-delà de cette différence, ce qui distingue le plus nettement ces deux démarches, c'est la personnalité du sujet lyrique qui en découle, c'est le féminin. Malheureusement, la critique au féminin ne semble pas avoir produit de textes qui décrivent explicitement le sujet lyrique féminin. Toutefois, l'analyse de *Chaque heure a son visage*, là où ce sujet est le plus développé, nous révèle deux particularités fort intéressantes du sujet lyrique féminin, qui semblent liées l'une à l'autre. La première est que la voix du sujet lyrique féminin semble réunir celles de toutes les femmes. Ceci est particulièrement manifeste dans le poème liminaire du recueil que nous avons analysé précédemment. Dans ce poème, Medjé Vézina déclare à la déesse de la poésie : « Je veux être un poème émané de la terre⁶²¹ ». Or, dans la tradition hellénique, la terre est le domaine incontesté de Gaïa, qui est considérée comme l'ancêtre de toutes les générations de dieux. Elle n'a ni père ni mère, étant plutôt l'une des trois forces primordiales du panthéon de la mythologie grecque qui a présidé à la création du monde. Elle est, tout à la fois, la femme et la mère originelle. La seconde particularité est que, en plus de posséder la voix de toutes les femmes, le sujet lyrique féminin semble également en posséder la mémoire inconsciente. En effet, le style intimiste qu'adopte Medjé Vézina et qui donne à son recueil un faux air de confession et de récit autobiographique (c'est ainsi que la réception critique de toutes les époques, sauf quelques rares exceptions⁶²², a considéré *Chaque heure a son visage*) vise, en fait, à décrire un dilemme auquel ont été confrontées plusieurs générations de femmes qui ont précédé l'auteure : celui qui est issu du « grand dualisme de la chair et de l'esprit⁶²³ ». Selon Anne Chevalier, en effet, « [l]'écriture autobiographique tient sa richesse de significations du fait même que son « Je » ne renvoie à personne⁶²⁴ ».

⁶²¹ Medjé Vézina, « Stances à la Poésie », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 8.

⁶²² Voir Georges Langlois, « La Revue de la presse. La Femme et le travestissement », *L'Ordre*, vol. I, n° 46, 3 mai 1934, p. 2.

⁶²³ Carole David, *loc. cit.*, p. 9.

⁶²⁴ Anne Chevalier, *Le Sujet de l'écriture?*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Elsneur », n° 9, 1994, p. 19.

Malgré ces intéressantes particularités, toutefois, le sujet lyrique féminin tel que nous le présente Vézina se définit, comme tous les autres sujets d'ailleurs, par rapport à son Autre, c'est-à-dire par rapport à son antagoniste et à celui à qui il s'adresse et qu'il recherche. Or, dans la poésie de Medjé Vézina, Dieu, la divinité chrétienne, est celui qui cumule tous ces rôles. Malgré cette recherche intensive à travers laquelle le sujet lyrique féminin se définit, Dieu n'est pas l'objet de la quête dans *Chaque heure a son visage*. Il est plutôt une figure double qui fait référence aux deux indissociables parties de la vraie voix de la poésie selon Medjé Vézina : la source de la parole poétique qui est extérieure au poète et l'auteur qui incline cette parole vers des horizons qu'il détermine. Dieu n'est pas l'objet de la quête dans *Chaque heure a son visage*, mais le discours mystique, celui où Vézina décrit son expérience unitive avec Dieu, n'en demeure pas moins omniprésent dans ce recueil où nous notons plus d'une centaine d'occurrences des mots « déesse » ou « Dieu » (avec ou sans majuscule). Il permet non seulement de cerner la véritable personnalité du sujet lyrique féminin au terme de son développement, mais il permet aussi de retracer symboliquement l'itinéraire de la dernière étape de la formation de ce « je », celle où il établit une nouvelle alliance avec l'auteur.

Au début du recueil, Dieu est mort. Le Dieu de son enfance, celui dont elle portait la splendeur du nom « [s]culpté comme une étoile à [son] candide front⁶²⁵ », elle l'a abandonné depuis longtemps pour répondre au « torride appel d'une orageuse vie⁶²⁶ ». Elle doit maintenant se « choisir un joug divin [pour] marcher sur une route / Où le soleil est comme un éternel passant⁶²⁷ », mais elle hésite à revenir vers le Dieu de son enfance, qui ne répond plus à ses attentes et à ses besoins. Elle lui reproche d'être un « Ange de Terreur⁶²⁸ », mais surtout d'être une entrave à sa liberté : « Mon Dieu, c'est Toi qui mets dans notre chair,

⁶²⁵ Medjé Vézina, « Agenouissement », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 104.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁶²⁷ *Id.*, « Le désir, couleur d'épi d'or et de fruit », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 28.

⁶²⁸ *Id.*, « Agenouissement », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 109.

hélas! / L'ardent désir que tu ne permets pas / Je veux briser la forme étroite de ma vie / Où mon âme s'attriste, inassouvie⁶²⁹ ».

Aussi, témoins de cette intense recherche, à part le Dieu chrétien que le sujet de l'énonciation ne peut se résigner à évacuer totalement, une foule de figures divines habitent les pages de *Chaque heure a son visage*. Il s'agit de déesses de l'Olympe, d'autres mythologies ou encore de divinités-femmes créées de toutes pièces par l'auteure. Toutes ces déesses ne sont que des représentations du Même et semblent n'avoir pour rôle que de « féminiser » la divinité⁶³⁰ et de la rendre plus perméable aux besoins du féminin. Bien que toutes les déesses qui constituent ce panthéon ne soient « que des concentrations, des *nœuds* de pouvoir⁶³¹ » qui s'effacent devant l'expérience privilégiée qu'elles provoquent, cette multiplicité plonge le recueil de Medjé Vézina dans une atmosphère mystique qui n'a pas échappé à ses contemporains, qui n'ont pas manqué de lui reprocher le mélange de mysticisme et d'érotisme que nous retrouvons dans ses poèmes⁶³².

Toutes ces déesses vont disparaître et l'auteure devra, à contre-cœur, se tourner vers le Dieu de son enfance pour satisfaire son besoin d'un « joug divin ». Commence alors un long processus de rapprochement avec ce Dieu dont le point culminant est, sans conteste, le très long poème sous forme de prière qui s'intitule « Agenouillement ». Ce poème, où l'auteure cherche à instaurer une nouvelle Alliance avec le Dieu chrétien, est particulièrement important en ce qu'il nous renseigne sur la principale condition qu'elle pose à sa réconciliation avec le Dieu chrétien : l'égalité. C'est en effet d'égal à égal qu'elle entend traiter avec Dieu : elle se présente devant Lui vêtue de sa « robe d'orgueil⁶³³ ». Et si, par

⁶²⁹ Medjé Vézina, « Prière pour ma volonté », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 46. Cité dans Carole David, *loc. cit.*, p. 14.

⁶³⁰ « Dieu est Narcisse », disait Julia Kristeva dans *Histoires d'amour*, Paris, Édition Denoël, coll. « L'infini », 1983, p. 108.

⁶³¹ Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, 1949, p. 154.

⁶³² Voir entre autres Lucien Parizeau, « Sur un livre de femme », *L'Ordre*, vol. I, n° 32, 17 avril 1934, p. 1.

⁶³³ Medjé Vézina, « Agenouillement », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 103.

respect pour Lui, elle est prête à s'en dévêtir et à en faire son « tapis de prière⁶³⁴ », jamais elle ne s'humilie, jamais elle ne regrette sa vie de pécheresse. Au contraire, elle le tutoie et voit même une certaine ressemblance entre le Christ et elle :

Mon doute a plus d'amour que n'en porte la Foi,
 Et cet amour blessé me rapproche de Toi.
 Je t'ai jeté le cri de ma douleur qui tremble :
 Peut-être verras-tu qu'un peu je te ressemble?
 Que ma vénalité dans ta douceur se noie,
 Comme tu le voulus quand, d'un cœur éperdu,
 Madeleine épancha sur tes divins pieds nus
 Le flot torrentiel de ses cheveux de joie⁶³⁵!

En plus d'établir un parallèle entre la douleur du Christ et celle vécue par Medjé Vézina, cette dernière strophe d'« Agenouillement » concrétise la nouvelle Alliance avec le Dieu chrétien. Le vers « Que ma vénalité dans ta douceur se noie » scelle en effet « un pacte [...] qui institue le dialogue : un rapport dialogique à l'Autre, fait de résistance et de désir, de violence et de rêve, de défi et de collaboration⁶³⁶ ».

Il reste pourtant que, même si Medjé Vézina est la seule poétesse de notre corpus à réaliser une nouvelle Alliance avec le Dieu chrétien (avec l'auteur), la figure métaphorique de Dieu est omniprésente dans tous les recueils des poétesses qui l'ont précédée. Dans ces recueils, toutefois, cette figure est moins complexe que chez Medjé Vézina, mais fait toujours référence à la voix de la poésie. En fait, le développement de l'Autre divin est directement proportionnel à celui du sujet lyrique féminin, et c'est au fil de leurs relations avec Lui que nous pouvons suivre les grandes étapes de leur recherche de la vraie voix de la poésie.

Toute poésie, et particulièrement la poésie moderne, ne serait-ce « que par l'existence d'un mouvement de transcendance souvent expérientiel qu'on y constate⁶³⁷ » présente, selon

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁶³⁶ Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 25.

⁶³⁷ Jean-Pierre Josua et Paule Plouvier, *Poésie et mystique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1995, p. 14.

Jean-Pierre Josua et Paule Plouvier, d'importantes ressemblances avec le discours mystique et peut être décrite comme

le produit et le moyen d'une quête du sacré, effectuée dans le langage par un être humain s'adressant à d'autres êtres humains qui tous partagent la même capacité à faire une expérience de l'être⁶³⁸.

Toutefois, même si « [u]ne longue tradition rapproche l'expérience poétique de l'expérience du sacré, voire de l'extase *mystique* d'une rencontre unitive entre le poète et le monde⁶³⁹ » et même si le littéraire reconnaît souvent une valeur spirituelle à l'écriture⁶⁴⁰, la poésie des femmes de cette époque au Québec semble développer encore davantage l'idée de lien entre poésie et mystique en y incluant une nouvelle dimension : le corps.

La présence du corps dans la relation avec Dieu est, selon Geneviève James⁶⁴¹, tout à fait typique des textes des grandes mystiques des siècles passés, comme Thérèse d'Avila. Cette présence, qui semble être exclusive aux femmes puisqu'elle est absente des textes de mystiques comme Thomas d'Aquin et Jean de la Croix, se manifeste par un désir d'union charnelle avec le Christ. Toutefois, si dans les textes des grandes mystiques le Christ était considéré comme l'époux divin et l'union avec Lui comme une façon de s'élever au-dessus des contraintes du monde, les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec donnent de l'union charnelle avec le Christ un sens plus littéraire. Pour ces femmes, en effet, le Christ est la source de la poésie qui est extérieure à elles, et l'union charnelle avec ce Dieu-Art « lieu de la parole⁶⁴² » est l'union de cette source avec le corps de la poétesse pour qu'advienne la poésie. En ce sens, cette volonté de s'unir au Christ témoigne de leur

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁴⁰ Voir Béatrice Anger, *Littérature et expérience spirituelle*, Angers, Université catholique de l'Ouest, « Cahiers du Centre interdisciplinaire de recherches en histoire, lettres et langues », n° 17, 1995, 212 p.

⁶⁴¹ Voir Geneviève James, *De l'écriture mystique au féminin*, Québec, L'Harmattan/Les Presses de l'Université Laval, coll. « Religions, cultures, sociétés », 2005, 167 p.

⁶⁴² Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 32.

aspiration à produire une poésie plus près de ce qu'elles sont et dans laquelle le sujet lyrique féminin se sentirait plus à l'aise.

Cette métaphore de l'union charnelle avec Dieu est présente dans tous les recueils de notre corpus. Toutefois, dans les œuvres des femmes qui ont amorcé leur carrière dans les années 1910, cette métaphore est à peine esquissée et est incluse dans la conception de la poésie. Chez Valois, par exemple, si nous faisons exception du poème « Rabboni!⁶⁴³ » qui, nous l'avons dit, représente un cas de figure dans *Feuilles tombées*, cette union s'effectue entre la voix de Dieu qui s'exprime en elle et lui dicte le poème et l'entité biographique de la poétesse ou scripteur. En fait, ce n'est que dans les œuvres des poétesses des années 1920 et 1930, où le corps devient progressivement un acteur du discours au sens théâtral du terme, que cette métaphore prend tout son sens. Tout, dans ces œuvres, se passe comme si Dieu était, bien au-delà du concept, une présence vivante et concrète avec qui l'union charnelle est la source d'une expérience mystique, c'est-à-dire de poésie, puisque pour ces femmes, Dieu est Art.

Dieu est Art pour ces femmes, mais il n'est pas qu'Art. Il est aussi un homme et un amant, dont il représente l'Idéal. « J'ai peur de ne t'avoir aimé / que parce que tu t'es fait homme⁶⁴⁴ », écrit Jovette Bernier au début des *Masques déchirés*. Aussi, puisque Dieu, et plus particulièrement le Christ, est considéré comme un homme dans l'écriture de ces poétesses, nous y constatons tout un discours amoureux qui s'adresse à Lui. Medjé Vézina n'hésite pas à appeler le Christ « mon très cher⁶⁴⁵ » et à écrire « [j]e crus le voir marcher tout le long de mon cœur⁶⁴⁶ ». Ce discours amoureux est fait de tendresse et de séduction et il s'accompagne toujours, dans ces recueils, d'un profond désir de bannir l'amour humain, qui paraît bien pâle auprès de l'amour divin. À ce propos, Jovette Bernier écrit dans le poème

⁶⁴³ Léonise Valois, « Rabboni! », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁴⁴ Jovette Bernier, « Parce que tu t'es fait homme », *Les masques déchirés*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Poèmes », 1932, p. 15.

⁶⁴⁵ Medjé Vézina, « Mon rêve habite près des feuilles », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁴⁶ *Id.*, « Notre-Dame de la complaisance », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 17.

« Quos ego... » : « Je voudrais t'arracher de mon cœur indompté / Fatal amour, vain mal, tyran insatiable⁶⁴⁷ ! », tandis que Medjé Vézina, dans le poème « Étoiles filantes », confie aux étoiles, ses sœurs qui semblent quitter le service divin pour courir vers des rendez-vous galants sur la terre : « Ah! Vous ne savez pas combien triste est la chair / Triste comme un marais où crouissent des fièvres⁶⁴⁸ ».

Or, ce refus de l'amour humain au profit de l'amour divin joue un rôle essentiel dans ces recueils, en ce qu'il les replace dans le contexte de leur époque, ce refus constituant une sévère critique à l'encontre des hommes des années 1920 et 1930. Selon Evelyne Wilwerth, en effet, « [p]our appréhender avec sérieux et discernement la littérature féminine, il faut la replacer dans le paysage historique [...] en mettant en évidence son point d'ancrage capital : la condition féminine⁶⁴⁹ ».

Qui parle dans cette poésie de femmes? L'analyse des quatre poèmes précédents montre que le long processus de transformation du sujet de l'énonciation dans la poésie des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec s'effectue en quatre étapes. D'un recueil à l'autre, en effet, le sujet énonciatif passe progressivement d'un être fictif à un personnage réel, puis à une représentation figurée du « moi » empirique qui, elle-même, engendre deux types de sujet figuré : le sujet figuré fictif et le sujet figuré réel. La première étape est représentée par Léonise Valois. Dans sa poésie, le « je » de l'énonciation agit comme un acteur déclamant un poème, puisque c'est la voix du Dieu qui est en lui qui le lui dicte. Cette étape marque le début de la figuration progressive du « je » empirique. L'écart entre cette figure et le sujet empirique demeure toutefois minimal chez cette poétesse, puisque sa conscience d'une poésie qui lui est extérieure et qui nourrit son écriture est peu développée.

Blanche Lamontagne-Beauregard élargit cet écart. Sa conscience de la poésie est plus élevée, comme le démontrent les nombreux symboles, figures et images qui, dans le poème

⁶⁴⁷ Jovette Bernier « Quos ego... », *Les masques déchirés*, op. cit., p. 133.

⁶⁴⁸ Medjé Vézina, « Étoiles filantes », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 139.

⁶⁴⁹ Evelyne Wilwerth, op.cit., p. 10.

que nous avons analysé et dans le reste de son œuvre, renvoient à l'écriture et à la poésie. En outre, son processus créatif lui est intérieur plutôt qu'extérieur, comme c'était le cas pour Léonise Valois. Blanche Lamontagne-Beauregard présente, en effet, un sujet énonciatif réel qui crée sa poésie à partir de la multitude des paroles individuelles des gens de son pays, la Gaspésie étant, selon elle, le véritable lieu d'origine de la poésie.

Éva Sénécal élargit encore davantage cet écart ou cette distance entre le « moi » empirique et la figure de cette entité biographique. Sa poésie, qui dépouille ce « je » empirique de son droit exclusif sur la parole poétique, laisse, en effet, entrevoir une conscience de la poésie plus aiguë que celle de la précédente. Non seulement son écriture contient un plus grand nombre de symboles, d'images et de figures renvoyant directement à l'écriture et notamment à la poésie, mais le lieu qu'elle identifie comme l'origine de la poésie, l'« ailleurs », est moins limité que la Gaspésie de Blanche Lamontagne-Beauregard. Il émane également de ce lieu une poésie bien différente, une poésie qui établit un rapport de non-réciprocité entre celle qui prend la parole et la parole elle-même. Dans le poème que nous avons analysé aussi bien que dans sa poésie en général, Sénécal laisse libre cours à cette parole venant de l'« ailleurs ». Elle la laisse couler en elle sans intervenir d'aucune façon.

Medjé Vézina illustre la seconde phase de l'évolution du sujet figuré (le sujet figuré réel). Sa poésie est celle dont l'écart entre le sujet empirique et sa représentation figurée est le plus prononcé. C'est aussi celle qui démontre la plus grande conscience d'une poésie lui étant extérieure et où elle trouve son inspiration, puisque la quasi-totalité des figures, des images et des symboles qui sont présents dans sa poésie renvoient soit directement, soit indirectement à l'écriture et à la poésie. Pour cette poétesse, le lieu d'origine de la poésie s'élargit encore pour désigner le monde tout entier. Aussi, sa poésie contient-elle plusieurs références aux sens, tels ceux de la « bouche » ainsi que des « yeux », les sens étant, selon elle, les seuls outils dont dispose le poète pour appréhender le monde et en tirer de la poésie.

Une des principales caractéristiques de la poésie de Medjé Vézina est qu'elle réhabilite l'auteur dans le rôle de garant de la parole qui est dite. L'auteur, nous l'avons vu, est mort en tant que seul détenteur de la parole poétique dans l'écriture d'Éva Sénécal. Medjé Vézina ne cherche pas à le ressusciter, mais elle lui octroie une nouvelle responsabilité : celle

d'intervenir dans cette parole afin d'incliner le cours de la poésie vers des horizons qu'il détermine. Il ne s'agit toutefois pas de l'auteur-sujet ici, mais d'une figure de ce sujet empirique qui, cette fois, est assez autonome pour prendre en charge la parole qui lui est transmise. C'est le sujet figuré réel.

Le fait saillant de cette lente évolution du sujet de l'énonciation est cette conscience qui va en s'accroissant d'une poésie extérieure à elles et qui nourrit leur écriture. Cette conscience se manifeste par la présence de plus en plus marquée de figures, d'images et de symboles qui renvoient à l'écriture et à la poésie. La nouvelle perception acquise progressivement par le « je » de l'énonciation dans ces recueils est indubitablement la plus importante conséquence qu'entraîne cette évolution. Cette nouvelle perception qui remplace peu à peu la subjectivité de l'auteur-sujet est plus englobante et moins enracinée dans la temporalité. Elle amène, petit à petit, ces femmes à inclure dans leur discours le « tu » du lecteur, le « il » ou le « elle » de l'autre (ici le « je » devient un autre) et le tout de l'universel.

Or, cette nouvelle perception plus englobante est, selon Yves Vadé et Dominique Combe, tout à fait caractéristique du sujet lyrique moderne. Cela signifie que l'évolution en quatre étapes du sujet énonciateur dans les recueils des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec est, en fait, celle qui mène à l'éclosion du sujet lyrique moderne dans la poésie québécoise. Mais ce sujet lyrique est ici d'un genre particulier : c'est un sujet lyrique moderne féminin. C'est un sujet lyrique dont l'écriture est plus substantielle (le corps y joue un rôle fondamental), c'est un sujet lyrique artiste, mais c'est aussi un sujet lyrique contestataire qui affronte les tabous de son époque. C'est donc avec sa personnalité bien à lui (bien à elle) que ce sujet lyrique moderne et féminin part à la conquête de son objet.

CHAPITRE VII

AU-DELÀ DU MYTHE DE L'AMOUR

Quel est ou quels sont les objets de la quête dans cette poésie de femmes? Il faut attendre assez tard au XX^e siècle (1986) pour qu'un premier traité, *La logique des genres littéraires* de Kate Hamburger, s'intéresse à l'objet dans la poésie lyrique. En effet, contrairement à l'énonciation communicationnelle, l'énonciation lyrique est davantage orientée vers le pôle-sujet que vers le pôle-objet. Aussi, peu de théoriciens de la littérature se sont interrogés sur le statut véritable de l'objet dans ce type de poésie. Selon Hamburger, l'objet, dans la poésie lyrique, est pris en charge et transformé par le personnage central de l'énonciation lyrique : le « je ». Et c'est uniquement « en dégageant un sens des multiples relations possibles entre les mots, que le lecteur se fait une idée approximative d'un objet qu'il ne connaît qu'à travers l'expérience du sujet⁶⁵⁰ ». Selon elle, une des grandes caractéristiques de l'énonciation lyrique est qu'elle « parle de l'expérience de l'objet plutôt que de l'objet lui-même⁶⁵¹ ».

L'objet n'est, en effet, jamais décrit de façon explicite dans le poème lyrique. En revanche, pour en rendre compte, l'auteur propose une suite d'analogies qui sont autant de figurations de l'objet et où « le *je lyrique* en vient à s'adresser à lui-même à la deuxième personne (désormais tu n'es plus...) ⁶⁵² ». Or,

[c]ette succession de figurations n'est pas dépourvue d'orientation. À travers elle, le poème nous propose souvent une transformation. Il nous fait passer d'une figuration de départ à une figuration finale à travers un certain nombre d'étapes

⁶⁵⁰ Isabelle Cadoret, « Le sujet lyrique chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 2000, f. 11.

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² Laurent Jenny, *loc. cit.*

intermédiaires. Lire un poème [lyrique] ce sera suivre cette transformation de sens⁶⁵³.

Pour Kate Hamburger et la théorie moderne, l'objet dans la poésie lyrique n'est pas seulement pris en charge et transformé par le sujet lyrique. Il vise également à transmettre au lecteur une expérience qui révèle encore un peu plus ce sujet. Cette expérience peut être bonne ou mauvaise, mais il s'agit toujours d'une expérience qui le transforme profondément.

Il reste que même si Kate Hamburger et la théorie moderne traitent davantage de l'objet de l'énoncé (il est la réponse à la question « de qui ou de quoi parle-t-on? ») plutôt que de l'objet de la quête proprement dit (il est la réponse à la question « qui ou que recherche-t-on? »), ces deux objets ont tendance à se confondre dans la poésie d'amour (c'est ainsi que la critique de toutes les époques a perçu la poésie des femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935). Mais cette poésie est-elle vraiment une poésie d'amour? L'objet de l'énoncé se confond-il vraiment avec l'objet de la quête ici? Certes, une première lecture confirme que la critique a tout à fait raison de ne considérer cette poésie que sous l'angle amoureux. Après tout, Medjé Vézina ne fait-elle pas figure de grande prêtresse de l'amour lorsqu'elle affirme dans un de ses poèmes : « Mon futur sera beau si tu me tends la main, amour⁶⁵⁴ », ou lorsque, pour la toute première fois dans la littérature québécoise, elle ose décrire le baiser en disant qu'il est un « [c]havirement d'air bleu dans les lilas⁶⁵⁵ »? Après tout, l'amour du pays et de ses vieilles traditions ne semble-t-il pas être à l'origine tant de l'écriture de Blanche Lamontagne-Beauregard que de la construction de son objet, un pays idyllique? Cette critique semble aussi avoir raison lorsque, voyant plus loin que les apparences, elle affirme découvrir dans les œuvres des poétesses qui ont entamé leur carrière au cours des années 1920 et 1930 au Québec tout un discours sur « l'angoisse, la difficulté de vivre et l'impuissance que ces femmes ressentent face au rapport traditionnel du couple⁶⁵⁶ »

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ Cité dans Lucie Robert et Corine Bola, *loc. cit.*, p. 58.

⁶⁵⁵ Medjé Vézina, « Baiser, ô bruit de feuilles! », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 129. Cité dans Gilles Marcotte (dir. publ.), « Medjé Vézina », *op. cit.*, p. 399.

⁶⁵⁶ Lucie Robert et Corine Bola, *loc. cit.*, p. 57.

ou encore quand elle soutient que le choix de Jésus-Christ comme amant constitue en soi un jugement sévère sur l'homme réel⁶⁵⁷ ou qu'il « traduit fréquemment un rêve d'un ailleurs ouvert⁶⁵⁸ ».

Une lecture plus attentive nous laisse toutefois voir toutes les limites de cette interprétation. En réduisant cette poésie à une simple quête amoureuse, la critique ne parvient pas à la cerner entièrement. La présence, dans ces recueils, d'un discours sous-jacent sur l'écriture et la création littéraire, par exemple, n'a jamais été commentée par cette critique. Or, cette présence, qui va croissante au fil de ces recueils de femmes, comme nous l'avons montré au chapitre précédent, et qui témoigne d'une conscience de plus en plus aiguë de la poésie, nous semble capitale pour expliquer ce qu'est vraiment cette poésie. Ce discours, qui n'a rien d'un simple « à côté », comme semble le suggérer Marcotte⁶⁵⁹, est particulièrement manifeste dans les poèmes liminaires, là où précisément l'auteure devrait insister sur le ou les thèmes centraux de son recueil. La critique se serait-elle trompée? Cette poésie exprimerait-elle autre chose qu'une quête de bonheur?

Le fait que les poétesses de la décennie 1925-1935 n'aient pas librement choisi le genre « intime », puisque « les femmes à cette époque sont encore tenues loin des débats idéologiques et des luttes politiques⁶⁶⁰ », semble corroborer cette hypothèse. Certes, « cette situation ne les empêchera pas d'inaugurer ce thème de l'amour en poésie en y investissant leur passion, leur révolte et leur conscience d'une condition féminine souvent inacceptable⁶⁶¹ », mais elle suggère aussi une autre lecture. Se pourrait-il, dans ce cas, que la quête de bonheur que décrivent tous ces recueils de femmes ne soit qu'une métaphore à l'image de la marche des femmes dans la ville dans l'écriture au féminin des années 1970 au

⁶⁵⁷ Voir Lucie Robert, « D'Angeline de Montbrun à *La Chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *loc. cit.*, p. 99-118.

⁶⁵⁸ Lucie Lequin, *loc. cit.*, p. 234.

⁶⁵⁹ Voir Gilles Marcotte (dir. publ.), *loc. cit.*

⁶⁶⁰ Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p. 44.

⁶⁶¹ *Ibid.*

Québec? Se pourrait-il que le véritable objet de la quête de ces poétesses ne soit pas celui qu'il semble être au premier abord et que l'objet de l'énoncé ne soit qu'une représentation du véritable objet de leur quête? Seul l'examen attentif des poèmes qui relatent la rencontre du sujet et de l'objet dans ces recueils de femmes permettra de répondre à ces questions.

7.1 L'objet de la quête et sa représentation

Dans le poème « Lac Tremblant⁶⁶² » de Léonise Valois, l'objet de la quête apparaît clairement. Ce poème qui présente une parenté thématique avec « Le Lac » de Lamartine suit immédiatement le poème liminaire et éponyme de *Feuilles tombées*, comme si l'auteure désirait lever toute ambiguïté concernant la véritable identité de l'objet de sa quête dès le début de son recueil.

Du "Lac Tremblant" cher à mon âme,
Je veux garder le souvenir,
J'en ai fait un rêve de flamme,
Je ne pourrais plus l'en bannir.

Sur les hauts monts et les collines
J'ai vu briller un soleil d'or,
Lac à tes vagues opalines
Il fait un superbe décor.

J'admirais la crête écumante
Du flot si doucement berceur,
Ah! que sa grâce était troublante!
Parlant à mon esprit rêveur.

L'heure douce est toujours trop brève
Où se mire notre désir,
O beau Lac, souris à mon rêve
Et recueille ici mon soupir!

⁶⁶² Léonise Valois, « Le Lac Tremblant », *Feuilles tombées*, op. cit., p. 11.

Je veux revenir sur tes rives
 Où je laisse tous mes regrets,
 Écouter les plaintes naïves
 Des belles ondes aux galets.

Bien en face de ton mystère
 Je voudrais épancher mon cœur,
 Ce moment fut-il éphémère,
 Livrer mon âme à l'âme sœur...

Aimer ici! Béatitude!
 Espérer jouir d'un tel retour,
 Dans l'extase et la solitude
 Unir ta gloire à mon amour.

Mon âme berçait ce doux rêve
 La rame faisait son devoir
 Qu'aillions-nous si vite à la grève
 Je voudrais ancrer mon espoir...

Quand le superbe éclat de rire
 De la rameuse à l'œil si clair,
 Vint me tirer de ce délire
 Et mon rêve fusa dans l'air!

Mais les rayons de sa jeunesse
 Concentrés dans ses jolis yeux
 Firent l'effet d'une caresse
 À mon pauvre cœur soucieux.

Ramez, ramez ma très jolie
 Frappez fort les flots bouillonnants,
 Pour vaincre la mélancolie
 Des cœurs et des *grands lacs tremblants!*

L'octosyllabe étant un vers plus court que l'alexandrin, avec lequel est composée la majorité des pièces du recueil *Feuilles tombées*, nous pourrions nous attendre à ce que ce vers plus bref imprime un rythme relativement rapide à tout le poème. Pourtant, ce n'est pas ce qui se passe ici, au contraire, le rythme du poème est généralement lent et montre des ondulations rythmiques. Ce rythme ondulatoire que scande l'alternance des rimes féminines et masculines est celui des vagues du lac Tremblant qui bercent doucement le rêve de la poétesse et celui des rames de son embarcation qui touchent l'eau à intervalles réguliers.

Outre ce rythme régulier et ondulatoire qui constitue ici une harmonie imitative, nous observons également la présence de trois grandes parties d'inégales longueurs aux objectifs et aux rôles bien définis. Ainsi, les cinq premières strophes plantent le décor et expliquent le retour d'un rêve qui a déjà eu lieu et que l'auteure se remémore. Ces cinq strophes se caractérisent d'abord par le retrait progressif de l'auteure, qui est reléguée au rang de simple observatrice, et ensuite par une suspension du temps. Dans cette première partie, en effet, le sujet du discours, bien qu'il soit représenté par plusieurs déictiques, s'efface progressivement devant la résurgence de son souvenir.

Ce retrait du sujet énonciateur est illustré par les modalités verbales : seul le premier verbe auquel se rapporte le sujet énonciateur est au présent de l'indicatif. Cela témoigne de la force et de l'omniscience du sujet, d'autant plus que le verbe « vouloir » traduit une intention bien arrêtée. Tous les autres verbes sont au passé, ce qui a pour effet de « désactualiser » les actions, mais aussi de simuler une espèce de progressif « lâcher-prise » de la part du sujet. Ce retrait du sujet est, en effet, progressif : d'abord le temps passé utilisé est ponctuel (passé composé) et témoigne d'une action dans un passé bien précis; puis le conditionnel, employé ici dans une phrase négative, marque l'impuissance du sujet à participer à l'action; finalement, les deux passés indéterminés (imparfait) témoignent respectivement d'un simple sentiment puis d'une existence vague dans un monde au temps indéfini. Dans ce groupe de verbes, les deux imparfaits sont les plus intéressants puisqu'ils amorcent le processus de suspension du temps en projetant le lecteur dans un monde où le temps de l'action est indéterminé. Ce n'est toutefois qu'au cours de la quatrième strophe de cette partie que le temps s'arrête vraiment. Dans cette strophe, en effet, les deux premières occurrences de l'indicatif présent qui témoignent d'un présent indéfini marquent cet arrêt. En ce qui concerne l'impératif et le présent des deux derniers vers, ils situent l'action dans le seul temps qui subsiste quand sa course s'interrompt et quand disparaissent le passé et le futur : le présent. Ces deux derniers vers constituent une transition entre la première et la seconde partie du poème.

À partir de cet instant, l'auteur-sujet n'est plus que l'observateur d'une action qui s'apprête à se dérouler dans un temps figé. Mais il existe un second observateur qui est beaucoup plus important : le « soleil d'or ». Pour toutes les poétesses de cette époque, en

effet, le soleil est une figure qui a une double connotation. D'une part, en faisant partie du décor, comme le lac lui-même, il inspire le rêve d'amour à l'auteure. D'autre part, comme dans les poésies romantique et symboliste, il représente aussi l'astre qui veille sur la carrière poétique de l'auteur. Cette rencontre de l'auteure avec son « fantôme d'amour⁶⁶³ » se fait donc ici sous l'égide de la poésie, comme si l'objet d'amour n'était qu'une métaphore.

La seconde partie du poème qui comprend les deux strophes suivantes semble justifier cette interprétation. L'objet d'amour y est métaphorisé, tout comme le personnage de la déesse « Poésie » dans le poème de Léonise Valois que nous avons précédemment analysé. Toutefois, l'expression même d'« âme sœur » sous laquelle elle l'évoque est particulièrement révélatrice de la conception qu'elle se fait de la figure du poète, qui est la fusion entre la voix de Dieu et l'entité biographique de l'auteur. C'est donc bien davantage qu'une simple rencontre amoureuse que l'auteure espère ici : c'est l'avènement de la poésie en elle. En ce sens, ce n'est pas un hasard si ce poème se situe au tout début de *Feuilles tombées*, juste après le poème liminaire. En fait, ce souvenir ancien qui ressurgit n'est qu'une invitation faite à la poésie et l'expression du souhait de l'auteure que la poésie revienne l'habiter afin de l'aider à produire son recueil.

La troisième partie de ce poème comprend les quatre dernières strophes. Son rôle est l'inverse de celui de la première partie. Représentant la fin du rêve, elle vise à rendre au sujet du discours la maîtrise de l'action, c'est-à-dire de sa vie, et à redémarrer la course du temps qui avait été suspendue. Encore une fois, le temps des verbes joue un rôle capital. Dès la première strophe de cette partie, en effet, nous notons que la poétesse commence à utiliser des temps de verbes qui sonnent le retour à la vie normale : ce sont d'abord deux imparfaits et un conditionnel qui situent encore l'action dans un temps indéterminé, puis dans les deux strophes suivantes, trois passés simples qui expriment une action passée, mais ponctuelle et finalement, dans la dernière strophe, trois impératifs qui situent l'action dans le moment présent. Si l'ensemble de ces verbes marque à fois la reprise de la course du temps et l'éveil progressif du sujet, la figure de la « rameuse » demeure l'élément qui témoigne le mieux du retour à la vie normale. La figure de la « rameuse » est à la fois celle qui fait fuir ce rêve d'un

⁶⁶³ Guy Champagne, « *Fleurs sauvages et Feuilles tombées* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *op. cit.*, p. 505.

« éclat de rire et celle qui séduit la poétesse avec ses "jolis yeux" ». La « rameuse », c'est la victoire de la réalité sur le rêve, mais d'une réalité qui apparaît comme une consolation aux rêves déçus. La « rameuse », c'est la poétesse jeune, c'est celle qui n'a pas su ou n'a pas pu s'accrocher à son rêve.

Ce poème de Léonise Valois permet donc de découvrir le véritable objet de la quête dans la poésie de la plupart des femmes qui ont écrit au cours de la décennie 1925-1935 : la poésie. Cet objet ne changera pas chez les poétesses qui vont suivre. Seule sa représentation variera : elle sera de plus grande qualité en fonction de l'augmentation de leur degré de conscience d'une poésie qui leur est extérieure et qui nourrit leur poésie. Cette conscience, qui se manifeste par la présence de figures, de symboles et d'images référant à la poésie dans leur écriture n'est donc pas uniquement responsable de l'écart qui se creuse progressivement entre le sujet empirique et son double figuré. Elle n'est pas que le moteur qui entraîne ce double figuré à acquérir une perception plus englobante et moins enracinée dans la temporalité : elle est aussi à l'origine de la qualité de la représentation de l'objet de la quête.

Ainsi, Léonise Valois, qui démontre une conscience assez rudimentaire d'une poésie qui lui est extérieure puisque peu de symboles, d'images et de figures réfèrent à l'écriture dans « Le lac Tremblant », propose une représentation d'assez faible qualité de l'objet de sa quête : « un fantôme d'amour ». Cette représentation, de surcroît, trahit la faiblesse d'un sujet clivé entre son entité biographique et la voix de Dieu qui est en lui et lui dicte le poème. Selon Brigitte Purkhardt, en effet, un objet fantomatique indique un sujet extrêmement faible « qui délègue le pouvoir de tracer le plan de sa vie ou de sa mort à une ombre⁶⁶⁴ ».

Le poème liminaire et éponyme du sixième recueil de vers de Blanche Lamontagne-Beauregard, *Ma Gaspésie*, où la rencontre du sujet et de l'objet de l'énoncé se déroule également sous l'égide du « soleil », c'est-à-dire sous celle du dieu qui veille sur la carrière poétique de l'auteure, propose une représentation de l'objet de la quête plus intéressante et de meilleure qualité : un pays. D'inspiration romantique comme le précédent, il rappelle le poème « Salammbô » de Victor Hugo, où il est aussi question d'un pays mythique. Ce poème

⁶⁶⁴ Brigitte Purkhardt, « Narcisse "en" soi : Joi et Jeux de l'amour », dans Marcelle Brisson, *Un Bouquet de Narcisse(s)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais », 1991, p. 247.

témoigne d'une conscience accrue de la poésie par rapport à celui de Valois, puisqu'il inclut davantage de symboles, de figures et d'images qui renvoient directement à l'écriture et à la poésie.

Fille du Saint-Laurent aux magiques contours,
C'est un pays de monts, de coteaux pittoresques,
Où les rochers, flanqués de parois gigantesques,
Voisinent les montagnes aux gracieux contours.

La mer baise ses pieds, la vague enchanteresse,
Y jette ses refrains dans le couchant vermeil;
Et la vigueur de ses norois et son soleil
Nous font lever le front, sous leurs rudes caresses...

Ses collines, ses caps qui dominent la mer
Sont comme des géants, résistant aux années,
Que ni les vagues, ni les brises déchaînées
Ne peuvent ébranler sur leur socle de fer...

Au-dessus de ses monts à la haute corniche
Les cèdres et les pins forment de verts bouquets,
Et dans la profondeur des bois et des bosquets
Le vorace épervier auprès des pinsons niche...

Si blancs sont les bateaux qu'on y voit louvoyer,
Si large est l'horizon dans la brise légère,
Que notre âme, à son tour éprise de lumière,
Pour des cieux inconnus voudrait appareiller...

Il n'est pas de pays, pas d'endroits sur la terre
Où souffle un vent plus pur, où vit plus de beauté.
La poésie éclate en sa rusticité,
Et l'aigle et ma pensée habitent dans son aire...

Ma pensée inlassable, avide d'infini,
Battant de l'aile aux murs des sublimes rivages,
Revient obstinément à ces rives sauvages
Comme l'aigle revient mourir près de son nid⁶⁶⁵!...

Ce qui, de prime abord, frappe dans ce poème n'est pas tant sa prosodie de facture romantique, où l'hémistiche ne se situe que rarement au centre de l'alexandrin et où ce

⁶⁶⁵ Blanche Lamontagne-Beauregard, « Ma Gaspésie », *Ma Gaspésie, op. cit.*, p. 7.

dernier déborde fréquemment sur le vers suivant, que la présence, à la fin de chacune des strophes (sauf de la première), des points de suspension qui agissent comme une modalité, en ce qu'ils permettent le surgissement du sujet. Ces « modalités », dont la dernière se double d'un point d'exclamation, comme pour inviter le lecteur à remplir les blancs en lisant le recueil⁶⁶⁶, jouent deux rôles importants. D'abord, elles indiquent que la phrase est incomplète et qu'il y aurait encore beaucoup à dire. Ensuite, elles créent une atmosphère de mystère autour de l'objet de l'énoncé et de sa relation avec le sujet énonciateur. Le second de ces rôles semble toutefois primer sur le premier, cela notamment au début du poème où nous notons une métaphorisation importante de l'objet de l'énoncé. Dès le premier vers du poème, en effet, l'auteure décrit la Gaspésie comme la « [f]ille du Saint-Laurent aux magiques contours » et parle plus loin de ses collines et de ses caps comme autant de « géants [...] sur leur socle de fer ». Mais cette métaphorisation présente une caractéristique très particulière, absente du poème précédent de Léonise Valois où cet objet n'était qu'un fantôme : le voile de mystère qui recouvre l'objet de l'énoncé tend à se lever à mesure que le poème progresse. Ici, en effet, cet objet n'est pas que métaphorisé, il est aussi décrit avec précision. La Gaspésie a des « monts à la haute corniche » et « les cèdres et les pins [y] forment de verts bouquets ».

La description des relations qui unissent le sujet et l'objet suit la même tendance. Au début du poème, elles demeurent vagues, même si nous sentons tout le respect et l'admiration que le sujet porte à son objet à travers ses descriptions. Toutefois, plus le poème progresse et plus elles se clarifient. Ce qui caractérise ces relations est qu'elles ne sont pas uniquement souhaitées ou désirées par le sujet, ce qui était le cas chez Léonise Valois. Elles existent bel et bien désormais. Et si ces relations existent, c'est précisément parce que l'objet n'est pas un fantôme, c'est parce que, bien que partiellement métaphorisé, il possède une existence concrète.

Deux types de discours cohabitent dans ce poème : l'un est partiellement métaphorisé, l'autre est plus réaliste. Ils divisent le poème en deux parties d'inégale longueur (la première compte les quatre premières strophes, la seconde, les trois dernières) qui, à part cette

⁶⁶⁶ Il est intéressant de noter que, comme dans le poème précédent de Blanche Lamontagne-Beauregard que nous avons analysé, le lecteur ne fait son apparition qu'à la toute fin du poème. Ceci est symptomatique du fait que sa poésie laisse peu de place au « tu ».

métaphorisation qui s'estompe progressivement, se distinguent notamment par le type de présence du sujet dans son discours. Tout se passe, en effet, comme si le sujet de l'énonciation émergeait lentement d'un rêve et reprenait progressivement la maîtrise de son poème. Dans la première section du poème, par exemple, le sujet semble complètement absent de sa description de l'objet d'amour. Aucun déictique n'y réfère directement. Seule l'utilisation d'épithètes à haute teneur émotive ou de subjectivèmes⁶⁶⁷, comme « enchanteresse », « gracieux », « gigantesque », « magique », d'expressions évaluatives telles que « couchants vermeils », « coteaux pittoresques », ou superlatives comme « pays de géants », viennent trahir sa présence. Certes, il s'agit d'un sujet omniscient puisque son discours ne fait état d'aucun doute ni d'aucune hésitation, mais c'est un sujet qui se cantonne dans un rôle d'observateur.

Dans la seconde partie du poème cependant, l'auteure prend une part plus active. Cette présence accrue du sujet dans son discours n'est toutefois pas ici attribuable aux subjectivèmes, expressions évaluatives ou superlatives comme dans la partie précédente. Elle n'est pas notable non plus à cause de la présence du déictique pronominal « je » (il n'y en a aucun) ou de possessifs qui se rapportent à celle qui parle (il n'y en a que trois). Elle est d'abord et avant tout symbolique et se manifeste par la présence de deux occurrences de la figure de l'« aigle » qui détermine un tout autre type de présence du sujet dans son discours : il marque l'entrée en scène de la poétesse et de la poésie, c'est-à-dire du sujet lyrique comme tel. C'est cette image qui, avec la figure du soleil qui apparaît dès la seconde strophe, donne un tout autre sens à ce poème de Blanche Lamontagne-Beauregard : d'une invitation à découvrir un pays, celui de la Gaspésie, ce poème liminaire devient une invitation à découvrir la poésie qui en émane.

Ce renversement devient patent dès la quatrième et dernière strophe de la première partie du poème, une strophe qui peut être vue comme une sorte de transition, où l'auteure soutient que « [...] dans la profondeur des bois et des bosquets / Le vorace épervier auprès des pinsons niche... » Loin d'être la démonstration d'une conception farfelue de l'histoire

⁶⁶⁷ Selon la terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, *op. cit.*

naturelle comme l'ont pensé plusieurs contemporains, dont Harry Bernard⁶⁶⁸, ces deux vers témoignent du fait que le pays idyllique et partiellement métaphorisé que l'auteure décrit en première partie lui inspire différents types de poésie. C'est, en effet, à partir de ces deux vers qui viennent clore la première partie que nous observons dans le poème une présence de plus en plus importante de symboles, d'images et de figures qui sous-tendent un discours sur l'écriture et sur la poésie. Cette seconde partie s'ouvre sur un intéressant rapprochement entre la Gaspésie et l'« ailleurs », une notion mise de l'avant quelques années plus tôt par Éva Sénécal dans *La Course dans l'aurore*, dans laquelle le sujet est partiellement impliqué.

Cette comparaison introduit un autre symbole important que sous-tend ce langage sur la poésie : celui de « la lumière ». Pour toutes les poétesses de cette époque, en effet, cette lumière est celle de la poésie qui éclaire le monde et suscite une perception nouvelle des choses. L'auteure écrit : « Que notre âme, à son tour éprise de lumière, / Pour des cieux inconnus voudrait appareiller... » Dans les deux dernières strophes, l'auteure associe d'abord cette lumière à la poésie qui, dit-elle, « éclate en [la] rusticité » de ce pays idyllique et témoigne ensuite de son attachement pour lui, mais surtout pour la poésie qui en émane. Le choix, par l'auteure, de la figure de l'« aigle » pour se représenter elle-même est également intéressant ici puisque cette image va bien au-delà du symbolisme de l'oiseau dont nous avons déjà parlé. Bien sûr, tout comme ce dernier, l'« aigle » représente la « pensée » de la poétesse qui, comme « la fileuse⁶⁶⁹ », a pour tâche de tisser les innombrables « fils de lumière⁶⁷⁰ » que sont les paroles des gens de son pays, mais l'aigle étant le plus noble des oiseaux, il suggère aussi l'importance du rôle du poète, soit de guider l'humanité en lui apportant la poésie, une poésie qu'il est le seul à pouvoir lui apporter puisqu'il est aussi le seul à pouvoir transformer la beauté en lumière.

Ce poème, nous le voyons, se caractérise donc par la transformation progressive du rôle du sujet dans son discours et par l'apparition graduelle d'un discours sous-jacent sur

⁶⁶⁸ Voir Harry Bernard, « *Ma Gaspésie* », *Le Canada français*, vol. XVI, n°7, mars 1929, p. 454-464.

⁶⁶⁹ Blanche Lamontagne-Beaugard, « *La fileuse* », *Dans la brousse, Le Devoir*, 1935, p. 168.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

l'écriture et la poésie qui finit par lui donner son sens véritable. Il est constitué de deux parties qui n'ont que peu de choses en commun, sinon qu'elles se situent dans une espèce de hors-temps. Contrairement au poème précédent, en effet, où le temps des verbes témoignait d'un arrêt progressif puis d'une reprise, après le rêve de l'auteure, de la course du temps, ce dernier ne semble pas exister ici. Dans ce poème, aucun déictique ni aucune modalité ne permet au lecteur de se situer dans le temps. Tous les verbes, tous sauf un, sont au présent de l'indicatif, mais ce présent n'a rien d'actuel puisque le temps lui-même n'existe plus. Il désigne plutôt un moment issu d'une espèce de concaténation du présent, du passé et du futur.

Dans le poème « Puisque le printemps⁶⁷¹ » d'Éva Sénécal, la rencontre du sujet et de l'objet de l'énoncé se déroule également sous l'égide du « soleil », c'est-à-dire sous la haute surveillance du dieu qui veille sur la carrière poétique de l'auteure. Certes, la figure du « soleil » n'y apparaît pas de façon explicite, mais certains mots comme « aube » et « ombrage » ainsi que deux vers comme « [d]ans l'espace [...] lumineux comme un phare » et « étinceler l'aurore / Ainsi qu'un bouclier d'airain » nous révèlent sa présence tout au long du poème. De plus, chose fort intéressante, ce poème présente de très importantes similitudes avec « L'invitation au voyage » de Charles Baudelaire, tant au niveau du rythme et du traitement du temps que de la présence du thème du voyage. Un élément toutefois relie encore davantage ce poème à la tradition baudelairienne et symboliste : la poésie y est vue comme un élément transformateur.

Oh! puisque le printemps à l'amour nous invite,
Soyons un écho de sa voix
La terre, à célébrer le culte d'Aphrodite
Prépare l'autel de ses bois.

⁶⁷¹ Éva Sénécal, « Puisque le printemps », *La Course dans l'aurore*, op. cit., p. 97.

Vois! la nature fait éclater sa fanfare;
Entends ces bondissants accords.
Dans l'espace chantant, lumineux comme un phare,
Les brises font un bruit de cors.

Éveillons-nous, partons! allons boire la vie,
Limpide aux coupes des matins.
Et laissons dans les bras d'or de la poésie,
Se bercer nos riants destins.

Nous irons, ayant fui les paisibles campagnes,
Et suivi des sentiers errants,
Voir les Saisons danser au sommet des montagnes
Au rythme des vents odorants.

Nous nous recueillerons pour contempler les cimes,
Ombrent le bleu des horizons;
Alors nous oublierons, pacifiés et sublimes,
Les douleurs que nous nous causons.

Les heures passeront avec un bruit d'hélice
Egal, solitaire et joyeux.
Il semblera soudain, dans la nuit claire et lisse,
Que l'aube descend de nos yeux.

Nous verrons dans l'espace étinceler l'aurore
Ainsi qu'un bouclier d'airain,
La fertile forêt suer par chaque pore
La bruyère et le romarin.

Les feuilles couvriront d'un bienfaisant ombrage,
Le frêne, l'orme et le cormier;
Nous bénirons les bois et leur bruit de tangage,
Avec le cœur d'André Chénier.

Nous nous tairons parfois dans un calme silence,
Tout empreint de réflexion,
Que viendra déranger, bucolique cadence,
L'innombrable orchestration.

L'espace merveilleux sera notre domaine,
Nous aurons la splendeur et le calme des eaux;
Nous irons, sans ennui, où le hasard nous mène,
Et nous serons pareils à des couples d'oiseaux.

Ce qui retient d'abord l'attention, c'est la prosodie particulière de ce poème. Il est composé de dix strophes de quatre vers chacune, dont les neuf premières font alterner alexandrins et octosyllabes tandis que la dernière n'est formée que d'alexandrins. En effet, bien que l'alternance d'alexandrins et d'octosyllabes dans une même strophe soit très courante dans la poésie des femmes de cette époque, où elle exprime une grande tension émotive (on peut parler d'une forme fixe), il est exceptionnel que de telles strophes soient suivies, dans un même poème, d'une autre qui n'est composée que d'alexandrins. Un tel arrangement strophique semble suggérer la disparition brutale de la tension initiale, disparition suivie d'un calme relatif qu'exprime la strophe composée uniquement d'alexandrins. Une lecture plus attentive du poème confirme cette hypothèse. Dans la première partie, celle qui est formée de strophes où alternent alexandrins et octosyllabes, la poétesse est fébrile à l'arrivée du printemps et à la perspective d'entreprendre un voyage. Dans la seconde, celle qui est constituée de la strophe uniquement composée d'alexandrins, le sujet est plus serein puisque lui et son interlocuteur « auront la splendeur du calme des eaux » après le voyage.

Outre cette différence de tension émotive qu'exprime la prosodie du poème, la qualité de la présence du sujet de l'énonciation à divers moments de son discours est un autre élément qui retient l'attention. Ainsi, même si nous ne découvrons pas de déictique pronominal ni aucun possessif qui réfère directement au sujet de l'énonciation dans les deux premières strophes qui constituent une espèce d'introduction au poème, ce sujet est tout de même très présent. En effet, deux indices suggèrent la présence d'un sujet fort et omniscient : d'abord son discours est dépourvu de toute modalité exprimant le doute ou l'hésitation; ensuite il emploie l'impératif pour s'adresser à son interlocuteur.

Le sujet est omniscient dans les deux premières strophes parce qu'il s'apprête à jouer le rôle de maître et de guide auprès de cet interlocuteur inconnu. L'emploi, dès le début de la troisième strophe du déictique « nous », est d'ailleurs fort explicite à cet égard. Il s'agit bien sûr ici d'un « nous » de type inclusif, c'est-à-dire qu'il inclut le « je » et le « tu », mais ce pronom a une particularité intéressante : le « je » s'y efface devant le « tu ». Malgré son omniscience, en effet, le sujet ne joue, dans ce voyage, qu'un rôle d'accompagnateur auprès de ce « tu ». Il est l'initié, celui qui sait, celui qui a déjà fait le voyage. À aucun moment il

n'exprime son propre désir de partir. Il ne fait que proposer au « tu » un voyage initiatique au pays de la poésie. Il ne fait que l'inciter à l'entreprendre, car lui, il l'a déjà fait.

Qui est ce « tu » auquel s'adresse le sujet du discours tout au long de ce poème? S'agit-il d'un amour? Certains indices dans le poème pourraient le laisser croire. Il y a d'abord ce premier vers où le sujet de l'énonciation dit à son interlocuteur : « Oh! puisque le printemps à l'amour nous invite », il y a ensuite, au troisième vers, cette référence à « Aphrodite », la déesse grecque de la germination, de l'amour, des plaisirs et de la beauté. Il y a finalement cette très énigmatique cinquième strophe qui se termine par « Alors nous oublierons, pacifiés et sublimes, / Les douleurs que nous nous causons ». Contre toute attente, cependant, le « tu » ne représente pas l'amant. Ce « tu », cet interlocuteur privilégié est d'abord et avant tout le lecteur, comme souvent dans les poèmes des symbolistes où il est question d'un voyage initiatique, « Le bateau ivre » de Rimbaud, par exemple. C'est à lui que le sujet s'adresse et c'est lui qu'il convie à une expérience initiatique à la fin de laquelle il deviendra comme un « oiseau », c'est-à-dire qu'il deviendra lui-même un poète. Ce n'est qu'à cette seule condition, en effet, que pourra s'établir cette complicité entre la poétesse et son lecteur. La complicité de ceux qui savent⁶⁷².

Le « tu » ne représente donc pas l'objet de la quête dans ce poème. Le véritable objet ici, comme dans tous les autres poèmes de Sénécal d'ailleurs, est ce pays idyllique à la découverte duquel elle convie son lecteur et auquel celui-ci ne pourra accéder que s'il acquiert une perception bien particulière que l'auteure associe à celle que procure l'ivresse de l'amour⁶⁷³. L'objet de l'énoncé ici, c'est l'« ailleurs », non pas seulement en tant que pays

⁶⁷² Cette complicité entre le poète et son lecteur que tente d'établir Sénécal est, en effet, du même ordre que celle dont parle Baudelaire dans la quatrième strophe du poème liminaire des *Fleurs du mal* « Au lecteur ». Il s'agit d'une complicité de savoir. La grande différence entre ces deux poèmes, c'est la notion de voyage. L'« ennui », « [c]e monstre délicat » qui « [d]ans un bâillement avalerait le monde », selon Baudelaire, est absent du poème de Sénécal, où elle et son lecteur « [i]ront, sans ennui, où le hasard les mène » après le voyage initiatique.

⁶⁷³ L'« ivresse » est une autre image fréquemment utilisée dans la poésie des symbolistes, comme le démontrent les poèmes « Le bateau ivre » de Rimbaud et, plus près de nous, « La romance du vin » de Nelligan. Elle représente la perception particulière qu'apporte la poésie.

d'origine de la poésie, comme la Gaspésie chez Blanche Lamontagne-Beauregard, mais en tant que représentation figurée de la poésie elle-même.

Si la troisième strophe du poème marque l'apparition de ce « nous » inclusif qui détermine les relations qui unissent le « je » et le « tu », elle constitue également le signal de départ du voyage initiatique projeté. Les deux vers « [e]t laissons dans les bras d'or de la poésie, / Se bercer nos rians destins » marquent, en effet, l'envolée du poète et de son lecteur vers un pays mythique, celui de la poésie. Ce pays mythique, qui est loin « des paisibles campagnes » et qu'on ne peut atteindre qu'en suivant « des sentiers errants », qu'en se départissant de sa conscience humaine, n'a pas d'existence physique. Il n'est pas métaphorisé ou entouré de mystère comme chez Léonise Valois ou chez Blanche Lamontagne-Beauregard, il est irréel et il appartient à une espèce de surréalité.

Cette idée selon laquelle le lecteur doit mourir à sa conscience humaine pour accéder au pays de la poésie est introduite par la figure d'« André Chénier ». Cette figure, qui est très fréquente dans la poésie romantique, où ce poète du XVIII^e siècle français est vu comme un précurseur, joue deux rôles ici. D'abord, elle introduit dans le poème la notion de sacrifice et de prix à payer pour faire ce voyage initiatique. Ensuite, parce qu'elle est accompagnée de l'important symbole du « cœur », qui, chez toutes les poétesses de cette époque, représente le siège de la vraie vie, celle de la poésie, elle indique le type de sacrifice qui est exigé du lecteur pour accéder à cette surconscience. Ainsi, en faisant référence à ce poète guillotiné au cours de la Révolution française et qui représente le poète supplicié « pour avoir voulu conserver sa liberté de penser et de sentir⁶⁷⁴ », accompagné de l'image du « cœur », Sénécals signifie à son lecteur que pour effectuer ce voyage et devenir poète à son tour il devra d'abord, comme l'auteur elle-même, mourir à son ancienne vie et à son ancienne perception du monde.

Autant le pays de la poésie est irréel et se situe dans une autre dimension dans ce poème, autant le temps de l'action, celui du voyage, est insaisissable. Comme dans les poèmes précédents, en effet, la rencontre du sujet et de son objet se déroule dans un temps

⁶⁷⁴ [Anonyme], « André Chénier », *Club des poètes*, 1961, en ligne, <<http://www.poesie.net/chénier4.htm>>, consulté en mars 2009.

particulier. Ici, le temps n'est ni suspendu ni inexistant. Il existe bel et bien, mais comme en parallèle à celui auquel nous faisons normalement référence, comme un temps idéal qui semble obéir à ses propres lois. En effet, bien que plusieurs mots y fassent référence dans le texte (comme « aurore », « aube », « heure », « saison », « matin »), le temps demeure insaisissable. Même les verbes n'offrent aucune prise sur lui, puisqu'il semble parfaitement lisse et immobile : l'indicatif présent n'a rien d'actuel et ne désigne que l'instant où parle le sujet; le futur simple n'a pas d'avenir puisqu'il ne signifie qu'une promesse de voyage plutôt que sa réalisation prochaine.

Le poème « Mon rêve habite près des feuilles⁶⁷⁵ » de Medjé Vézina présente plusieurs similitudes avec le précédent. Comme lui, il exploite le thème du voyage et, comme lui, la rencontre du sujet avec l'objet de l'énoncé se déroule sous la haute surveillance du dieu qui veille sur la carrière poétique de l'auteure, c'est-à-dire sous celle de la figure du « soleil » qui apparaît dès le début du poème. Pourtant, malgré ces similitudes, ce poème témoigne d'une importante avancée quant à la conscience d'une poésie extérieure nourrissant l'écriture. Dans le poème de Vézina, ceci est perceptible de deux façons : d'abord le langage sur l'écriture et la poésie que sous-tendent ses structures symbolique et figurative est plus étendu et surtout plus diversifié que dans le poème de Sénécal; ensuite, ce n'est plus un voyage hypothétique qui est proposé au lecteur, mais un voyage bien réel au pays de la poésie auquel le sujet convie son amant. Il ne s'agit plus dans ce poème de la simple promesse d'un voyage dont la réalisation est reléguée dans un futur lointain et improbable (le seul futur de ce poème projette l'action dans un avenir tellement immédiat qu'il se confond presque avec le présent), mais un voyage duquel l'amant-Dieu sortira transformé.

Quittons furtivement, si tu le veux, la ville;
Allons, ô mon très cher, surprendre le soleil
Qui saura mieux bouleverser l'âme tranquille
Des coteaux; rarement l'aube d'un vert réveil
Peut accabler d'ivresse, ici, l'homme et les choses.
L'aurore se chagrine à rechercher les nids.
Le petit-jour en pleurs rencontre peu de roses;
À peine un cri d'oiseau quand flambe le midi.

⁶⁷⁵ Medjé Vézina, « Mon rêve habite près des feuilles », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 47.

Fuyons, si tu le veux, une foule pressée,
 Courant mal éveillée à son banal destin
 Vois : déjà la clarté ruisselle dispersée
 Le miracle du monde est tout dans ce matin!
 Mon rêve a faim et soif de liberté, d'espace;
 Allons vers la maison qui nous appelle ailleurs,
 Vers ce village blanc que la montagne enlace,
 Où l'air, le sol, l'azur sont un triple bonheur
 Tout un jour recueillir l'heure si plénière
 Du rayon qui mit sa caresse dans ta voix;
 Dans le soir étonné des lampes sans lumière,
 Alors, te murmurer : « Ma lumière, c'est Toi! »
 Vois, les âmes d'ici savent trop la rancune
 D'appeler un bonheur qui ne se lève pas;
 Là-bas les nuits sont des oiseaux couleur de lune
 Et l'on est humble ainsi qu'un brin de réséda!

Il y a peu à dire de la prosodie de ce court poème de Vézina qui n'est formé que d'une seule strophe constituée de vingt-quatre alexandrins. En fait, la seule chose qui semble ressortir de l'organisation formelle de ce bref poème isométrique est une impression de calme et même de sérénité. Cette première impression semble attribuable ici à l'alexandrin lui-même, dont le rythme régulier épouse parfaitement, selon Bernard Dupriez⁶⁷⁶, celui de la respiration normale de l'être humain. En ce sens, nous pouvons dire que ce court poème est caractéristique du second et du troisième tiers de *Chaque heure a son visage*, où nous sentons une espèce d'accalmie chez la poétesse, comme en témoigne la diminution significative des poèmes montrant des hétéronomies strophiques par rapport à l'augmentation, non moins significative, des poèmes isométriques dont notamment ceux qui sont formés de distiques d'alexandrins.

Toutefois, si cette impression de calme et de sérénité est en partie attribuable à la suite ininterrompue d'alexandrins qui composent ce poème, elle n'est pas étrangère non plus au fait que l'interlocuteur du « je » de l'énonciation soit divin. La qualité divine de cet interlocuteur n'est toutefois pas avérée dès le début du poème, elle ne le devient qu'au vers 20, soit presque à la fin. Ce n'est, en effet, que grâce à la majuscule initiale au pronom

⁶⁷⁶ Voir Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1984, 541 p.

personnel « Toi » ainsi qu'à la citation biblique « [m]a lumière c'est Toi! » qui fait référence au psaume 28 de David que nous pouvons établir la divinité de cet allocutaire. Avant, tout dans le poème, et notamment l'expression « mon très cher », laisse croire que la poétesse s'adresse à un amant humain.

Mais qui est ce Dieu à qui s'adresse la poétesse? Contrairement à ce que suggère la référence au psaume de David, ce n'est pas au Dieu de l'Ancien Testament que le sujet de l'énonciation propose un voyage, mais bien plutôt à un personnage qu'elle appelle « Lui » et qui, dès le poème « Notre-Dame de la complaisance⁶⁷⁷ » situé au tout début du recueil, est identifié comme son amant-Dieu. Ce personnage divin qui resurgit régulièrement dans le recueil de Vézina finit, à la fin de *Chaque heure a son visage*, par être associé au Christ, mais avant que, dans le poème « Agenouillement⁶⁷⁸ », l'auteure signe un nouveau pacte d'alliance avec la divinité chrétienne, il lui est opposé. Dans le poème « Mon rêve habite près des feuilles », toutefois, il semble se situer entre les deux et être en pleine mutation. Il est décrit à partir des deux seules caractéristiques qui ont été retenues par les chroniqueurs de la Bible pour décrire Yahvé, mais son regard (Œil) et sa Voix sont bien différents de ceux du Dieu de l'Ancien Testament. La voix de l'être divin qui nous est présentée ici n'a pas, par exemple, la dureté de celle de Yahvé qui commandait aux hommes par l'intermédiaire des prophètes. Elle est au contraire pleine de « caresses ». Son regard aussi est différent : il n'est pas ce regard sévère porté par un Dieu punisseur qui juge et condamne et dont l'Œil est omniprésent. Ici, au contraire, il est bienveillant et ne juge pas. Il se contente de regarder ce que la poétesse lui montre. Dans ce poème, c'est plutôt la poétesse qui juge et qui porte un regard critique sur le monde en prenant à témoin cet être divin.

Toutefois, malgré cette description, le personnage divin auquel s'adresse Vézina demeure pour le moins imprécis. Il n'est pas entièrement métaphorisé puisqu'il est question de ses deux principales caractéristiques, sa voix et son regard, mais il demeure, un peu comme dans la Bible elle-même, un personnage aux contours assez vagues. Il n'est ni tout à fait le Dieu de l'Ancien Testament ni tout à fait celui des chrétiens. En fait, ce Dieu dont nous

⁶⁷⁷ Medjé Vézina, « Notre-Dame de la complaisance », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷⁸ *Id.*, « Agenouillement », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 103.

ne parvenons pas à cerner l'identité exacte est très caractéristique de la démarche qu'entreprend Vézina après que les nombreux dieux païens qui habitent les deux premiers tiers de son recueil se soient tus. Cette démarche vise non seulement à redécouvrir, mais également à transformer la divinité chrétienne afin qu'elle réponde davantage aux attentes de la poétesse.

Le voyage que propose l'auteure à ce personnage divin, représenté ici par le pronom « Lui » (avec une majuscule), fait partie de cette démarche de redécouverte et de transformation de la divinité chrétienne dont nous avons parlé plus tôt. Pourtant, pas plus que dans le poème de Sénécals que nous avons analysé précédemment cet interlocuteur du « je » de l'énonciation n'est l'objet ici. Sa qualité divine interdisant de l'associer au lecteur, il doit être vu ici comme l'ancien maître du « je » qu'elle a quitté parce qu'il ne répondait plus à ses attentes et qu'elle tente maintenant de retrouver et de transformer. Ce voyage vise en effet à faire passer le Christ, le Dieu fait homme que toutes les poétesse de cette époque considèrent comme l'amant idéal, au Dieu-art. Il vise à initier ce Dieu à l'art afin qu'il devienne lui-même poésie. Le lien qui unit l'ancienne divinité chrétienne à celle que cherche à créer l'auteure dans ce poème est la « lumière ». C'est elle qui assure le passage de l'une à l'autre puisque cette « lumière », qui est à l'origine celle de la Foi, devient celle de la poésie. Le véritable objet dans ce poème est donc la destination du voyage : le pays de la poésie, celui où « on est humble ainsi qu'un brin de réséda! » Un pays qui n'est ni métaphorisé, ni inventé, mais bien réel. Ce pays, c'est le monde!

En plus de cette tentative qui vise à transformer la divinité à laquelle s'adresse la poétesse dans ce poème, trois autres éléments retiennent l'attention. Le premier est l'immense respect que témoigne à cette divinité un sujet du discours qui, malgré l'absence de déictique « je », est omnipotent et omniscient⁶⁷⁹. Certes, il lui parle à l'impératif puisque, après tout, c'est lui qui servira de guide au voyage initiatique qu'il Lui propose. Cette audace est toutefois bien vite atténuée par les deux occurrences de la modalité « si tu le veux » qui suivent immédiatement les impératifs « [q]uittons » et « [f]uyons ». Le second élément qui

⁶⁷⁹ Le sujet de l'énonciation est omniscient dans ce poème, mais il n'est certes pas omniprésent, puisque, à part deux possessifs (vers 2 et 13) et la présence du « je » dans les « nous » implicites des impératifs où le « je » s'efface devant le « tu » (vers 1, 2, 9 et 14), aucun déictique n'y réfère.

frappe dans ce poème est la surprenante étendue du registre du discours sur l'écriture et sur la poésie que sous-tendent ses structures symbolique et figurative. Non seulement, en effet, ce court poème de Vézina contient-il des figures comme celles du « soleil » et de l'« oiseau » et des symboles comme, entre autres, ceux de l'« ivresse », de la « lumière » et de la « lampe » qui y réfèrent directement, mais il contient également tout un discours sur l'antipoésie, dont la « ville » est le centre. À la manière de Verhaeren, qu'elle semble avoir connu à travers les œuvres de Blanche Lamontagne-Beauregard, Vézina décrit la « ville » comme l'envers de l'« ailleurs », c'est-à-dire comme l'envers de la poésie elle-même. Non qu'il n'existe aucune poésie dans la ville, mais parce que la poésie n'y fleurit que difficilement. Dans ce lieu, en effet, « l'aurore se chagrine à rechercher les nids » et nous n'y entendons « [à] peine un cri d'oiseau quand flambe le midi ». De plus, la présence dans la structure figurative de ce poème d'une figure comme celle de la « lune » est très intéressante. Cette figure qui commence à apparaître dans la poésie de Sénécal et de Jovette Bernier⁶⁸⁰, mais dont la présence devient plus systématique chez Vézina, est l'équivalent féminin de celle du « soleil » : elle représente la déesse qui veille sur la poésie féminine et sur la carrière de la poétesse. Elle indique que chez ces deux femmes commence à se préciser « l'ombre dans le miroir⁶⁸¹ », c'est-à-dire, selon Alice Lemieux-Lévesque, la trace du féminin dans le miroir de la poésie. Avant, chez Léonise Valois et Blanche Lamontagne-Beauregard, ces manifestations étaient assez discrètes et nous pouvons parler de poésies qui préparent cet avènement. Avant de créer une poésie essentiellement féminine, qui se veut un langage commun à toutes les femmes, il faut, en effet, avoir une conscience et une connaissance suffisante de la poésie et de ses mécanismes.

La perception du temps est un autre élément qui ressort de ce poème. Comme dans les poèmes précédents, en effet, la rencontre du sujet et de l'objet se déroule dans un temps particulier. C'est un présent, celui du voyage que l'auteure propose à son amant-Dieu, mais ce n'est pas un présent qui semble complètement immobile comme il l'était dans le texte de Sénécal. Au contraire, il s'agit d'un présent où il y a du mouvement. Le Dieu à qui s'adresse

⁶⁸⁰ Fait intéressant au sujet de Jovette Bernier, elle choisit « petite Jouve » (Jovette) pour nom de plume. Jouve étant, dans la mythologie grecque, la femme de Zeus.

⁶⁸¹ Alice Lemieux-Lévesque, « Au poète Jean Charbonneau », *Heures effeuillées*, op. cit., p. 46.

la poétesse semble vraiment évoluer au cours du voyage initiatique : il passe de Yahvé, le Dieu punisseur de l'enfance de la poétesse, à un Christ d'amour dont la voix est comme une caresse. Deux verbes assurent ce mouvement : le futur « saura » et le passé « mit ». Nous l'avons vu, le premier fait référence à un futur tellement immédiat qu'il se confond presque avec le présent du poème tandis que le second est un passé ponctuel qui semble renvoyer au voyage lui-même. En fait, aucun de ces deux verbes ne fait référence à un temps extérieur à l'action du voyage. Au contraire, ils créent un très léger mouvement dans le présent qui est néanmoins suffisant pour marquer le passage d'une poésie statique à une poésie dynamique, d'une poésie qui n'est que consolation ou beauté à une poésie qui transforme réellement les êtres.

7.2 Un cas d'espèce

Au-delà de ce temps dynamique et de l'immense respect que le « je » de l'énonciation porte à son interlocuteur divin, le véritable fait saillant du poème de Medjé Vézina demeure l'étendue et la diversité du discours sur l'écriture et sur la poésie que sous-tendent ses structures symbolique et figurative. C'est lui qui donne sa portée et son sens au voyage initiatique que le sujet propose à son interlocuteur divin et c'est lui qui témoigne du degré de conscience qu'a le sujet d'une poésie extérieure à lui mais qui néanmoins nourrit son œuvre. Or, nous l'avons vu, cette conscience qui va croissante dans la poésie des femmes de cette époque existe depuis Léonise Valois et sa présence est manifeste dans toutes les œuvres de toutes les poétesses de notre corpus, sauf une : *L'Immortel amour* de mère Marie Saint-Éphrem. Et si ce recueil, qui a été publié à titre posthume en 1929, échappe à un phénomène aussi généralisé, c'est parce que, malgré d'évidentes similitudes thématiques avec la poésie des autres femmes qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935, il constitue un véritable cas d'espèce. L'examen de l'un des poèmes les plus caractéristiques de ce recueil, qui est écrit dans la plus pure tradition des grandes œuvres mystiques du XVI^e siècle, et notamment

des *Châteaux intérieurs*⁶⁸² de sainte Thérèse d'Avila⁶⁸³, montre ce qui, outre l'absence d'un discours sous-jacent sur l'écriture et sur la poésie, rattache la poésie de sœur Marie Saint-Éphrem à celle des autres poétesses de son époque et l'en distingue.

Au cloître d'Avila, la nuit est descendue...
 Tout dort au monastère, hormis mon pauvre cœur,
 Car, seule, je languis, gémissante, éperdue
 Et veille avec le Christ, mon amant, mon vainqueur,
 Il vient de m'apparaître au milieu des ténèbres,
 Je vois, à son beau front, l'épine qui mord;
 La nuit l'entoure encore de longs voiles funèbres,
 Mais je le vois, pourtant, sur son gibet de mort.

Il est là, sur la croix, cloué comme un infâme
 Ses regards angoissés ont rencontré les miens :
 Qu'ils sont tendres et doux! Ils déchirent mon âme,
 Je défaille, Seigneur, si tu ne me soutiens
 Venez, bourreaux, venez détacher mon bon Maître!
 Voici mes mains, mes pieds, fixez-y tous ces clous;
 Je veux souffrir pour lui la mort; brisez mon être
 De ses douleurs sans nom dont mon cœur est jaloux.

Mais non, car si Tu meurs c'est pour l'homme coupable;
 Pour racheter le monde, il faut un sang divin :
 De fléchir Jéhovah, le mien est incapable,
 Sans le tien, mon Jésus, il coulerait en vain;
 Mais laisse-moi, du moins, partager ton supplice!
 Ah! qui donc me clouera sur ce bois méprisé!
 Anges, abreuvez-moi du fiel de son Calice,
 Qu'en ses douleurs, mon corps soit enfin baptisé!

O bonheur, je le sens, tu bénis ta servante,
 Mon être a frémi de tes étranges frissons!
 Je sens monter en moi ta divine épouvante,
 Ma lèvre a savouré tes amères boissons;
 Sous un fouet brutal qui lacère et déchire
 Le chef-d'œuvre d'amour formé par l'Esprit-Saint,
 Je sens mon pauvre corps qui souffre le martyr,

⁶⁸² Aussi appelé *Livre des demeures*, *Château intérieur* (1577), ce livre résume la doctrine de sainte Thérèse d'Avila sur l'oraison, moyen privilégié pour rencontrer le Christ.

⁶⁸³ Mystique espagnole née à Ávila en 1515 et morte à Alba de Tormes, province de León, en 1582.

Je sens déjà la mort qui travaille mon sein.

Les ronces de ton front s'enfoncent dans ma tête,
 Diadème sanglant qui fait ma royauté.
 O torture chérie, ô douloureuse fête,
 Prolonge mon tourment jusqu'à l'éternité!
 Tes clous ont pénétré dans ma chair frémissante;
 En perçant ton côté, Longin perça le mien.
 Extase de bonheur, flamme rafraîchissante!
 Souffrir pour toi, Jésus, c'est mon unique bien!

Mais l'aube vient finir ma suave agonie,
 L'ombre s'enfuit au loin, déjà voici le jour
 Tu t'envoles soudain, ô vision bénie,
 Pourtant je garde encore la douleur de l'amour.
 Seigneur, le Golgotha fut si près du Cénacle;
 Je vais à cet autel où t'adore ma foi
 Et tu me donneras le Pain du Tabernacle :
 Pour souffrir avec Toi, je dois vivre avec Toi⁶⁸⁴.

En examinant les structures symbolique et figurative de ce poème, nous constatons la présence de trois grands regroupements de figures et de symboles dont chacun sous-tend un type particulier de discours. Le premier sous-tend un discours sur la douleur; le second porte sur le sacré et le troisième décrit la relation qui unit le sujet de l'énonciation à l'objet de la quête dans le poème. Ainsi, le discours sur la douleur que propose Marie Saint-Éphrem dans ce poème est à la fois typique et atypique de celui de ses contemporaines. Il est typique à cause de la « couleur » de cette douleur, mais il est atypique parce que cette dernière est acceptée et même recherchée par le sujet, parce qu'il y a dans la poésie de cette religieuse une joie de souffrir pour l'autre totalement absente de l'écriture des autres poétesses des années 1920 et 1930.

La douleur que décrit l'auteure dans son poème n'est pas une douleur morale à l'image de celle dont parle un Émile Nelligan; elle est une souffrance purement physique qui se rapproche de celle que décrit Medjé Vézina dans « Invectives à la douleur⁶⁸⁵ ». Cette douleur

⁶⁸⁴ Mère Marie Saint-Éphrem, « Vision », *L'Immortel amour*, préf. de Mgr. Camille Roy, Sillery (Québec), Couvent de Jésus-Marie, 1929, p. 27.

⁶⁸⁵ Medjé Vézina, « Invectives à la douleur », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 54.

est celle du « fouet brutal qui lacère et déchire » le corps; elle est celle des « clous qui pénètrent la chair frémissante » et celle des « ronces qui s'enfoncent dans la tête ». Il y a dans ce poème « tout un vocabulaire de torture⁶⁸⁶ » accompagnant les relations qui se tissent entre le sujet de l'énonciation et l'objet de sa quête. Il s'agit toutefois du phénomène inverse de celui que nous retrouvons dans la poésie des autres femmes. Ici, en effet, la douleur n'est pas l'inévitable conséquence de l'amour. Elle est plutôt ce qui alimente la relation unissant le sujet et l'objet de la quête.

Cela a deux conséquences. D'abord, cette souffrance physique est non seulement voulue, mais désirée par le sujet qui se dit « jaloux » de ces douleurs « sans nom »; ensuite, il y a dans ce poème une joie de souffrir pour l'autre qui, nous l'avons dit, est complètement absente des autres recueils de notre corpus. Au début du poème, en effet, le sujet veut souffrir et mourir à la place de son objet d'amour. Il déclare aux bourreaux du Christ : « Voici mes mains, mes pieds, fixez-y tous ces clous ». Puis, comprenant que son projet se révèle impossible puisque « [p]our racheter le monde, il faut un sang divin », il implore le Christ de le laisser, du moins, « partager son supplice ». Vers la fin, il affirme même : « [S]ouffrir pour toi, Jésus, c'est mon unique bien! » La douleur a, en effet, une énorme importance dans la relation qui unit le sujet à l'objet, mais elle en a plus encore pour le sujet lui-même. En fait, la douleur est ce qui le grandit, ce qui fait sa « royauté » et le rend digne de son objet d'amour. C'est ce qui permet à son corps d'être « enfin baptisé ». Inutile de dire que, dans ce cas, non seulement cette souffrance est acceptée et désirée par le sujet, mais qu'elle est également source de joie pour lui. Or, cette joie de souffrir et de mourir pour l'objet d'amour est un des aspects les plus fondamentaux du discours sur la douleur. Et, comme pour nous le rappeler, ce poème contient de nombreuses figures, notamment des oxymores, qui viennent constamment insister sur l'importance de cette joie dans ce discours sur la souffrance de la poétesse : « suave agonie », « torture chérie », « douloureuse fête », « flamme rafraîchissante », etc.

⁶⁸⁶ Raija H. Koski, « La poésie féminine des années vingt : Jovette Bernier », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'Autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ Éditeur, 1992, p. 54.

Ce poème, nous le voyons, contient un discours très approfondi sur la douleur que sous-tendent un grand nombre de symboles comme le « fouet », la « torture », le « frisson », le « gibet », l'« épouvante », le « sang », la « mort », etc., et qu'évoquent certains verbes tels que « percer », « clouer », « lacérer », « déchirer », « pénétrer », « sacrifier », « défaillir », etc.

Pourtant, si élaboré soit-il, ce premier discours prend moins de place que celui qui porte sur le sacré. L'étude de ce discours révèle un fait fort intéressant. Si nous considérons l'ensemble des symboles et des figures qui sous-tendent ce discours sur le sacré dans le poème de mère Marie Saint-Éphrem, tous semblent référer à une mythologie chrétienne particulière, celle du catholicisme (« Tabernacle », « Esprit-Saint », « Cénacle », « Jésus », « Golgotha », « Seigneur », « Calice », « Pain », « Christ », etc.) Ce n'est pourtant pas le cas puisqu'une de ces figures semble détonner dans cet ensemble homogène : « Jéhovah ». Nous notons en effet à la lecture du poème que l'auteure invoque la première personne de la Trinité catholique en l'appelant Jéhovah. Or, Jéhovah n'est pas le nom du Dieu des catholiques. C'est plutôt une déformation orthographique du mot hébreu « Yahvé », qui est le nom du Dieu de l'Ancien Testament et des Juifs. Jéhovah n'a donc rien à voir avec le Dieu d'amour des catholiques, c'est plutôt un Dieu vengeur, un juge qui, dans le poème, est vu comme Celui qui exige un sacrifice divin pour « racheter le monde » de ses fautes. Ici, l'utilisation par la poétesse du verbe « fléchir » qui, dans sa forme transitive, signifie, selon le dictionnaire, « faire céder peu à peu quelqu'un, l'amener à l'indulgence » est d'ailleurs particulièrement révélatrice de la véritable personnalité de ce personnage divin.

Deux raisons viennent expliquer ce phénomène qui n'a rien d'une méprise ou d'une erreur théologique. La première, c'est que Marie Saint-Éphrem appartient à la congrégation de « Jésus-Marie », un ordre de religieuses cloîtrées qui pratique l'oraison, « c'est-à-dire une prière mentale de fusion amoureuse avec Dieu [...] qui amalgame le moi et l'Autre⁶⁸⁷ », et qui voue un culte particulier au Christ et à la Vierge. Pour les religieuses de cette

⁶⁸⁷ Julia Kristeva, « La passion selon Thérèse d'Avila », conférence prononcée au colloque « Vers les monothéismes » organisé par le Réseau de Recherche Psychanalyse et religions (Sophie de Mijolla, Odon Vallet et Fethi Benslama), publication n° 96, 2006, en ligne, <<http://www.kristeva.fr/passion.html>>, consulté en mai 2010.

communauté, en effet, le Christ est le véritable Dieu d'amour du catholicisme et le Père demeure associé au Dieu de l'Ancien Testament. La seconde raison nous semble plus intéressante parce qu'elle situe la poésie de mère Marie Saint-Éphrem dans celle de son époque, qui suit de peu l'horreur de la Première Guerre mondiale. L'époque est en effet traversée par une grave crise religieuse⁶⁸⁸ : on se demande en effet quel est le Dieu qui a laissé se produire une telle boucherie et on tente de concevoir une nouvelle divinité plus compatissante et plus attentive aux besoins de l'humanité alors que le Dieu chrétien est associé à un Dieu de terreur. Pour une religieuse, toutefois, le doute n'est pas permis et, au lieu de chercher à créer une nouvelle divinité, elle revient à une définition du Christ inspirée par la doctrine carmélitaine de sainte Thérèse d'Avila (le premier vers du poème réfère déjà au cloître d'Avila).

La figure du Christ que nous propose la poétesse dans ce poème est plus conforme aux enseignements de l'Église catholique, mais moins typique de la poésie des femmes de cette époque. Chez Routier, Lemieux-Lévesque, Bernier et Vézina, notamment, le Christ est vu comme un homme et un amant, certes, mais, dans la plupart des cas, il est idéalisé et métaphorisé. Son humanité ne semble tenir qu'à sa relation amoureuse avec le sujet de l'énonciation. Dans le poème de mère Marie Saint-Éphrem, le personnage du Christ est, au contraire, plus réel, plus humain : il est vu comme « l'homme martyrisé avec les souffrances duquel la poétesse est ravie de s'identifier⁶⁸⁹ ». Non seulement il est mieux décrit physiquement, mais il éprouve également des sentiments humains qui font ressortir sa faiblesse d'homme. Il a peur, car ses « regards [sont] angoissés » et il ressent « une divine épouvante ». De plus, dans ce poème, l'amour que lui porte le sujet de l'énonciation est payé de retour puisque le Christ lui permet de vivre sa souffrance et qu'il accepte de vivre avec elle à travers l'Eucharistie.

Les relations qui unissent le sujet et l'objet de la quête dans ce poème sont aussi inhabituelles dans la poésie des femmes des années 1920 et 1930 que la figure du Christ qui

⁶⁸⁸ Selon Rex Desmarchais, en effet, « [p]our l'individu de cette époque, la crise de la foi, le doute métaphysique sont sources de renouveau spirituel ». Cité dans Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 17.

⁶⁸⁹ Julia Kristeva, *loc. cit.*

nous est proposée. Ainsi, l'examen des figures qui sous-tendent le discours qui décrit cette relation (« servante », « vainqueur », « Maître », etc.) révèle qu'il ne s'agit pas ici d'une relation égalitaire puisqu'elle exige la soumission du sujet. Dans sa préface à *L'Immortel Amour*, Camille Roy écrit, en effet, qu'il est rempli « d'un amour ardent du Maître méconnu, de l'Époux mystique qu'elle voudrait davantage aimer pour le mieux consoler⁶⁹⁰ ». Cela indique que ces relations sont calquées sur la conception religieuse du mariage. La présence, dans ce poème, de l'important symbole de l'« eau » auquel fait référence le vers « [q]u'en ses douleurs, mon corps soit enfin baptisé! » caractérise d'ailleurs très bien la relation qui unit le sujet à l'objet de sa quête ici et explique la soumission qu'elle exige de la femme. Parlant du symbole de l'« eau » dans l'écriture de Thérèse d'Avila que ce poème rappelle, Julia Kristeva écrit en effet :

L'eau signifie pour la moniale le lien de l'âme au divin : lien amoureux qui met en contact la terre sèche du jardin thérésien avec Jésus. Jaillissant de dehors ou de dedans, active et passive, ni l'un ni l'autre et sans se confondre avec le labeur du jardinier, l'eau transcende la terre que je suis et la fait être autre : un jardin.

Figure du contact mutuel de Dieu et de la créature, l'eau détrône Dieu de son statut suprasensible et le fait descendre, sinon au rôle de jardinier, du moins à celui d'élément cosmique que je goûte et qui me nourrit, qui me touche et que je touche⁶⁹¹.

Il reste que cette soumission exigée de la femme dans sa relation avec le Christ constitue une différence fondamentale avec celle qu'établissent avec Lui des poétesses comme Alice Lemieux-Lévesque, Simone Routier, Jovette Bernier et Medjé Vézina. Pour ces femmes, en effet, la relation avec la divinité est, avant tout, une relation privilégiée, une relation idéale qui doit se vivre dans l'égalité. Medjé Vézina, par exemple, ne se dévêt pas de sa « robe d'orgueil⁶⁹² » pour s'approcher de Dieu. Au contraire de l'amour humain, qui « exige une soumission inacceptable ou impossible⁶⁹³ » et qui finit par « s'affaïsser,

⁶⁹⁰ Camille Roy, préf. à *L'Immortel amour*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁹¹ Julia Kristeva, *loc. cit.*

⁶⁹² Medjé Vézina, « Agenouissement », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁹³ Lucie Robert et Corine Bola, *loc. cit.*, p. 58.

chancelant, éteint⁶⁹⁴ » en causant de la douleur, l'amour divin est indolore parce qu'il ne finit pas et parce qu'il n'exige pas la soumission de la femme.

Quel est ou quels sont les objets de la quête dans cette poésie de femmes? L'analyse des cinq poèmes précédents qui marquent la rencontre du sujet de l'énonciation avec son objet d'amour dans les recueils des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec permet d'identifier deux objets de la quête : la poésie et l'amant. Dans la plupart des cas toutefois, le véritable objet de la quête des poétesses est la poésie. L'examen des quatre premiers poèmes montre en effet non seulement que cette rencontre s'effectue toujours sous l'égide de la poésie (« soleil⁶⁹⁵ ») mais aussi que, d'un poème à l'autre, la figure qui représente cet objet est de moins en moins métaphorisée, de plus en plus réelle et qu'elle le détermine de mieux en mieux. Il montre également que, d'un poème à l'autre, le sujet prend progressivement le contrôle de sa relation avec cet objet qu'il connaît de mieux en mieux, comme le montre la présence grandissante d'un discours sous-jacent sur l'écriture et sur la poésie que sous-tendent les structures symbolique et figurative des poèmes analysés.

Quand nous considérons dans leur intégralité les recueils de ces quatre femmes, ils apparaissent comme de longs discours sur la poésie, sur ses entraves ainsi que sur la douleur et l'angoisse de la création. Comme l'avait pressenti la critique des années 1920 et 1930, la quasi-totalité de ces recueils de femmes crée l'impression d'un immense ouvrage collectif, mais d'un collectif sur la poésie, auquel chacune de ces femmes contribue en écrivant un chapitre qui les rapproche toujours un peu plus de la vraie voix de la poésie. Toutefois, cet ouvrage collectif s'achève sans que leur recherche de cette vraie voix n'arrive à son terme, puisque la poésie reste indéfinissable. Pour ces femmes, en effet, la poésie est un absolu, un but vers lequel elles tendent, mais qu'elles savent ne jamais pouvoir atteindre vraiment, la quête de la poésie étant sans fin et, comme le Graal, inaccessible!

⁶⁹⁴ Éva Sénécal, « À l'inconnu », *La course dans l'aurore*, op. cit., p. 75.

⁶⁹⁵ Dans le cas du poème de Medjé Vézina, cette rencontre s'effectue également sous la haute surveillance de la lune, qui représente l'astre veillant sur la poésie féminine.

Le traitement que ces poétesses réservent aux nombreuses figures masculines qui parsèment leurs recueils est d'ailleurs fort révélateur de cette marche vers l'absolu de la poésie que décrivent leurs recueils. Ainsi, chez Léonise Valois, l'homme est vu presque comme un demi-dieu; il est le héros de guerre, mais il est aussi le mari qui voit la faiblesse de la femme et qui, magnaniment, lui pardonne et compense cette faiblesse. Dans cette poésie, comme dans celle de la suivante, Blanche Lamontagne-Beauregard, chez qui les rapports entre les hommes et les femmes sont plus égalitaires, l'homme est considéré comme un allié précieux pour atteindre l'absolu de la poésie. Dans la poésie d'Éva Sénécal, les choses commencent toutefois à changer : l'homme, dans sa poésie, est considéré comme un être inconstant et, somme toute, assez faible, trop inconstant et faible pour aider la poétesse dans sa quête. Sous la figure de l'amant, il est associé au lecteur⁶⁹⁶ et c'est plutôt elle qui peut l'aider en lui proposant de le guider lors d'un voyage initiatique qui lui permettra d'accéder à la vraie poésie. Medjé Vézina approfondit cette idée du voyage initiatique, à la différence près toutefois que cette proposition de voyage, chez elle, s'adresse au Christ, qui est l'idéal de tous les hommes, plutôt qu'au lecteur, qui représente l'homme en général. Dans sa poésie, l'homme est vu comme une source de douleur puisqu'il est directement responsable des longues soirées de solitude et de tristesse que vit la poétesse et puisqu'il est associé à un insecte piqueur qui « [f]uit le coquelicot qu'il a cru poignarder / Tant son calice au loin semble de sang fardé⁶⁹⁷ ». Non seulement est-il maladroit (« Ne me viole pas comme un vieil époux⁶⁹⁸ »), mais il est brutal (« L'approche amoureuse et brutale de l'homme⁶⁹⁹ »). Bref, l'homme en général apparaît comme un ange déchu dans la poésie de Medjé Vézina, qui va jusqu'à en faire une proie qu'on délaisse après le plaisir⁷⁰⁰. Il y est incontestablement dévalorisé, mais il n'y est que rarement démonisé comme l'est toujours le féminin dans la poésie symboliste et notamment dans celle de Charles Baudelaire. Toutefois, chose fort

⁶⁹⁶ Faut-il faire un parallèle ici entre ce lecteur et le lecteur « hypocrite » dont parle Charles Baudelaire dans le poème liminaire (« Au lecteur ») des *Fleurs du mal*?

⁶⁹⁷ Medjé Vézina, « Midi », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 14.

⁶⁹⁸ *Id.*, « Quand les dieux ont pleuré », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 89.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁰⁰ Voir *Id.*, « Regretter est un Blasphème! », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 125.

intéressante, ces figures jouent le même rôle dans les deux poésies : elles représentent une des tentatives mises en œuvre par le poète pour se libérer des limites du monde et accéder ainsi à la condition de l'Absolu. Dans les poésies de Medjé Vézina et de Baudelaire, en effet, ces figures sont des sources d'expériences qui transforment le poète et le rapprochent de la finalité de sa quête.

Faut-il croire, dans ce cas, que le mythe de l'amour, dans ces œuvres de femmes, n'est rien de plus qu'une immense métaphore? Certes, l'analyse révèle que des préoccupations supérieures se dissimulent sous la quête d'amour de ces femmes, mais l'utilisation qu'elles font de ce mythe est porteuse de sens en elle-même et elle fait indubitablement partie intégrante du message que livrent ces recueils. D'abord, elle leur donne l'occasion de poser une question fondamentale à leurs contemporains : « comment intégrer l'amour humain dans une conception religieuse de l'existence?⁷⁰¹ »; ensuite, et surtout, elle leur donne l'occasion d'attirer l'attention de ces mêmes contemporains sur une condition féminine plus que difficile qui les brime en tant que femmes et en tant que créatrices.

L'examen de la poésie de Jovette Bernier, chez qui ce type de discours de libération est particulièrement présent, est d'ailleurs fort intéressant à cet égard. Selon Raija H. Koski, en effet, Bernier n'attribue pas directement à l'homme la situation difficile de la femme à cette époque, c'est plutôt l'amour lui-même qui est mis en accusation, « il est clair que derrière l'Amour se cache la figure de l'amant⁷⁰² ». Chez Bernier, en effet, un véritable « vocabulaire de torture⁷⁰³ » caractérise les relations amoureuses : « Ce sera bien assez qu'on parle de rupture / Sans me clouer au pilori⁷⁰⁴ », « [d]es pieds lourds de mépris souillent mes

⁷⁰¹ Denis de Rougemont, *Comme toi-même : essais sur les mythes de l'amour*, Paris, A. Michel, 1961, p. 20.

⁷⁰² Raija H. Koski, *loc. cit.*, p. 53.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰⁴ Jovette Bernier, « Ce sera bien assez », *Les masques déchirés*, *op. cit.*, p. 76. Cité dans Raija H. Koski, *loc. cit.*, p. 54.

vêtements⁷⁰⁵ », « [c]e sourire odieux qui m'écrase et m'anéantit par son silence⁷⁰⁶ », « [t]u me veux ta chose fragile / Dont la torture t'est facile⁷⁰⁷ », etc. Sa poésie est également pleine de figures d'asservissement comme « [j]e suis douloureuse et prosternée et pâle⁷⁰⁸ » ou d'expressions telles que « mes souvenirs d'esclavage⁷⁰⁹ ».

Pourtant, malgré toute l'importance qu'il faut lui attribuer dans ces œuvres de femmes, le désir de s'affranchir d'une condition féminine pour le moins pénible s'éclipse devant un tout autre type de libération, qui vise à affranchir le poète et la poésie de tous les obstacles qui entravent leur envol et qui commence par l'écriture elle-même. Ainsi,

[u]ne certaine libération de la prosodie traditionnelle, des arrangements strophiques singuliers, la recherche de l'insolite et même de l'érotique, illustrent, en effet, la volonté de ces poétesses de s'inventer un langage poétique pour exprimer leur désir de libération⁷¹⁰,

et les œuvres intéressantes se révèlent chez celles qui ont exprimé leur volonté de libération tant par le langage que par la thématique⁷¹¹.

Le mythe de l'amour joue donc un rôle important dans cette poésie parce qu'il permet à ces femmes autant d'exprimer « leur désir à jamais inassouvi⁷¹² » que d'attirer l'attention

⁷⁰⁵ *Id.*, « Quand tu fermas ton temple », *Les masques déchirés*, *op. cit.*, p. 80. Cité dans Raija H. Koski, *loc. cit.*, p. 54.

⁷⁰⁶ *Id.*, « Dans la rue », *Comme l'oiseau*, Québec, 1926, p. 66. Cité dans Raija H. Koski, *loc. cit.*, p. 54.

⁷⁰⁷ *Id.*, « Les masques déchirés », *Tout n'est pas dit*, préf. de Louis Dantin, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1929, p. 85. Cité dans Raija H. Koski, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁰⁸ *Id.*, « Quand tu fermas ton temple », *Les masques déchirés*, *op. cit.*, p. 80. Cité dans Raija H. Koski, *loc. cit.*, p. 54.

⁷⁰⁹ *Id.*, « Le doute », *Tout n'est pas dit*, *op. cit.*, p. 85. Cité dans Raija H. Koski, *loc. cit.*, p. 54.

⁷¹⁰ Maurice Lemire, *Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)*, Montréal, Fides, 1981, p. 100.

⁷¹¹ Voir Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise*, *op. cit.*, 295 p.

⁷¹² Gilles Marcotte, *loc. cit.*, p. 399.

sur une condition féminine difficile. Il est bien loin d'en constituer la seule interprétation possible toutefois. Il y a, en effet, sous ce sens sur lequel toute la critique s'est arrêtée, un second niveau de compréhension de ces œuvres de femmes qui concerne davantage les créatrices et selon lequel ces œuvres décriraient, en fait, une longue marche vers la poésie. Une telle interprétation, qui nous semble primer la première, semble logique quand nous considérons les modalités par lesquelles ces femmes se sont insérées dans le milieu littéraire québécois de leur époque et qui les ont amenées vers la modernité littéraire. Elle semble logique également étant donné l'étroite parenté de leurs œuvres avec celles des poètes français du XIX^e siècle qui étaient, eux aussi, entièrement tournés vers la recherche de la vraie voix de la poésie. D'ailleurs, le nombre impressionnant d'occurrences de la figure de l'« oiseau », qui représente la poétesse, mais plus encore la liberté de la poésie, ne vient-il pas confirmer cette hypothèse? Medjé Vézina, chez qui le discours sous-jacent sur la poésie est particulièrement présent, ne dit-elle pas à son amant-Dieu dans le poème que nous avons analysé dans ce chapitre et qui est tout entier consacré à la poésie : « Mon rêve a faim et soif de liberté, d'espace⁷¹³ »? Ne parle-t-elle pas dans un autre texte de son « rêve infini du triste et doux poème⁷¹⁴ »?

À côté de cette tendance de fond, le poème « Vision » et plus généralement le recueil *L'Immortel Amour* de mère Marie Saint-Éphrem font figure de cas d'espèce, puisque le véritable objet de la quête de la poétesse n'est pas la poésie, mais Dieu lui-même. Ce sont là des écrits caractéristiques d'une tradition séculaire : la littérature mystique, les femmes étant, selon Julia Kristeva, « plus aptes que les hommes à pratiquer l'expérience spirituelle de l'oraison⁷¹⁵ ». Il reste pourtant que même si le recueil *L'Immortel Amour* de mère Marie Saint-Éphrem se rattache à une tradition féminine séculaire qui est très certainement la même source que celle des Jovette Bernier, Alice Lemieux-Lévesque et Medjé Vézina, il s'inscrit parfaitement bien dans la problématique de ces dernières. Il constitue non seulement une réponse à l'angoisse et au désespoir qui marquent, comme en filigrane, toutes les œuvres

⁷¹³ Medjé Vézina, « Mon rêve habite près des feuilles », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 48.

⁷¹⁴ *Id.*, « Ne quitte pas mon désir », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 34.

⁷¹⁵ Julia Kristeva, *loc. cit.*

littéraires de l'entre-deux-guerres québécois, mais également une réponse à l'intense recherche identitaire qui caractérise les œuvres des poétesses et des poètes de cette époque.

Nous pourrions croire, et à tort évidemment, que mère Marie Saint-Éphrem comme Thérèse d'Avila « écrit [uniquement] une décomposition de son identité intellectuelle-physique-psychique dans et par le transfert amoureux avec l'Être Tout Autre : Dieu⁷¹⁶ ». En fait, chez l'une comme chez l'autre, cette dissolution dans l'Autre est suivie d'une renaissance qui semble complètement les transformer. Comme Thérèse d'Avila qui, selon ses contemporains, semblait jouir d'une énergie nouvelle après ses extases, mère Marie Saint-Éphrem manifeste sa volonté de vivre dans les trois derniers vers du poème « Vision » que nous avons analysé précédemment : « Je vais à cet autel où t'adore ma foi / Et tu me donneras le Pain du Tabernacle : / Pour souffrir avec Toi, je dois vivre avec Toi⁷¹⁷ ».

Or, ce processus dissolution-renaissance n'est pas sans rappeler la démarche qui a mené à la naissance du sujet lyrique (dissolution de la subjectivité de l'auteur-sujet – naissance d'une nouvelle subjectivité, celle du sujet lyrique moderne). En fait, la seule chose qui semble distinguer ces deux démarches est le moteur qui conduit à cette renaissance. Dans le cas de mère Marie Saint-Éphrem, ce moteur est la foi tandis que, dans le cas des autres poétesses de cette époque, il est la conscience d'une poésie extérieure à elle qui les nourrit. Mais ces moteurs sont-ils si différents l'un de l'autre? N'est-il pas possible de voir dans cette foi religieuse une définition de la poésie, détachée du monde, dans une métaphore verticale, qui s'élève au-dessus des contraintes du monde humain?

Il y a donc deux objets dans la poésie des femmes de la décennie 1925-1935 : la poésie elle-même et l'amant (Dieu). Tous les deux sont des absolus dont la quête est sans fin et ne peut se terminer par la possession de l'objet. Toutefois, si les deux quêtes se ressemblent en ce qu'elles produisent un même effet de dissolution suivie d'une renaissance chez le sujet, elles se distinguent par le moyen choisi par ce sujet pour tendre vers l'objet de tous ses désirs. Dans le cas de mère Marie Saint-Éphrem, le moyen choisi est l'oraison. Sa quête est passive,

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ Mère Marie Saint-Éphrem, « Vision », *L'Immortel amour*, *op. cit.*, p. 29.

statique et sa démarche consiste à refuser le monde pour mieux accueillir son époux divin. Sa poésie est avant tout une poésie de la nuit. Au contraire, la poésie des Medjé Vézina, Éva Sénécal, Blanche Lamontagne-Beauregard et Léonise Valois est une poésie diurne. Leur quête est active et le moyen qu'elles choisissent pour tendre et se rapprocher de leur objet est à l'image de cette quête : il est ouvert au monde qui les entoure. Ce moyen est l'établissement d'un espace littéraire particulier.

CHAPITRE VIII

UN ESPACE LITTÉRAIRE MODERNE ET FÉMININ

Quel est le moyen que choisit le sujet pour atteindre et retenir l'objet de sa quête dans cette poésie de femme? Introduite en 1955 par Maurice Blanchot, la notion d'espace littéraire avance l'idée de l'existence d'un espace privilégié qui serait réservé à l'écriture. La définition que donne Blanchot de l'espace littéraire demeure toutefois entourée d'un épais flou conceptuel, puisqu'il ne le décrit que comme « la condition d'un absolu⁷¹⁸ » et comme un lieu mythique où le temps est aboli. Or, cette définition qui « ne finit pas de confondre en perplexité quiconque entend la circonscrire avec trop d'univocité⁷¹⁹ » nous semble beaucoup trop fuyante et labile pour servir de cadre à notre analyse.

En 2006, toutefois, un groupe de chercheurs sous la direction Xavier Garnier et de Pierre Zoberman ont tenté de dissiper ce flou conceptuel. Pour les auteurs de *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*⁷²⁰, cette notion « se présente comme une alternative à celle de champ littéraire, elle vise moins à se substituer au concept bourdieusien qu'à élargir la réflexion sociologique en accordant à la littérature un statut d'exception⁷²¹ ». Aussi l'espace littéraire qui procède de cette exception peut, selon eux, se décrire comme étant « la pièce maîtresse pour une résistance à l'encerclement du littéraire par le "tout sociologique"⁷²² ».

⁷¹⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 60. Cité dans Alice Godfroy, « *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?* », *Fabula. La recherche en littérature*, 2006, en ligne, <<http://www.fabula.org/revue/document1705.php>>, consulté en juillet 2010.

⁷¹⁹ Alice Godfroy, *loc. cit.*

⁷²⁰ Xavier Garnier et Pierre Zoberman, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006, 206 p.

⁷²¹ Geneviève Boucher, *Espace littéraire et spatialisation de la littérature, @analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, 2006, en ligne, <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=895>>, consulté en juillet 2010.

⁷²² *Ibid.*

L'intérêt de cette définition de l'espace littéraire est qu'elle propose un entre-deux fertile entre « la conception absolutiste de Blanchot, qui tend à isoler la littérature du monde ambiant, et la conception sociologique de Bourdieu, qui pèche par l'excès inverse en circonscrivant la littérature tout entière dans le social⁷²³ ». Elle sous-entend que l'espace littéraire est constitué des interactions entre différents lieux dont « la littérature serait l'opération par laquelle ces espaces parviennent à entrer en contact les uns avec les autres sans chercher à s'absorber mutuellement⁷²⁴ ». Pour qu'advienne un espace littéraire, en effet, ces interactions sont indispensables, mais il faut aussi et surtout que ce lieu soit « fécondé par la vie⁷²⁵ ». Il faut qu'il contienne les expériences personnelles vécues par celui ou celle qui l'a créé.

Il reste pourtant que même si cette version revue et corrigée de la vieille notion d'espace littéraire imaginée par Blanchot propose une réponse adéquate à notre question initiale, elle ne fut pas, à l'origine, créée pour la poésie lyrique. En fait, l'espace littéraire caractéristique de la poésie lyrique est passablement différent de ceux que nous pouvons observer dans la nouvelle, le roman ou l'essai. Dominée par un sujet rêveur et menteur, comme le soutient Kate Hamburger, la poésie lyrique présente, en effet, un espace littéraire plus éclaté, moins réel et plus métaphorisé, où sont minimisées les interactions entre différents lieux, mais où est maximisée la présence du poète et de ses besoins. Pourtant, si différent soit-il, l'espace littéraire de la poésie lyrique comporte, comme tous les autres, deux dimensions fondamentales : le lieu et le temps. Aussi, pour reconstituer l'espace littéraire des poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 au Québec étudions-nous quelques-uns des poèmes qui problématisent l'une ou l'autre de ces deux grandes dimensions.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ *Ibid.*

8.1 Le lieu de la quête

L'étude toponymique des recueils révèle la présence de deux grands types de noms de lieux : ceux qui réfèrent à des endroits géographiques bien précis (« rivière Saguenay », « Ville-Marie », « Rocher-Percé », etc.) et ceux qui désignent plutôt des lieux mythologiques ou imaginaires (« Enfers », « Carrare », « Domlora », « Cocagne », etc.) Cette première tentative de recenser et de catégoriser les lieux dans ces recueils de femmes se révèle toutefois assez trompeuse, puisque, au fil de cette poésie, nous constatons une progressive métaphorisation des noms de lieux géographiques. Certains d'entre eux sont utilisés dans un sens métaphorique (« Versailles », « Arcadie », « Cythère », etc.) alors que d'autres, comme dans la poésie exotiste, font référence aux thèmes de l'exil et de l'« ailleurs » (« Orient », « Italie », « Norvège », etc.) De plus, la toponymie est loin de permettre le recensement de tous les lieux présents dans ces recueils.

La toponymie est ainsi impuissante à recenser ce que Béatrice Bonhomme⁷²⁶ appelle les lieux topiques, c'est-à-dire les lieux qui sont plus thématiques que formels. Or, ce sont les plus intéressants, parce que, le plus souvent, ce sont aussi des lieux d'ancrage identitaire. Une de leurs principales caractéristiques est que leur représentation est souvent de nature binaire, l'ici s'oppose à l'ailleurs, l'horizontalité à la verticalité, le lieu clos au lieu ouvert, etc. Il est assez fréquent que, dans un même texte, se trouvent à la fois un lieu et son opposé.

Dans la poésie de ces femmes, les plus importants de ces lieux sont ceux de la nature et du corps. C'est aussi ceux qu'elles ont choisis pour mener leur quête identitaire et les espaces privilégiés qu'elles réservent à leur écriture. Ces choix ne relèvent pas du hasard. En ce qui concerne le premier, celui de la nature, elles le choisissent d'abord parce que la nature est une représentation idyllique du monde. Le monde y paraît rempli de beautés et d'espoirs et il s'oppose au lieu de la ville qui est perçu, au contraire, comme le lieu de toutes les laideurs et

⁷²⁶ Voir Béatrice Bonhomme, « Espace et voix narratives dans le poème contemporain », dans Marc Marti (éd.), Université de Nice-Sophia Antipolis. U.F.R. Espace et culture et Centre de narratologie appliquée, *Espace et voix narrative*, Nice, Association des publications de la Faculté des lettres de Nice, coll. « Cahiers de narratologie », n° 9, 1999, p. 177-203.

de l'antipoésie, celui « [o]ù sanglotent des yeux qui n'ont pas de bonheur, / [d]ont les regards durcis du désir qu'ils recèlent, / [s]ont comme une gangrène où pourrit la rancœur⁷²⁷ ». Elles le choisissent ensuite parce qu'il est intimement lié au lieu de Dieu⁷²⁸. Il s'agit là d'une caractéristique dont ces poétesses ne tardent pas à tirer profit en choisissant, pour dominer cette représentation idyllique du monde, des divinités qui leur ressemblent. Mais le lieu de la nature est un lieu juvénile, la quête des femmes étant encore jeune. Il s'agit d'abord et avant tout d'un lieu de fuite, d'un lieu où elles confient leurs angoisses et leurs peines. Il ne tardera pas à céder sa place à un lieu plus mature, qui est lui aussi une représentation du monde, mais de celui des femmes : le corps.

Il reste pourtant que, avant de faire de ces lieux l'espace privilégié de leur quête de la poésie et de leur écriture, les poétesses devront se les approprier, c'est-à-dire les habiter et « les faire coïncider avec [leurs] besoins et [leurs] désirs⁷²⁹ ». Aussi attacherons-nous dans notre analyse une attention particulière aux signes de leur présence en ces lieux. De leur présence en tant que créatrices, bien sûr, mais également de leur présence en tant que femmes.

8.1.1 Une conception romantique de la nature

Tiré de *Feuilles tombées* de Léonise Valois, le poème « Niagara⁷³⁰ » constitue un exemple typique de cette nature vue comme un lieu de fuite où la poétesse trouve une

⁷²⁷ Medjé Vézina, « Le désir, couleur d'épi d'or et de fruit », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 27.

⁷²⁸ Dans son essai intitulé *La poésie moderne : essai sur le lieu caché*, (Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, 285 p.), Sophie Guermès soutient que Dieu est aussi un lieu.

⁷²⁹ David Gascoigne (dir. publ.) et Centre de recherche Textes, histoire, langages, *Le moi & ses espaces : quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Caen, Centre de recherche Textes, histoire, langages, Université de Caen, 1997, p. 11.

⁷³⁰ Léonise Valois, « Niagara », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 29.

consolation momentanée à ses angoisses et à ses peines. Dans ce poème, la poétesse adopte une vision de la nature semblable à celle de Lamartine.

Splendeur de la Nature! enchantement des yeux!
Frémissement des eaux qui courent vers le gouffre.
Le regard vous contemple et toute âme en ces lieux
En elle entend mugir ce qui chante ou qui souffre

Les flots vont se briser sur l'inflexible roc
Qui repousse toujours leur trop bouillante écume.
Ainsi nos sentiments sont meurtris par le choc
Des rigueurs de la vie et noyés d'amertume.

.....
Les orages des cœurs, les tempêtes des ondes,
Sont donc pour la Nature un ressemblant tribut;
Dans ce miroir des eaux combien d'âmes profondes
Retrouvent leur reflet dans l'éternel reflux...

En leur sauvage ardeur, les vagues tourmentées
Sont l'image des cœurs souffrant d'un mal sans nom.
Et la crise morale, étouffant nos pensées,
À la Chute conduit... sans un divin Chaînon.

Seigneur! Sauvez nos cœurs! Au-dessus de l'abîme,
L'Arc-en-ciel lumineux nous redit vos douceurs,
De la "Cave des Vents" remontons à la cime,
Poussés, lancés vers Vous, ô le Dieu des Grandeurs!

La forme particulière du poème attire d'abord l'attention. Il est constitué de cinq strophes, qui sont elles-mêmes composées de quatre alexandrins chacune. Le fait le plus intéressant de cette construction régulière et presque symétrique, qui laisse une impression de majesté et de force, demeure cependant cette ligne pointillée située entre la seconde et la troisième strophe. Elle représente ce que Yves Vadé appelle la « commotion » ou la transe poétique, qui est caractéristique de la poésie romantique et particulièrement de la poésie lamartinienne. Pour Léonise Valois, comme pour ce poète français, en effet, le contact entre la nature et le poète provoque une espèce de commotion qui métaphorise la nature et où le poète devient « en quelque sorte ce corps, cette faculté de sentir et d'écouter la voix

supérieure qui circule de la nature à son intimité⁷³¹ ». Cette ligne pointillée, qui marque le passage du monde réel au monde idéal, partage le poème en deux parties d'inégales longueurs. La plus longue est celle d'après la commotion. Cela indique que le véritable poète ici est la voix divine qui parle en Valois et qui, dans le poème, tient lieu de sujet lyrique⁷³².

Comme le souligne l'insistance de la poétesse sur les thèmes des yeux et du regard, les deux premières strophes de ce poème ne sont qu'une simple observation ou description d'un phénomène naturel : celui des eaux qui « vont se briser sur l'inflexible roc ». Dans cette description, la nature apparaît non seulement comme étant pleine de « force » et de « splendeur », mais également comme étant vide et inhabitée. Dans ces deux premières strophes, cette nature qu'on admire de loin sans y pénétrer vraiment n'est rien de plus qu'un « enchantement des yeux », dont le spectacle inspire à la simple observatrice qu'est l'auteure la comparaison entre le choc des eaux et celui des « rigueurs de la vie ». Ce rapprochement, qui doit être attribué à la spectatrice, puisque « [...] toute âme en ces lieux / [e]n elle, entend mugir ce qui chante ou souffre » est le véritable élément déclencheur de cette espèce de « commotion » dont nous parlions plus haut et qui est graphiquement représentée ici par la ligne en pointillé.

Après cette « commotion » ou transe poétique, le poème change totalement de ton. Complètement transformée par la voix qui l'habite désormais, l'auteure poursuit la comparaison entre les « orages des cœurs » et les « tempêtes des ondes ». Cette fois, cependant, il ne s'agit plus d'une vague impression ressentie par une simple mortelle, mais d'une vérité émise par un être d'exception habité par une voix divine : « En leurs sauvages ardeurs, les vagues tourmentées / Sont les images des cœurs souffrant d'un mal sans nom » et ils sont pour la Nature un « ressemblant tribut ». Cette voix divine qui chante en elle la transforme profondément, mais ne la rend pas divine pour autant. Elle lui donne le pouvoir d'interpréter la Nature, certes, mais elle ne lui donne pas le droit d'y entrer. En effet, pas plus que dans les deux premières strophes où le sujet de l'énonciation est une simple observatrice nous ne trouvons d'occurrences du déictique pronominal « je ». En fait, à part l'autorité dont

⁷³¹ Étienne Beaulieu, *op. cit.*, p. 28.

⁷³² Évidemment il ne s'agit pas ici d'un véritable sujet lyrique, puisque cette voix est extérieure plutôt qu'intérieure à la poétesse.

il fait preuve (aucune modalité ne marque le doute), les seules traces de la présence du sujet dans ces trois dernières strophes indiquent au contraire qu'il est extérieur à cette Nature. Il s'agit, dans la dernière strophe du poème, d'une occurrence du déictique pronominal « nous » (il s'agit d'un « nous » exclusif qui inclut le « il ») et d'une occurrence du déictique possessif « nos », qui semblent associer la poétesse à « toutes les âmes en ces lieux ».

Dans ce poème, la Nature est à la fois divinisée et personnifiée, divinisée à cause de sa majuscule initiale⁷³³ et personnifiée puisqu'elle accepte les tributs des hommes. En fait, la Nature est vue ici comme la représentation physique de Dieu, son corps concret, celui qui est visible par l'homme et dont la contemplation « apporte un soulagement aux cœurs souffrants⁷³⁴ » qui ont été écorchés par la traversée de la vallée de larmes d'ici-bas. Pour faire le lien entre cette représentation visible de Dieu et le Dieu impalpable, il faut cependant « un Chaînon divin ». Pour la poétesse, ce trait d'union ou ce « Chaînon divin » est la foi, mais pas la foi en un Dieu catholique, puisque rien dans ce poème n'y renvoie. Il s'agit plutôt de la foi en une entité et en une puissance représentée ici par le Dieu de l'Ancien Testament. Dans ce poème, la figure du « Seigneur » et les symboles de la « Chute » et de l'« Arc-en-ciel » renvoient directement à la Bible et plus particulièrement à l'Ancien Testament, c'est-à-dire à Yahvé.

À certains égards, Blanche Lamontagne-Beauregard présente une vision de la nature assez proche de celle de Léonise Valois. En effet, sa vision de la nature est très caractéristique du romantisme, mais d'un romantisme plus tardif : celui de Victor Hugo. L'analyse du poème « Au seuil de la forêt⁷³⁵ », tiré du recueil *Ma Gaspésie*, est particulièrement révélatrice à cet égard.

⁷³³ Ce panthéisme semble hérité autant de Chateaubriand que de Lamartine. Il est à noter que nous retrouvons le même phénomène chez Alice Lemieux-Lévesque qui, à la différence de Valois toutefois, en demande pardon à Dieu à la fin de *Poèmes*.

⁷³⁴ Guy Champagne, « *Fleurs sauvages et Feuilles tombées* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *op. cit.*, p. 505.

⁷³⁵ Blanche Lamontagne-Beauregard, « Au seuil de la forêt », *Ma Gaspésie*, *op. cit.*, p. 91.

Au seuil de la forêt ainsi qu'au seuil d'un temple,
 J'écoute, recueillie, émue, et je contemple
 ces colonnes, ces arcs, ces fresques, ces donjons,
 Ces cierges qui, soudain, s'allument dans les joncs,
 Ces vieux chênes au dos tout couvert de lierres,
 qui méditent, qui sont courbés, comme en prière,
 Et ces jeunes bosquets, frêles adolescents
 Qui vers Dieu font monter leurs rustiques encens...
 La forêt est un temple, et l'arbre en est le prêtre.
 L'érable, le bouleau, le peuplier, le hêtre,
 le cèdre, le grand pin au tronc lourd et noueux
 Sont des officiants aux habits somptueux...
 L'arbre est pieux. Il a dans ses vertes ramures
 Des bruits d'ailes. Il a du chant dans ses murmures
 Et comme torturé d'un mal spirituel,
 Dans ses gestes, il a des élans vers le ciel...
 Des forces, des lueurs circulent dans ces antres.
 L'arbre est l'officiant, les oiseaux sont des chantres,
 Ramiers, moineaux, piverts, alouettes, pinsons,
 Ceux des sombres ravins, comme ceux des buissons,
 Fauvettes, rossignols, alouettes, mésanges
 Chantent en imitant le chœur lointain des anges;
 Et quand une tempête éclate sur les monts,
 Courant, criant, hurlant comme mille démons,
 Quand le vent fait plier l'arbre dans les ravines
 Les bois grondent ainsi que des orgues divines
 Et dans cette ombre immense où l'éternel se meut,
 Je crois entendre, au loin, la grande voix de Dieu!

Dès le premier vers de ce poème qui n'est formé que d'une seule strophe de vingt-huit alexandrins, nous observons une première différence entre la vision lamartinienne de la nature de Valois et celle de Blanche Lamontagne. Ici, en effet, la nature n'est plus une divinité, c'est-à-dire une entité dotée de son existence propre, mais un temple, c'est-à-dire le lieu où la divinité est célébrée. Cette image, qui est particulièrement fréquente chez Victor Hugo, est révélatrice ici à deux égards. D'abord, parce qu'elle ne réfère à aucune religion précise; ensuite, parce qu'elle indique que la nature, chez Blanche Lamontagne-Beauregard, est habitée. Une question se pose toutefois : qui est le Dieu ou les dieux qui résident dans ce temple? Si la majuscule initiale au mot Dieu semble l'identifier à celui des chrétiens, rien dans le poème n'en corrobore l'hypothèse. Même le substantif « l'éternel », par lequel la poétesse le désigne à l'avant-dernier vers du poème, dépouillé de sa majuscule initiale, paraît simplement signifier « celui qui est éternel ». En fait, le Dieu qui habite cette nature-temple

est plus un absolu qu'une divinité que nous pouvons identifier et associer à une religion précise. Blanche Lamontagne-Beauregard semble ainsi intensifier le processus de déconstruction de la divinité catholique timidement amorcé par Léonise Valois. Ce processus de déconstruction prépare et annonce la reconstruction de la divinité selon les besoins du féminin (Éva Sénécal) et sa féminisation (Medjé Vézina).

Un autre élément intéressant du poème de Blanche Lamontagne-Beauregard est la complète disparition de la « commotion » ou transe poétique nécessaire au poète lamartinien, qui veut passer du monde concret au monde idéal. Ici, ce passage semble s'effectuer spontanément et se répéter à plusieurs reprises. Cette espèce d'oscillation constante entre les deux univers (le physique et le métaphorique) s'amorce dès le début du poème lorsque la poétesse compare la forêt à un temple et observe « ces colonnes, ces arcs, ces fresques, ces donjons, / [c]es cierges qui, soudain, s'allument dans les joncs ». C'est l'élément déclencheur. À partir de cette simple comparaison s'enclenche un processus de va-et-vient entre les deux mondes, qui se poursuit tout au long du poème. Ce sont d'abord « [c]es vieux chênes au dos tout couvert de lierres / qui méditent, qui sont courbés, comme en prière » et qui deviennent, à l'instar des autres types d'arbres de la forêt, les « officiants » du temple de la nature. Ce sont ensuite les oiseaux, « [c]eux des sombres ravins, comme ceux des buissons » qui en deviennent les « chantres » et finalement les bruits de la tempête qui ne sont que « [l]es orgues divines ». Ce mouvement, que soutient toute une série de comparaisons et de métaphores, semble indiquer ici que « [l]'univers physique et matériel n'est qu'une enveloppe, une facette du vrai côté des choses⁷³⁶. »

Ce poème nous renseigne également sur la position qu'adopte l'auteure vis-à-vis cette nature qu'elle décrit et interprète, une position très semblable à celle du sujet de l'énonciation dans le poème précédent : elle demeure sur le « seuil » de la nature. Elle n'y pénètre pas puisqu'elle n'y appartient pas et qu'elle y serait une intruse. En fait, la poétesse, ici, n'appartient à aucun des deux mondes. Elle se tient dans un entre-deux, c'est-à-dire dans un endroit qui se situe entre le réel et l'idéal, comme un intermédiaire entre deux univers contigus. Au seuil de ce temple, le sujet de l'énonciation se recueille, bien sûr, mais il

⁷³⁶ Étienne Beaulieu, *op. cit.*, p. 60.

« écoute » et « contemple » surtout. C'est par l'intermédiaire de deux sens, ceux de l'ouïe et de la vue, que la nature se métamorphose. Le sujet écoute surtout, puisque la nature est d'abord une voix, celle de Dieu, et que cette voix ne peut lui parvenir qu'à travers l'écoute passionnée des bruits du monde, c'est-à-dire à travers ceux de la nature. Blanche Lamontagne observe une nature précise et la transforme en une nature métaphorique ou idyllique.

L'auteure n'est donc pas véritablement partie prenante de cette nature. Pourtant, si elle en est physiquement absente (il n'y a aucun déictique possessif qui réfère au sujet dans ce texte et seulement trois occurrences du déictique pronominal « je » qui renvoient à des verbes comme « écouter », « contempler » et « entendre »), elle y est tout de même représentée par deux images importantes. Celles de l'« arbre » et de l'« oiseau » représentent, en effet, la poétesse, et plus spécifiquement la poésie qui l'habite, dans cette nature-temple. L'« arbre » est ici une image fort intéressante puisque, avec ses racines enfouies dans le sol et sa cime qui touche le ciel, il établit, en quelque sorte, la connexion entre le monde concret et le monde spirituel et puisqu'elle est révélatrice de la façon particulière du poète d'appréhender le monde : depuis le manifeste (les racines) jusqu'au latent (la cime). L'« arbre » indique aussi le désir d'élévation du poète : sa verticalité s'oppose à l'horizontalité de la compréhension humaine en général. C'est précisément cette verticalité qui assure la mission de guide du poète. L'« arbre » représente le « prêtre » de la forêt, comme la poésie, pour Blanche Lamontagne-Beauregard, est un sacerdoce.

L'image de l'« oiseau » est également représentative du poète. En effet, si « l'arbre est l'officiant, les oiseaux sont des chantres ». L'image de l'« oiseau » est omniprésente dans la poésie des femmes de cette époque. C'est toutefois à partir de Blanche Lamontagne-Beauregard qu'elle devient plus fréquente et que commence à s'établir le parallèle entre le poète et l'oiseau. Le poème « L'oiseau des bois⁷³⁷ », situé à quelques pages seulement de « Au seuil de la forêt », en est un exemple fort intéressant. L'auteure s'adressant à l'« oiseau » y écrit, en effet : « Ô frère, ô chantre des ravines, / [m]on vers est semblable à ta voix! / Les rimes, les chansons divines / [v]iennent expirer à mes doigts⁷³⁸! ». Et, bien que le

⁷³⁷ Blanche Lamontagne-Beauregard, « L'oiseau des bois », *Ma Gaspésie, op. cit.*, p. 99.

⁷³⁸ *Ibid.*

chant du poète soit inutile puisque ce qu'il a de plus beau dans l'âme « [n]uls vers ne le diront jamais⁷³⁹! », il ne peut se résoudre à arrêter de chanter. Car pour le poète, comme pour l'« oiseau », « [...] le chant [...] est nécessaire / [c]omme à la plaine le soleil⁷⁴⁰ ».

Blanche Lamontagne-Beauregard va donc beaucoup plus loin que Léonise Valois dans l'appropriation du lieu de sa quête puisqu'elle y est présente, sinon physiquement, et en tant que personne, du moins dans son rôle de créatrice. Les choses s'accélèrent à partir des poétesses suivantes, toutefois, et celles-ci vont progressivement habiter le lieu de leur quête. De plus en plus idéalisée et de moins en moins réelle, la nature cède lentement sa place de lieu de la quête au corps.

8.1.2 De la nature au corps

Éva Sénécal marque la première étape de ce phénomène d'appropriation et de glissement de la quête vers un autre lieu. Le poème « Printemps⁷⁴¹ », que Louis Dantin considère comme l'un des mieux réussis de *La Course dans l'aurore* et dont il affirme qu'il a « l'entrain d'une ode bachique et la musique de castagnettes agiles⁷⁴² », est l'un des plus caractéristiques de Sénécal à cet égard.

Sublime douceur du temps!
Voici que naît le printemps!
Souffles indéfinissables,
Chauffant la terre et les sables,
Crépitement de l'azur,
Élan fougueux, jeune et pur,
Qui naît dans les vertes sèves,
Rajeunit l'âme des grèves,

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ Éva Sénécal, « Printemps », *La Course dans l'aurore*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁴² Louis Dantin, « M^{lle} Éva Sénécal : *La Course dans l'aurore* », *Poètes de l'Amérique*, t. II, *op. cit.*, p. 178.

Tout est soyeux, clair, vermeil,
 Le ciel, un gâteau de miel,
 Les oiseaux, ivres de brises,
 Des parfums roses et gris,
 Semblent à l'espace pris
 Comme les nymphes aux frises.
 Par tous les riants chemins,
 Accourt, bondit la lumière,
 Déesse claire et première,
 Avec du soleil aux mains...
 Oh! que cette heure est troublante,
 Et nue, et vive, et chantante!
 Que tout est blanc, rose et vert!
 Ardent, le bec grand ouvert,
 La grive, le gai pivert,
 Le merle gris, l'alouette,
 Et la stridente fauvette
 Sont les joyeux soprani
 De ce concert infini.
 Bondissant comme des balles
 Au tintement des cymbales,
 Qu'agite le vif printemps,
 Nos cœurs fougueux, palpitants,
 Chantent, sautent dans la danse,
 Tambourinent en cadence,
 Grisés du magique vin,
 Que verse l'Éros divin.

Outre le rythme rapide et saccadé que lui confèrent l'octosyllabique et les nombreuses ponctuations, ce qui retient l'attention et fait tout l'intérêt de ce poème est qu'il illustre particulièrement bien la rupture qui s'est opérée entre la tradition romantique et celle du symbolisme dans la poésie de ces femmes. En effet, non seulement contient-il une structure symbolique beaucoup plus large que celle des poèmes de Léonise Valois et de Blanche Lamontagne-Beauregard, mais la présence ici de symboles comme ceux du « vin » et de l'« ivresse » le range indubitablement dans la tradition du symbolisme, rappelant « Le Bateau ivre » d'Arthur Rimbaud et « La romance du vin » d'Émile Nelligan.

Pourtant, la référence au « vin » et à l'« ivresse » n'est pas le seul élément qui relie ce poème à la tradition symboliste. Beaucoup plus caractéristique est le type de divinité qui l'habite. En effet, si le Dieu du romantisme est unique et fait davantage référence à la force et à la puissance qu'à l'amour, c'est tout le contraire dans la poésie symboliste, où il est

multiple et davantage orienté vers l'amour. Aussi, dans ce poème, fait-on référence à deux importantes figures divines : Artémis⁷⁴³ et Éros⁷⁴⁴. Même si la première (« Artémis ») n'est pas nommée explicitement – il est plutôt question de « la déesse de la lumière » – nous pouvons supposer qu'il s'agit bien ici de l'Artémis de la mythologie grecque, puisque la seconde figure divine citée (« Éros ») appartient bien à cette tradition. Ces deux divinités représentent les principes féminin (dans la tradition hellénique, « Artémis » est aussi la déesse des femmes) et masculin (« Éros » est toujours représenté sous les traits d'un homme dans la mythologie grecque) qui s'unissent pour qu'advienne le printemps.

Outre cette fonction, chacune de ces deux divinités joue un rôle particulier dans le texte de Sénécal. Ainsi, en plus de représenter le principe féminin essentiel à la venue du printemps, Artémis suggère l'idée d'appropriation par le féminin du lieu de sa quête. La référence aux « nymphes⁷⁴⁵ » joue un peu le même rôle, mais le fait que ces dernières ne soient pas toujours associées à des divinités dans la tradition hellénique lui donne moins de force que l'appel à Artémis, qui est une « déesse claire et première ». De plus, l'examen de la très longue phrase qui contient la référence à la divinité olympienne est fort révélateur de cette appropriation, puisqu'il permet d'associer les « nymphes », le « ciel, un gâteau de miel », les « oiseaux ivres de brises » et les « parfums roses et gris ». Un tel rapprochement semble indiquer que la poétesse tente de créer un univers féminin pour sa quête de l'objet⁷⁴⁶.

⁷⁴³ Une des douze olympiennes, Artémis est une déesse lunaire fille de Zeus et de Létô ainsi que la sœur jumelle d'Apollon, dont elle est l'équivalent féminin. Elle est la déesse de la chasse, de la lune et de la lumière. Elle est aussi, sous le nom d'Hymnia, la déesse du chant.

⁷⁴⁴ Ce dieu grec est l'une des forces primordiales qui dominent le monde avant la naissance des immortels et l'apparition des hommes. Il assemble, mélange, unit. Il est la vertu attractive qui engage les choses à se joindre et à créer la vie.

⁷⁴⁵ Parfois considérées comme des divinités féminines de la nature, parfois comme de simples mortelles pouvant vivre des milliers d'années, les nymphes sont d'une rare beauté et sont généralement considérées comme les filles de Zeus et du Ciel. Les nymphes grecques peuplent la plupart des lieux : forêts et bois, montagnes et bocages, sources et rivières, vallées fertiles et grottes...

⁷⁴⁶ Comme le souligne Lucie Robert, en effet, les poétesse de la décennie 1925-1935 tentent de créer un univers typiquement féminin dans leur poésie grâce à de nombreuses références aux parfums, aux pierres précieuses et aux couleurs pastelles. Voir Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à La Chair décevante : La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *loc. cit.*

Si la présence d'Artémis dans cette nature vient souligner celle du féminin ainsi que son désir de s'approprier ce qui est encore le lieu de sa quête, la référence à « Éros » nous renseigne sur la présence et surtout sur l'engagement de la poétesse dans la nature qu'elle décrit. Au début du texte, en effet, celle-ci semble à l'extérieur de cette nature. Sa position est celle d'une simple observatrice, mais pas au sens où l'était Blanche Lamontagne-Beauregard dans le poème précédent, c'est-à-dire non pas comme quelqu'un qui observe la réalité et qui la transforme en passant du monde physique au monde idéal. Chez Sénécals, la poétesse apparaît comme quelqu'un qui perçoit déjà directement une nature transformée, ce qu'indiquent les épithètes qui la qualifient : « le ciel, un gâteau de miel », « les oiseaux ivres de brises », « les riants chemins », « des parfums roses et gris », etc. La nature n'est plus ici un simple reflet du monde idéal. Elle est un monde à part, comme soustrait du réel.

Sénécals semble attribuer cette perception altérée à l'ivresse. Une ivresse qui lui fait dire « que tout est blanc, rose et vert⁷⁴⁷ ! » Toutefois, le vin d'« Éros », qu'elle consomme avec son compagnon, provoque beaucoup plus qu'un état d'ébriété. Comme dans la tradition symboliste en général, l'« ivresse » représente une vision approfondie, celle que donne la poésie. C'est donc la poésie elle-même qui transforme et métaphorise la nature, et cette métaphorisation coïncide avec un élargissement du discours sous-jacent sur la poésie par rapport à ce que nous avons constaté dans le poème de Blanche Lamontagne-Beauregard. En effet, tout comme l'auteure est grisée par le vin d'« Éros », c'est-à-dire par la poésie qui la submerge, les « oiseaux » qui incarnent la poétesse, mais surtout la fragilité du flot poétique et son besoin de liberté et d'affranchissement⁷⁴⁸, sont eux aussi « ivres de brises », c'est-à-dire assoiffés de grands espaces et de liberté.

Bien qu'elle y soit déjà présente en tant que créatrice par l'intermédiaire de l'image de l'« oiseau » et bien qu'elle utilise, dans sa description de la nature, des figures qui créent un

⁷⁴⁷ La même technique impliquant les figures pour simuler l'ivresse sera plus tard utilisée par Medjé Vézina dans le poème « La pocharde ». Voir Medjé Vézina, « La pocharde », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴⁸ Nous parlons ici de l'affranchissement du carcan du concept de « littérature nationale » qui a donné naissance au régionalisme.

univers féminin, l'entrée dans le poème de la poétesse en tant que personne, c'est-à-dire en tant que femme, est assez tardive (vers 31). Elle coïncide avec l'apparition d'un nouvel espace qui deviendra bientôt le lieu de la quête : le corps. Toutefois ce corps n'est pas ici celui de la poétesse, mais celui de la nature. Pour Éva Sénécals, en effet, la nature a un corps sexué et ce corps est celui de la poésie. Ce n'est donc pas auprès d'elle que la poétesse convie son compagnon qui, comme dans le poème « Puisque le printemps⁷⁴⁹ » que nous avons analysé plus tôt, représente le lecteur, mais auprès de la nature elle-même. Elle espère que, par cette union, le lecteur connaîtra l'« ivresse » poétique et qu'il la comprendra mieux. Pour la poétesse, en effet, les relations sexuelles avec ou dans la nature sont sources de poésie : « Être l'humble fleur que le soleil baise⁷⁵⁰ » ou « Un jeune dahlia / Baise la rose, à qui la bise le lia⁷⁵¹ » ou encore « L'insecte, las d'aimer sa compagne jalouse / Dort, roulé dans un brin d'herbe de la pelouse⁷⁵² ».

Medjé Vézina marque la seconde et dernière étape de ce phénomène de glissement de la quête vers un autre lieu. Le poème « Quand les dieux ont pleuré⁷⁵³ », qui est le poème pivot de *Chaque heure a son visage* en ce qu'il marque un changement fondamental dans la vision du monde de la poétesse, est particulièrement révélateur à cet égard. En effet, ce très long poème (quatre-vingt-neuf vers), qui se situe au milieu du recueil, présente un lieu de la nature plus stylisé que métaphorisé ou idyllique. La nature n'est plus un lieu de fuite; désormais toute fuite est interdite. En tant que principal lieu de la quête et espace privilégié réservé à l'écriture, elle cède sa place au corps. Elle ne disparaît pas pour autant, car le transfert semble se produire par une espèce d'osmose où ces deux lieux demeurent intimement liés l'un à l'autre et collaborent constamment pour créer un espace littéraire apte à accueillir l'écriture. Dans cet espace, en effet, les images relatives à la nature se superposent à celles du corps grâce à deux types d'isotopie : l'un a la dimension du mot, l'autre de

⁷⁴⁹ Éva Sénécals, « Puisque le printemps », *La Course dans l'aurore*, op. cit., p. 97.

⁷⁵⁰ *Id.*, « Le soir », *La course dans l'aurore*, op. cit., p. 46.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁵² *Id.*, « Heure troublante », *La course dans l'aurore*, op. cit., p. 50.

⁷⁵³ Medjé Vézina, « Quand les dieux ont pleuré », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 87.

l'œuvre dans son ensemble. Ainsi, les « feuilles » et les « branches », qui sont des parties de l'« arbre » dans la nature, deviennent aussi les mains et les bras de la poétesse dans cette nature-corps.

Dans les champs de l'azur d'où pleuvent les rayons,
 La torche du soleil brusquement s'est éteinte.
 Un ténébreux vouloir chavirait l'horizon;
 Sur la terre croissait une incessante plainte.
 Des arbres on eût dit que la branche volait;
 Et là-bas, les maisons peureuses dans les feuilles
 Comme une paupière ont fermé leurs volets.
 Terre, quel est ce dieu dont les choses s'endeuillent?
 Pourquoi le jour si tôt blotti contre le soir?
 Ô Terre, c'est le Vent, le vent fougueux, farouche,
 Le vent fort qui accourt comme un beau démon noir!
 Il va brutaliser les fleurs comme une bouche,
 Cerner étroitement le village si doux
 Qui, vibrant de couleur, de lumière et de cloche,
 Ô terre, que j'ai peur! Le vent exulte, approche!
 Vois, je ne suis plus rien qu'un oiseau dans ses mains!
 Sur ma tête voici qu'un nuage s'écroule.
 Non, il se penche, va tomber, bute et soudain
 S'envole, mais le vent le raccroche, le foule!
 Feuillage, cache-moi, je cours, je veux le fuir,
 Je sens l'effroi couler dans le sang de mes veines,
 Je ne suis qu'une enfant; ô mon âme, où courir?
 Tenons-nous par la main; —que notre fuite est vaine!
 Tout l'horizon n'est plus qu'un long trait charbonneux.
 Mon cœur court dans ma chair comme un caillou dévale!
 Ah, je ne savais pas que le vent eût des yeux,
 Qu'il eût des mains, des bras, une gorge qui râle,
 Une tempe pareille au saule échevelé,
 Qu'il eût dans son poumon, dans sa course sonore,
 Cette rauque douceur et des pas si ailés
 Et que plus éclatant que les météores
 Il pouvait entraîner par les cheveux la nuit.
 Le voici écartant de son doigt rude et mâle
 Mon vêtement noué. Toute ma chair frémit
 De son attouchement, tout mon être s'affale.
 Son souffle comme une eau se perd en mes cheveux.
 « Ô Vent pour t'apaiser n'as-tu donc pas la plaine?
 Des fleuves où fraîchir ton pouls tumultueux?
 Moi je ne suis qu'une petite forme humaine,
 Avec un cœur de feu sous mes bras repliés. »
 Mais le vent renversait ma tête, mon épaule,

Son haleine semblait toute à lui me lier
 « Ô Vent, je vais mourir si ton baiser me frôle!
 Ne me viole pas ainsi qu'un vieil époux.
 Je sens peser sur moi ton désir qui s'attarde;
 Je serais dans l'enserrement de tes genoux
 Froide et pareille à la colombe qu'on poignarde! »
 À jamais isolé dans sa force, le vent
 Dont le passage fait dans l'azur des trouées,
 N'ayant semé qu'une épouvante s'aggravant,
 Sur la terre vibrat comme une aile clouée,
 Confondait son chemin où titubaient ses pas,
 Le vent au vaste front tatoué d'une étoile,
 Le vent qu'on repoussait, tout à coup sanglotait.
 Des fontaines de pleurs crevassaient de sillages
 Le sol qu'un désespoir subit envahissait,
 Faisant comme de doigts se crisper le feuillage.
 Haletante soudain, je sentis mes frayeurs
 Voluptueusement faire place à la joie
 « Ô Vent, ne t'en va pas, n'appelle pas ailleurs,
 Prends-moi dans ton chagrin comme on prend une proie!
 Vent, prince de démence, ombreux, et vagabond.
 Que t'ai-je murmuré dans ma folle prière?
 Je porte comme toi des détresses qui font
 Ce poids d'ombre que j'ai sous toutes les lumières.
 Ton angoisse à la mienne est semblable; je veux
 Bondir et triompher avec toi dans l'espace,
 Viens possède mon cœur, et ma chair, et mes yeux,
 Et qu'à tes bras musclés mon désir s'enlace!
 Notre baiser sera plus effroyable et doux
 Que l'approche amoureuse et brutale de l'homme.
 J'ai ce désir affreux de m'emmêler à vous,
 Ô Vent! Ton nom palpite et ma bouche te nomme;
 Qu'exigez-vous de moi, ô mon multiple amant?
 Je veux crier sur toi ma passion sauvage.
 Ah! pouvais-je savoir que je vous aimais tant
 Que je vous adorais dans tout ce qui ravage,
 Dans ce besoin violent d'inlassables départs?

Mais le vent qui fuyait vers d'étranges domaines
 Où l'arc-en-ciel mûrit aux vignes des brouillards,
 N'entendant plus ma voix. Les échos de la plaine
 En vain répercutaient le cri de mon appel!
 Un remords bourdonnait de funèbres musiques
 Stigmatisant mon cœur. Coquillage éternel,
 Je portais la rumeur du grand vent nostalgique.
 Illusoire courroux contre qui je tremblais,

Hantise où sanglotait l'impossible hyménée,
 Vent doux et tourmenté qui seul m'aurait menée
 Vers des pays divins où je n'irai jamais!

Dès le début du poème, Vézina nous plonge dans son univers symbolique et figuratif avec la figure du « soleil ». Cette figure, dont nous avons déjà parlé et qui est, de loin, la plus importante des recueils de femmes de la décennie 1925-1935, renvoie directement à la poésie. En effet, le soleil représente, selon Pauline Adam, le dieu qui « règne sur le royaume poétique de l'auteure⁷⁵⁴ ». Or, dès le deuxième vers de ce poème, un mystérieux phénomène vient brusquement éteindre la « torche » du soleil, c'est-à-dire tarir la source de la poésie en elle. Medjé Vézina attribue l'arrêt du flot de la poésie en elle à un « ténébreux vouloir ». Ce « ténébreux vouloir » est celui du temps qui, lui ayant amené plusieurs événements malheureux, non seulement lui ont causé une vive douleur, mais ont fait obstacle à sa vocation poétique.

Ainsi, l'élément déclencheur du poème est une vive douleur. Celle-ci n'est toutefois pas uniquement ressentie par Vézina, elle est aussi éprouvée par le sujet lyrique qui, bien que n'étant qu'une figure du sujet empirique qui se constitue par un écart, en possède néanmoins la mémoire, quoique différente : elle est celle de celui qui n'est plus ici et « qui voit ailleurs⁷⁵⁵ ». En effet, aucun des événements qui ont causé cette douleur n'est relaté dans ce poème : ils n'ont aucune importance pour le sujet lyrique, qui est entièrement tourné vers la poésie. Ce qui en a, par contre, c'est la signification qu'il leur donne : il y voit le viol de sa poésie perpétré par le temps qu'il personnifie par le personnage mythique d'Éole (Le Vent). En fait, le sujet lyrique traduit son expérience dans une voix impersonnelle grâce à une série d'images, de figures et de symboles derrière lesquels se cache la véritable signification de son poème et qui rend compte de son expérience avec le principal objet de l'énoncé, le Vent.

⁷⁵⁴ Pauline Adam, *loc. cit.* Le poème « Invectives à la douleur » (p. 59) semble corroborer cette hypothèse. Medjé Vézina dit, en parlant de la douleur : « Tu me brûles, je suis comme une mer torride / Qui n'a pas de soleil ».

⁷⁵⁵ Yves Vadé, « Hugocentrisme et diffraction du sujet », dans *Le sujet lyrique en question*, *op. cit.*, p. 89.

Ainsi, quand nous nous attardons au sens de ces symboles, figures et images dans l'ensemble du recueil *Chaque heure a son visage*, nous constatons que l'effet de la douleur sur le sujet lyrique se manifeste d'abord par une espèce d'égarément. Non seulement la poétesse ne peut plus saisir et étreindre le monde (image de la « branche⁷⁵⁶ »), mais elle ne peut plus le posséder (image de la « bouche⁷⁵⁷ ») grâce à la poésie. Elle est ainsi privée de la sécurité que lui assure la Maison des dieux, origine de toute poésie (symbole de la « maison⁷⁵⁸ »), et devient complètement aveugle au monde qui l'entoure (image de la « paupière fermée⁷⁵⁹ »).

Toutefois, au-delà de l'arrêt momentané du flot de la poésie et de la douleur qu'ils ont d'abord provoqués, ces épreuves et ces obstacles à la création, qui ont failli amener Vézina à abandonner la poésie, n'auront finalement été que des « trouées » dans « l'azur » de sa poésie. Ils auront causé une « angoisse s'aggravant », certes, mais, de même que le temps, ils n'avaient aucun véritable pouvoir sur la poésie (image de l'« aile clouée⁷⁶⁰ »). Ils auront tout de même réussi à donner de l'expérience à la poétesse et à rendre sa poésie plus forte, parce que plus humaine.

Quand la poétesse prend enfin conscience du fait que la poésie peut aussi naître de la douleur, la poésie, dont le flot s'était interrompu, revient plus forte. Le désir de s'unir au

⁷⁵⁶ L'image de la « branche » doit être associée ici aux bras de la poétesse, comme l'indique ce vers qui est tiré du poème « Invectives à la douleur » (p. 59) : « Mes deux bras ne sont plus que branches engourdis ».

⁷⁵⁷ La « bouche », pour Medjé Vézina, est ce qui permet de découvrir et de connaître, comme le montre le vers suivant tiré de « Poème sur un chant d'Ossian » (p. 32) : « Moi je t'adore et tu n'es pas encore à moi ! / Je ne sais pas ta bouche ».

⁷⁵⁸ Pour Vézina, la « maison » représente, en effet, la protection ainsi qu'un havre de paix, comme l'atteste cet extrait de « Le désir, couleur d'épi d'or et de fruit » (p. 26) : « Dans leur maison, gîtée au fond des branches vertes / Ils ne souhaitent rien outrepassant cela : / Ne pas interroger le périlleux mystère / Qu'est l'accomplissement quotidien des jours, / Ignorer le pourquoi dont le front s'exaspère, / Le remords aussi froid qu'une main sans amour ».

⁷⁵⁹ Les images de la « paupière » et de l'« œil » ainsi que toutes celles qui évoquent les autres sens représentent différents moyens d'appréhender et de posséder le monde qui entoure la poétesse.

⁷⁶⁰ L'« aile » est une des images les plus importantes du recueil de Vézina. Elle est associée à l'oiseau (poésie) et représente, entre autres choses, la capacité de Vézina d'embrasser le monde dans son ensemble. L'image de l'« aile clouée » représente ici par conséquent l'impuissance.

Vent fait référence à son désir d'intégrer cette nouvelle poésie issue de la douleur. Le sujet lyrique veut qu'elle pénètre entièrement sa personne (images du « cœur », de la « chair » et des « yeux »⁷⁶¹) et qu'elle l'aide à redécouvrir et à mieux connaître le monde qui l'entoure (symbole du « baiser⁷⁶² »). Dans la même perspective, la fuite du Vent à la fin du poème et le désir de la poétesse de le retenir représentent sa peur de voir se tarir la source de cette poésie, plus humaine à force de douleur et de souffrance, qui seule peut la mener vers des « pays divins », c'est-à-dire vers des sommets poétiques.

Pour que naisse cette nouvelle poésie, trois éléments sont essentiels : le « je » de l'énonciation (le créateur), le « tu » (la Terre ou Gaïa, qui représente la source de la poésie féminine) et un troisième élément qui, tout au long du poème, oscille entre le « il » et le « tu » (le Vent ou Éole, qui représente le temps qui apporte des expériences de vie au créateur).

Le premier, le « je » de l'énonciation, est le plus présent dans le poème. Il y est représenté par trente déictiques pronominaux, incluant un « nous » inclusif (je + tu) au vers 23, et vingt-quatre possessifs, dont deux « notre » qui réfèrent à deux « nous » exclusifs aux vers 23 et 68. Leur répartition n'est cependant pas homogène et témoigne des différentes positions adoptées par ce sujet dans la « nature-corps » ou le « corps-nature » que décrit ce poème, comme si son entrée dans le lieu de sa quête ne se faisait que très progressivement. Au début, par exemple, la position qu'adopte ce « je » est très similaire à celle que nous avons pu observer dans les poèmes de Léonise Valois, de Blanche Lamontagne-Beauregard et d'Éva Sénécal que nous avons analysés précédemment : il est un observateur, comme en témoigne l'insistance de l'auteure sur le thème du regard. Dans les quatorze premiers vers du poème, en effet, nous ne trouvons aucun déictique pronominal ou possessif qui trahit sa présence dans le texte.

⁷⁶¹ Ces trois images représentent ici les trois sources de la poésie : l'émotion (« cœur »), le corps (« chair ») et l'intellect (« yeux »). Cette idée d'une appréhension complète du monde par la poésie revient à quelques reprises dans le recueil de Vézina et notamment dans le poème « Investives à la douleur » (p. 58), où la douleur est vue comme un obstacle à la poésie. L'auteure dit : « Douleur bandeau d'acier / Sur ma bouche, mes yeux, mon front protestataire, / Fiévreux, émâcié ».

⁷⁶² Ce symbole vient ici préciser le type d'appréhension du monde visé par l'auteure : la fusion.

Les vers 15 et 16 marquent une transition entre la partie du poème où l'auteure adopte une position d'observatrice et celle où sont décrits les ravages du Vent et le viol proprement dit. Nous constatons dans ces deux vers la présence de deux déictiques pronominaux qui annoncent la position qu'adoptera le « je » dans les vers suivants. Ces deux déictiques réfèrent à ce sujet de l'énonciation qui, bien que présent dans le discours, ne prend pas réellement part à l'action et ne fait que la subir. Les pronoms et les possessifs se rapportant au sujet de l'énonciation entre les vers 17 et 47 qualifient tous un sujet de l'énonciation qui exprime sa peur (« Je sens l'effroi couler dans le sang de mes veines », « ô mon âme, où courir? / Tenons-nous par la main; —que notre fuite est vaine! »), qui exagère volontairement sa propre fragilité (« Je ne suis qu'une enfant », « [ô] Vent, je vais mourir si ton baiser me frôle! », « je ne suis qu'une petite forme humaine »), mais qui n'agit pas. À partir du vers 48, Vézina reprend le même patron qu'au début du poème : quelques vers où elle n'est qu'une observatrice qui semble à l'extérieur de l'action, — aucun déictique ne venant trahir sa présence (vers 48 à 57) —, puis deux vers de transition où nous trouvons un déictique qui annonce la position qu'adoptera désormais le « je » de l'énonciation. Ce déictique réfère à un sujet complètement différent du précédent, un sujet qui prend conscience de la faiblesse du Vent, puisqu'il l'a vu pleurer et qu'il sent ses « frayeurs / [v]oluptueusement faire place à la joie ». Ce sujet plus fort, parce qu'il ne craint plus le Vent, habite pleinement maintenant le lieu de sa quête et contrôle sa destinée. En effet, tous désignent un sujet dont les peurs se sont subitement transformées en désir (« J'ai ce désir affreux de m'emmêler à vous », « [e]t qu'à tes bras musclés mon désir s'enlace! ») et qui exprime clairement sa volonté en parlant au Vent à l'impératif (« Prends-moi dans ton chagrin comme on prend une proie! ») ou en utilisant des verbes comme « vouloir » (« Ton angoisse à la mienne est semblable; je veux / Bondir et triompher avec toi dans l'espace », « [j]e veux crier sur toi ma passion sauvage »).

Après ces quelques vers, l'auteure marque une pause en changeant de strophe. Ce passage est le signal d'une modification dans la stratégie d'écriture et d'une troisième mutation du sujet énonciatif. Dans cette seconde strophe, le locuteur apparaît successivement comme un observateur qui décrit ce qu'il voit de l'extérieur (la fuite du Vent vers « d'étranges domaines / Où l'arc-en-ciel mûrit aux vignes des brouillards ») et une auteure

qui, de l'intérieur, revient sur son aventure avec le Vent et sur les effets qu'elle aura sur lui dans l'avenir. Nous ne pouvons toutefois pas ici établir de démarcation nette entre les deux positions adoptées par le sujet de l'énonciation dans son texte. Au contraire, elles sont parfaitement intégrées et le passage de l'une à l'autre s'effectue très progressivement, comme si le sujet prenait enfin possession de son texte. Le relevé des déictiques pronominaux se rapportant au sujet montre, en effet, une présence grandissante de ce dernier dans cette seconde strophe : d'abord deux vers sans déictique (vers 79 et 80), puis quatre vers qui contiennent trois déictiques possessifs (vers 81, 82, 83 et 84) et finalement cinq vers contenant quatre déictiques pronominaux (vers 85, 86, 87, 88 et 89).

Le second personnage qui habite ce poème est la « Terre » ou, dans la mythologie grecque, Gaia, la déesse de la terre-mère. Cette divinité dont nous avons déjà parlé et qui est également évoquée dans le poème liminaire de *Chaque heure a son visage*, « Stances à la poésie⁷⁶³ », n'est pas très présente dans le poème « Quand les dieux ont pleuré ». Elle se contente d'être l'interlocutrice silencieuse du « je » énonciatif dans les dix-neuf premiers vers et de disparaître du texte ensuite. En fait, le poème entier ne contient que cinq occurrences du mot « terre », dont trois seulement semblent référer à la déesse Gaia (vers 8, 10 et 15). De plus, nous ne relevons aucun déictique pronominal (hormis celui qui est suggéré au vers 16 par le verbe à l'impératif « vois ») ni aucun déictique possessif qui se rapporterait à la déesse.

Pourtant, malgré cette présence pour le moins timide dans le poème de Vézina, Gaia, la déesse de la terre-mère, y joue un rôle important : elle est la divinité qui habite et qui garde le lieu de la quête. C'est, en effet, à elle que le « je » de l'énonciation confie sa peur du Vent et c'est elle qu'il prend à témoin des ravages du Vent. Le choix de cette déesse pour régner sur cette « nature-corps » témoigne de ce lent processus de déconstruction et de reconstruction par lequel les poétesses qui ont publié au cours de la décennie 1925-1935 transforment la divinité afin qu'elle leur ressemble et réponde mieux à leurs besoins, mais il est également caractéristique du passage d'un lieu de la quête juvénile (la nature) à un lieu plus mature (le corps). Non seulement, en effet, Gaia est une femme, et en cela elle leur ressemble, mais c'est aussi une mère (Gaia est l'ancêtre de toutes les générations de dieux et de tous les monstres

⁷⁶³ Medjé Vézina, « Stances à la Poésie », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 7.

de la mythologie grecque), ce qui témoigne d'une certaine maturité. Souvenons-nous, par exemple, que dans le poème « Printemps⁷⁶⁴ » de Sénécald, que nous avons analysé précédemment, le féminin était, dans le lieu de la nature, représenté par la déesse Artémis. Or, dans la tradition hellénique, si Artémis est la déesse des femmes, elle représente surtout les jeunes filles et les vierges.

Le Vent, Éole dans la mythologie grecque, est la figure centrale de ce poème, toute l'action s'organisant autour de lui. Toutefois, ce personnage, qui est presque aussi présent que le « je » de l'énonciation (nous trouvons dix-sept occurrences du mot « vent » et vingt-cinq déictiques, dont onze pronominaux s'y rapportant directement), a un statut ambigu : est-il un dieu dans le poème ou est-il simplement une autre des nombreuses figures masculines qui peuplent *Chaque heure a son visage*? En soi, le statut du personnage est ambigu et il faut souligner que la plupart des commentateurs de la mythologie grecque, dont Homère, considèrent Éole comme un simple mortel (le roi d'Éolie) à qui Zeus aurait confié la maîtrise des vents⁷⁶⁵. Medjé Vézina entretient elle aussi son ambiguïté, en alternant les occurrences du mot « vent » avec un « V » majuscule et un « v » minuscule et, puisque, dans le poème, rien ne vient en confirmer la divinité. Si au vers 8, le « je » de l'énonciation demande à la déesse Gaia « quel est ce dieu dont les choses s'endeuillent? », c'est qu'il ne sait pas encore quelle est la cause des changements qui se produisent dans la nature et que, constatant leur ampleur, il les attribue tout naturellement à un dieu. Il le découvrira plus tard : le Vent n'est pas un dieu, c'est « un beau démon noir! » En effet, le Vent ne possède aucun des attributs de ce « Lui » qui désignait l'amant divin, dans des poèmes comme « Mon rêve habite près des feuilles⁷⁶⁶ » ou encore comme « Notre-Dame de la complaisance⁷⁶⁷ ». La voix de ce « Lui »

⁷⁶⁴ Éva Sénécald, « Printemps », *La Course dans l'aurore*, op. cit., p. 47.

⁷⁶⁵ Il est peu probable que Vézina ait ignoré ce détail au moment où elle a écrit ce poème, puisqu'à cette époque la plupart des grands couvents, celui des Ursulines de Québec, notamment, offraient à leurs étudiantes plus âgées des cours de mythologie optionnels, et parfois même obligatoires.

⁷⁶⁶ Medjé Vézina, « Mon rêve habite près des feuilles », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 47.

⁷⁶⁷ *Id.*, « Notre-Dame de la complaisance », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 17.

est pleine de « caresses⁷⁶⁸ » tandis que le Vent possède « une gorge qui râle ». « Lui » est douceur et « son pas chemine dans un sentier de fleurs⁷⁶⁹ » tandis que le Vent n'est qu'un « prince de démence » qui, semant « une épouvante s'aggravant », la brutalise et la violente « ainsi qu'un vieil époux » et la prend « comme on prend une proie ! » De plus, l'amant divin du « je » est associé à l'art puisque « [l]a courbe de ses bras bruissait de musique⁷⁷⁰ » et que « son silence était plus mélodieux qu'un chant⁷⁷¹ » alors que le Vent n'est associé qu'à la désolation et à la rudesse.

Le Vent n'est pas un dieu ici, c'est un archétype qui regroupe tous les amants humains rencontrés par le « je » de l'énonciation. Il doit donc être considéré ici comme toutes les autres figures masculines qui peuplent *Chaque heure a son visage*, c'est-à-dire une source d'expériences qui transforment le poète et le rapprochent de la finalité de sa quête. Aussi, l'espèce d'oscillation que nous constatons dans le poème parmi les occurrences du mot « vent », certaines débutant par une minuscule et d'autres par une majuscule, semble indiquer l'hésitation de l'auteure à accepter l'idée que la poésie puisse aussi naître de la douleur.

8.2 Le temps de la quête

Le temps joue un rôle central dans l'écriture des poétesses de la décennie 1925-1935. C'est, nous l'avons dit, la seconde dimension du processus qui les conduit progressivement à la création d'un espace privilégié pour leur écriture. Pourtant, malgré l'importance du temps dans cette démarche, cette poésie contient peu de référence au temps et les déictiques temporels y sont relativement peu nombreux. En fait, les titres des recueils (*Heures effeuillées*, *Chaque heure a son visage*, *Feuilles tombées*, *La moisson nouvelle*, *La course*

⁷⁶⁸ *Id.*, « Mon rêve habite près des feuilles », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁶⁹ *Id.*, « Notre-Dame de la complaisance », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Ibid.*

dans l'aurore, etc.) constituent le plus grand indice de l'importance du temps dans cette poésie. Ces titres réfèrent toutefois à un temps qui n'a rien à voir avec le temps commun, c'est-à-dire avec le temps chronologique. Il semble posséder les mêmes marqueurs, c'est-à-dire la même structure, que le temps scientifique ou historique (années, mois, jours, heures, etc.), mais, contrairement à lui, il n'est pas simplement une suite de moments isolés qui sont mis bout à bout afin de former ce qui est nommé parfois « la flèche du temps ». Au contraire, c'est un flot continu, une durée dont tous les éléments sont unis dans une espèce de « continuum ». Il s'agit là d'un temps subjectif, d'un temps idyllique. C'est le temps de la quête et c'est le temps de l'écriture des poétesses de la décennie 1925-1935.

Pour appréhender ce temps qui semble insaisissable et qui, au fil des recueils, tend de plus en plus vers ce que Blanchot appelle le « temps de l'absence de temps⁷⁷² », le relevé du temps des verbes n'est pas toujours d'un grand secours. Le temps qui sévit dans ces recueils de femmes est, en effet, « sans présent⁷⁷³ », c'est-à-dire que, bien que tout y soit généralement exprimé au présent, « le présent qui y est employé est inactuel sans qu'il fasse pour autant référence au passé⁷⁷⁴ » ou au futur. Une lecture attentive permet toutefois d'identifier trois structures temporelles différentes qui se succèdent et parfois se chevauchent dans l'écriture. Il s'agit des représentations linéaire, circulaire et spiralée du temps. Ces trois structures conceptuelles jalonnent un long processus évolutif qui mène vers « le temps poétique », qui permet aux poétesses de situer leur quête dans une espèce de temps parallèle afin de créer un espace privilégié pour leur écriture.

⁷⁷² Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*

8.2.1 Le temps linéaire

À l'instar des premiers recueils de femmes publiés dans les années 1910, *Feuilles tombées*, le second recueil de Léonise Valois ne comporte aucune division interne pouvant laisser deviner l'organisation spatio-temporelle du monde qui entoure la poétesse. Les poèmes qui le composent sont parus, pour la plupart, à partir de 1914, dans les journaux de l'époque et particulièrement dans ceux pour lesquels l'auteure a travaillé, et apparaissent dans l'ordre où ils ont été composés. Le fait que ces poèmes soient datés constitue toutefois une précieuse indication au sujet de l'organisation temporelle du recueil. Les jours, les mois et les années sont, en effet, les marqueurs de ce temps. Ils montrent que, dans le recueil de l'auteure, le temps est linéaire, c'est-à-dire qu'il s'écoule régulièrement sans que rien ne puisse le distraire de sa course.

Plusieurs poèmes illustrent cette conception linéaire d'un temps dont la fuite est continue et qui finit par tuer autant l'auteure que la poésie qui vit en elle. Le plus intéressant demeure toutefois « Feuilles tombées⁷⁷⁵ », le poème liminaire et éponyme du recueil, non seulement à cause de sa position dans le recueil, mais surtout parce qu'il témoigne d'une véritable obsession du temps qui fuit, que partagent presque toutes les poétesses de cette époque.

Feuilles de nos forêts, de nos jardins et de nos routes,
 Qui tombez doucement sur tous nos sentiers,
 Nous regardons émus, vous voir s'agiter toutes,
 Tomber sur les gazons, mourir par milliers.

Feuilles rouges, dorées, attachées à nos arbres
 Dont vous faites la gloire, ah! pourquoi tombez-vous
 De si bas, de si haut, sur la terre et les marbres
 De chaque cimetière où vous tombez partout?

Notre cœur est un arbre où nos feuilles de vie
 Sont nos actes du jour qui tombent tour à tour,
 Notre existence en meurt, sous le joug asservie
 Et nous mourons, enfin, comme vous chaque jour.

⁷⁷⁵ Léonise Valois, « Feuilles tombées », *Feuilles tombées*, *op. cit.*, p. 10.

Feuilles de la nature et feuilles de nos plumes
 Qui tombez de nos cœurs transis, au vent volez.
 Feuilles jaunes, dorées, feuilles de nos volumes,
 Feuilles que nous aimons, tombez, tombez, tombez...

De ce poème nous noterons d'abord la prosodie régulière et parfaitement symétrique où seuls les enjambements, caractéristiques du romantisme, viennent parfois briser la monotonie rythmique. À la lecture, nous nous rendons vite compte cependant que cette forme prosodique particulière constitue un complexe de sens, c'est-à-dire, comme le soutient Kate Hamburger dans *Logique des genres littéraires*⁷⁷⁶, une structure imaginée par le « je » de l'énonciation pour transmettre à son lecteur l'expérience de l'objet. Cette structure, qui lie inextricablement fond et forme dans le poème, faisant du même coup de la prosodie une forme d'énonciation en soi, est toutefois un peu plus complexe ici que dans la plupart des poèmes que nous avons analysés précédemment. Elle est, en effet, constituée d'une « iconisation rythmique⁷⁷⁷ », c'est-à-dire d'une figure qui établit « [...] une correspondance entre le *rythme* du *signifiant* et le *rythme* du *réfèrent*⁷⁷⁸ ». Cette figure qui « iconise » ce réfèrent « à travers les signes linguistiques à la faveur d'une mise en valeur de l'identité entre certains traits distinctifs des deux rythmes⁷⁷⁹ » se dédouble puisque le réfèrent est lui-même une figure ici. Le but de cette figure double est de représenter visuellement le rythme lent, mais régulier des feuilles qui tombent, mais plus encore, celui du temps qui fuit et qui finit par tuer les êtres humains. Les rimes peu sonores de ce poème, qui imitent le bruit mou de la chute des feuilles et des corps, viennent compléter le tableau.

L'auteure ne tarde pas, en effet, à établir une corrélation entre la chute des feuilles qui « meurent par milliers » et le temps qui fuit et finit par tuer les hommes. Ce rapprochement intervient dans le dernier vers de la seconde strophe par le biais d'une métaphore impliquant

⁷⁷⁶ Kate Hamburger, *op. cit.*

⁷⁷⁷ L'expression est des rhétoriciens du groupe μ .

⁷⁷⁸ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p. 140. Cité dans Marie-Claude Lapalme, « *Reflets*, prose poétique; temps et identité en prose poétique, essai », mémoire de maîtrise, Département des lettres françaises, Université de Sherbrooke, 2001, f. 104.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

le « cimetière ». À ce stade, c'est toujours l'observatrice qui parle, mais cette métaphore provoque un glissement du monde physique vers le monde idéal (celui qui est invisible au commun des mortels et qui se cache sous la réalité des choses). C'est ce que Yves Vadé appelle la « commotion » et qui, dans le précédent poème de Valois que nous avons analysé, était représenté par une ligne en pointillé. C'est aussi le moment où la poétesse (Atala), qui seule peut interpréter le monde idéal, prend le relais de l'observatrice (Léonise Valois).

Si la première partie du poème (avant la « commotion ») contient peu de figures hormis cette métaphore, l'entrée en scène de la poétesse et le passage du monde concret au monde idéal déclenchent toute une série de comparaisons et de métaphores qui introduit un sens nouveau. La poétesse reprend la même comparaison entre les feuilles qui tombent et la mort des humains, mais, cette fois, elle la pousse beaucoup plus loin : le cœur devient un arbre dont les feuilles sont les « actes du jour qui tombent tour à tour ». Dans la phrase suivante, les deux mots « joug » et « asservie » réfèrent à l'inéluctabilité du temps. Si Atala semble d'abord ne parler que de l'existence humaine en général qui s'effeuille peu à peu chaque jour et finit par s'achever avec la dernière feuille qui tombe, c'est à sa propre mort qu'elle fait allusion, mais surtout à celle de la poésie qui vit en elle par l'intermédiaire de la voix divine qui l'habite. L'image de l'« arbre » est fort révélatrice à cet égard puisque, comme nous l'avons vu précédemment, elle renvoie directement à la poétesse, c'est-à-dire à la poésie qui s'éteindra en elle quand tombera l'ultime feuille de sa vie.

La dernière strophe du poème développe cette idée. Dès le premier vers, la comparaison entre les feuilles « de la nature », celles « de nos plumes » et celles « de nos volumes » renforce l'idée exprimée dans la strophe précédente : le temps qui fuit sans jamais s'arrêter est le principal obstacle à la création littéraire puisqu'il finit éventuellement par tuer le poète. Le temps est représenté ici par le vent qui fait voler les feuilles. L'image n'est pas sans rappeler « Le lac » de Lamartine, auquel semble être empruntée cette vision linéaire du temps. Il y a chez Valois comme chez le poète français une parfaite coïncidence entre l'émetteur de la parole et la parole elle-même, entre celle qui prend la parole et celle qui parle réellement. Pour ces auteurs, la poésie ne peut être éternelle puisqu'elle est indissociable de la vie de l'auteur qui est menacée par la fuite continue du temps.

Avec l'avènement des poétesses symbolistes (Éva Sénécals et Medjé Vézina, notamment), chez qui s'opère un divorce définitif entre l'auteur et le sujet lyrique, s'installe progressivement une autre perception du temps, où la poésie est immortelle. Ce réaménagement, qui, selon les rhétoriciens du groupe μ , implique les deux faces du langage (signifiant et signifié) par des opérations volontaires, est avant tout fondé sur la répétition. Certes, le poème « Feuilles tombées » de Valois présente quelques figures répétitives, comme la double iconisation rythmique de la prosodie et la triple répétition du mot « tombez » à la toute fin du poème, mais elles ne suffisent pas à elles seules à instaurer cette nouvelle temporalité : elles ne font que l'annoncer. Chez les symbolistes, toutefois, tout est répétition. C'est grâce à ce procédé d'écriture qui remet en question la linéarité du temps que ces poétesses assurent la pérennité de la poésie. Dans leurs œuvres, le temps chronologique n'est pas aboli, il existe toujours, « mais il n'a plus lieu. Il est réservé au seul temps de l'écriture⁷⁸⁰ ». Ce temps particulier que le groupe μ apparente au sacré, au mythique et à la recherche du temps originel est le temps cyclique et ses deux variantes : le temps circulaire et le temps spiralé.

8.2.2 Le temps circulaire

Le temps circulaire est la première forme du temps cyclique que nous observons dans la poésie des femmes de la décennie 1925-1935. Cette perception particulière du temps semble avoir été inspirée par leur lecture d'Émile Verhaeren, qu'elles ont connu à travers les œuvres de Blanche Lamontagne-Beauregard⁷⁸¹, et de celle des exotistes⁷⁸². Dans ses œuvres,

⁷⁸⁰ Éric Hoppenot, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "Le temps de l'absence du temps" », conférence prononcée au colloque international du Groupe de recherche sur les écritures subversives (Barcelone, 21-23 juin 2001), en ligne, <remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pdf>, p. 9, consulté en avril 2005.

⁷⁸¹ Il semble que l'ancien professeur de Blanche Lamontagne-Beauregard, Émile Chartier, soit à l'origine de sa lecture de Verhaeren. Cette influence est surtout sensible chez elle par son utilisation du thème de la « ville tentaculaire ».

⁷⁸² L'influence des symbolistes belges est avérée dans la poésie exotiste, comme le montrent les références à Verhaeren dans *Poèmes de cendre et d'or* de Paul Morin.

et particulièrement dans les *Heures claires*, le poète belge présente, en effet, une vision du temps qui semble ramener sans cesse les moments heureux des heures matinales. Il n'est donc pas surprenant de retrouver occasionnellement dans les recueils des dernières poétesses romantiques de la décennie (Blanche Lamontagne-Beauregard, Raphaëlle-Berthe Guertin ou Simone Routier) une telle conception du temps. Dans leurs œuvres, le temps circulaire côtoie, sans contradiction apparente, le temps linéaire, davantage caractéristique des romantiques antérieures.

C'est dans la poésie de la première vraie symboliste québécoise, Éva Sénécal, que se manifeste la rupture entre ces deux représentations du temps et que s'impose le temps circulaire. Celui-ci est d'abord le temps du Même, c'est un éternel présent, c'est-à-dire un temps opposé au changement dans le Devenir. Il se caractérise par un continuel repli sur lui-même et semble tourner à vide puisqu'il n'a pas de commencement, puisque tout y recommence sans cesse sans que rien ne s'y achève vraiment. Il peut se représenter de plusieurs façons : par le flux et le reflux de la mer ou encore par les vagues qui, sans fin, battent la plage. Éva Sénécal, dans le poème qui suit, choisit de le personnifier par le vent du Nord qui tournoie.

Le vent du Nord souffle en rafale,
 Sur les hameaux ;
 Il bondit, se tord et dévale
 Des hauts coteaux.

Il vous mord la face et vous jette,
 En impromptus
 Les tas de neige qu'il brouette,
 Longs et pointus.

Il caracole, il paraît ivre,
 De tant tourner,
 D'enlacer l'arbre qui se livre,
 Abandonné.

Il râle sa funèbre joie,
 La fait hurler,
 Affolant les êtres qu'il ploie,
 Pour les violer.

Sur la plaine, il passe et varlope
 Les blancs remous;
 Dans les vallons, il s'enveloppe
 Jusqu'aux genoux.

Il clame aux heureux de la terre
 Un chant fougueux,
 Mais un long refrain de misère
 Aux pauvres gueux.

Dans leur mansarde, il passe aux fentes
 Ses doigts déments,
 Avec des râles de Bacchantes
 Dans les tourments.

Il est grand, rude, âpre et farouche,
 Le vent du Nord;
 Il rampe, s'apaise, se couche,
 Se dresse et mord.

Près des volets fermés, il rôde,
 Chantant, criant,
 Plus souple qu'une brise chaude
 De l'Orient.

J'aime tes fougues, ta furie,
 Ton pas d'infant,
 Âpre mistral de ma patrie,
 Rude géant.

Je voudrais, à travers l'espace,
 Aller un peu
 Confondre avec ton cœur de glace,
 Mon cœur de feu.

Et je suivrais tes courses folles,
 Tes sombres yeux,
 Fuyant loin de tes ivresses molles,
 Mains sur les yeux.⁷⁸³

Comme dans le précédent poème, la prosodie « iconise » la perception du temps. En effet, avec ses douze strophes qui sont elles-mêmes constituées de quatre vers chacune, le premier et le troisième de huit pieds, le second et le quatrième de quatre pieds, ce poème

⁷⁸³ Éva Sénécal, « Vent du Nord », *La Course dans l'aurore*, op. cit., p. 63.

donne une impression de parfaite circularité. Cette figure ne renvoie toutefois pas qu'au temps : elle est double et réfère également au vent, métaphore du temps circulaire. Les verbes qui réfèrent au vent du Nord font également référence au cercle (« tourner »), impliquent la répétition d'une même action (« souffler en rafale », « caracoler », « varloper », « râler ») ou, à cause de leur proximité, témoignent de la succession rapide d'actions comme en cascade (« il rampe, s'apaise et se couche / Se dresse et mord », « il bondit, se tord et dévale »).

L'idée de circularité apportée par la répétition touchant aussi bien les signifiants (ici, l'arrangement strophique particulier) que les signifiés (ici, les verbes) est donc bien présente dans ce poème de Sénécal. Deux autres éléments, essentiels à la compréhension de cette représentation particulière du temps, ressortent aussi de l'analyse des structures symbolique et figurative du poème. Il s'agit, en premier lieu, du fait que le temps circulaire est moins destructeur et moins négatif que le temps linéaire puisqu'il ne tue pas la poésie et, en second lieu, du fait qu'il peut être apprivoisé et enrichir la poésie.

En effet, la représentation circulaire du temps le rend moins destructeur que le temps linéaire du poème précédent qui tue tous les êtres vivants et la poésie, en même temps que l'auteure. Ici, le temps ne tue pas. Il se contente de rendre la vie et la création littéraire momentanément plus difficiles. Le temps ne tue pas, c'est plutôt un géant « rude, âpre et farouche » qui fait peur puisqu'il hurle et râle « sa lugubre joie » comme une Bacchante⁷⁸⁴ « dans les tourments ». C'est un géant et mutin qui « vous mord la face et vous jette, / En impromptus, / Les tas de neige qu'il brouette ». Il ne faut pourtant pas résister à ce génie « dément », sinon il vous « ploie, pour [vous] violer⁷⁸⁵ ». Il faut, au contraire, l'accepter tel qu'il est, c'est-à-dire accepter même la douleur et la souffrance que peut apporter l'éternel présent personnifié par le vent du Nord qui tournoie sans relâche. Il faut le suivre « mains sur les yeux ».

Ensuite, il y a dans ce poème, contrairement au précédent, une tentative d'apprivoiser le temps ou du moins d'en tirer parti. La personnification du vent du Nord que tente Sénécal

⁷⁸⁴ Prêtresse du culte de Bacchus.

⁷⁸⁵ Ici le rapprochement entre ce génie « dément » et le « prince de démenace » qui viole la poétesse dans le poème « Quand les dieux ont pleuré » de Medjé Vézina semble évident.

(le vent possède un « cœur », des « doigts », un « souffle » ainsi qu'une bouche qui « râle » et qui parfois « mord ») joue un rôle capital. En effet, contrairement à Léonise Valois qui nous présentait un temps intérieur, semblable à une horloge biologique, qui déterminait l'instant de la mort de tous les êtres vivants, Sénécal nous propose un temps qui est extérieur au poète. Puisqu'il lui est extérieur, il peut s'approprier et enrichir la poésie. Cette tentative d'approprier le vent, c'est-à-dire le temps et toutes les expériences qu'il apporte, s'exprime ici par le biais d'un simulacre d'union charnelle où le sujet lyrique dit son désir de confondre son « cœur de feu » avec le « cœur de glace » du vent. Ces deux métaphores qui s'organisent autour de l'image du « cœur » sont particulièrement intéressantes. En effet, puisque pour toutes les poétesses de notre corpus, le « cœur » est le siège de la vraie vie, celle de la poésie, ces deux métaphores établissent un lien direct entre le temps circulaire et la création littéraire. Dans la strophe 9 du poème, Éva Sénécal établit un parallèle entre le vent du Nord et « une brise venue de l'Orient », qui suggère ce rapport. Mais celui-ci demeure assez ténu puisqu'il faut remonter jusqu'au poème liminaire du recueil pour connaître les véritables implications de cette comparaison. Dans ce poème que nous avons analysé précédemment, Sénécal surprenait un appel, celui de la poésie, dans la brise venue de l'« ailleurs », de l'Orient.

Un autre élément rend ces deux métaphores intéressantes : la présence de la « glace » et du « feu ». Le « cœur de glace » du vent semble faire référence au fait qu'il ramène imperturbablement le Même, et « le cœur de feu » du sujet lyrique à son désir de changer le monde grâce à la poésie qui l'habite. S'il ne tue pas, le temps circulaire apporte une expérience pouvant enrichir la poésie qui habite l'auteure. Cette première version du temps cyclique présente toutefois un sérieux désavantage qui est lié à sa structure même. Le temps conçu comme un cercle est, nous l'avons dit, un éternel présent : c'est le temps du Même. Il ramène indéfiniment la douleur d'un présent qui est loin d'être toujours aussi heureux que dans *Les heures claires* de Verhaeren, qui semble avoir inspiré cette représentation particulière du temps. Ainsi, la solution paraît être de représenter le temps en forme de spirale plutôt que par un mouvement parfaitement circulaire. Un temps qui, tout en demeurant un éternel présent, permet de désamorcer cette douleur de l'instant en l'utilisant comme expérience pour enrichir la prochaine occurrence du présent.

8.2.3 Le temps spiralé

Le poème « Quand les dieux ont pleuré » de Medjé Vézina, que nous avons examiné précédemment, illustre cette version améliorée du temps circulaire. Bien qu'il pousse beaucoup plus loin l'idée de création d'un espace privilégié pour l'écriture, ce poème présente les mêmes caractéristiques fondamentales que « Vent du Nord » de Sénecal. L'impression de circularité est amenée par la répétition des signifiants et des signifiés, la moins grande dangerosité du temps par rapport à la représentation linéaire, la possibilité d'utiliser le temps pour enrichir la création. Une seule chose diffère : le temps n'y est plus parfaitement circulaire puisque le présent de la fin du poème n'est plus chargé de la douleur du présent du début. Ainsi, la répétition qui donne cette forme courbe au temps « devient réitération et donc Différence, il n'y a pas de Même, ou bien, il n'y a que du Même. Dans la durée, le Même est toujours Autre, c'est toujours au cœur même de la répétition, la venue de l'inconnu⁷⁸⁶ ».

Le poème « Quand les dieux ont pleuré » illustre donc parfaitement la représentation en spirale du temps. Il l'illustre, mais il ne l'instaure pas dans le recueil de Vézina. Un autre poème, « Invectives à la douleur⁷⁸⁷ », qui le précède de quelques pages dans *Chaque heure a son visage*, s'en charge. Ce poème possède une structure symbolique presque identique à celle de « Quand les dieux ont pleuré » et assez semblable à celle du « Vent du Nord » de Sénecal⁷⁸⁸. Il ne met pas en scène le vent (le mot « vent » n'y apparaît même pas), mais plutôt le monstre mythologique Méduse⁷⁸⁹. Il traite non pas du temps comme tel, mais de l'entrave à la création littéraire que représente la douleur sans cesse ramenée par l'éternel présent de la

⁷⁸⁶ Éric Hoppenot, *loc. cit.*, p. 9.

⁷⁸⁷ Medjé Vézina, « Invectives à la douleur », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁸⁸ Ces trois poèmes qui illustrent le temps cyclique sont effectivement liés par la symbolique. Nous constatons, par exemple, la présence de l'image du « doigt » dans les trois poèmes. Il y a d'abord les « doigts griffus » et les « doigts de fossoyeurs » du poème « Invectives à la douleur »; il y a ensuite les « doigts déments » de « Vent du Nord » et finalement il y a le « doigt mâle » du poème « Quand les dieux ont pleuré ».

⁷⁸⁹ Dans la mythologie grecque, une des trois Gorgones, la seule dont le regard était mortel. Le choix de la Méduse pour représenter la douleur n'est donc pas un hasard ici puisque, selon Vézina, la douleur suffit à tuer la poésie.

représentation circulaire du temps. Dans ce poème, en effet, le sujet lyrique invective et chasse la douleur pour laquelle il dit n'éprouver que de la haine. Ce faisant, il la désamorce et brise la parfaite circularité du temps.

Douleur aux doigts griffus,
 Puissance terrassant ma farouche énergie,
 Prunelles à l'affût,
 Espionnant la révolte où je me réfugie,
 Douleur bandeau d'acier
 Sur ma bouche, mes yeux, mon front protestataire,
 Fiévreux, émacié,
 Que les ailes de tous les oiseaux de la terre
 Ne pourraient soulever;
 Ô douleur déclenchant par folles débandades
 Mes rêves éprouvés
 Que ne sait plus où loger ma chair triste et malade,
 Douleur tu me parcours
 Tu circules en moi triomphale, hautaine,
 Et ton pouls dur et lourd
 Violente d'effroi le calme de mes veines.
 Déchirant mon sommeil.
 Tu me brûles, je suis comme une mer torride
 Qui n'a pas de soleil,
 Et c'est de ton rictus que ma tempe se ride;
 Je suis prise à tes rets.
 Des poètes déments à te chanter s'abusent,
 Douleur, moi je te hais!
 Soyez maudit, visage anguleux de Méduse
 Qui reflétez, jaloux,
 Le spasme où l'on gémit. Comme un oiseau qu'on tue
 Entre deux plats cailloux,
 Mon âme n'est plus rien qu'une chose abattue.
 Sur l'arbre de mon corps
 Mes deux bras ne sont plus que branches engourdies
 Et mes mains sans essor
 Ont le geste quêtéur du pauvre qui mendie.
 Je vois rôder le loup
 De la peur et du froid quand vient le crépuscule;
 Et l'aurore debout
 Tâtonne dans ma nuit trop longue qui l'accule.
 Je te connais, douleur,
 Je sais que tu n'es rien qu'une absurde impudence;
 Tes doigts de fossoyeur
 Creusent dans notre cœur de grands trous de silence,
 Plus profonds que la mort.

Tu jettes bas l'espoir pour que l'être s'annule
 Dans un noir corps à corps.
 Mon délire te hait, ô douleur, tentacule
 Aux membranes de fer,
 Que ma haine vers toi monte comme une houle!
 Non, tu ne savais pas qu'un soir on devient soûle
 D'avoir longtemps souffert!

Ce poème constitue la base de la représentation du temps spiralee et présente une prosodie unique dans le seul recueil de Medjé Vézina, *Chaque heure a son visage*. Certes, les poèmes qui ne sont formés que d'une seule strophe, qui imitent le soliloque ou la stance et qui donnent à l'écriture un air de confiance, sont assez fréquents dans son recueil, mais cette unique strophe composée de quarante-huit vers est très particulière : elle fait alterner les vers de six pieds et les alexandrins au cours des quarante-six premiers vers, ce qui donne l'impression d'un rythme circulaire, mais poursuit avec un autre alexandrin qui brise aussitôt ce rythme. Le dernier vers de cette strophe a six pieds et semble reprendre le rythme circulaire, mais le cercle est définitivement brisé et le poème prend la forme d'une spirale.

Cette forme prosodique particulière est en fait une « iconisation rythmique ». Cette figure appartient à un complexe de sens qui est beaucoup plus élaboré que dans les poèmes de Valois et de Sénécal que nous avons analysés plus tôt. En effet, si cette figure iconise encore les rythmes de deux référents comme dans les poèmes précédents, le second (la douleur) n'est plus une simple métaphore pour représenter le premier en lui prêtant vie (le temps spiralee). Il est plutôt le vecteur qui a entraîné Vézina à imaginer le temps comme une spirale. Or, ceci a une conséquence importante dans le poème. De double, cette figure devient alors triple puisqu'elle iconise également le rythme d'une métaphore qui concrétise la douleur : les hoquets et la respiration coupée de celle qui pleure de rage sous l'emprise d'une forte douleur. Cette dernière « iconisation rythmique » est ici renforcée par l'emploi de rimes sonores et dures qui imitent le cri ainsi que par un rythme dominé par des occlusives et hachuré par de nombreuses ponctuations. D'autres types de répétitions de signifiants sont également présents dans ce poème. Nous observons, par exemple, les très nombreuses récurrences (anaphores⁷⁹⁰) du mot « douleur » et les énumérations sur le mode de

⁷⁹⁰ Reprise d'un mot ou d'un groupe de mots au début de phrases ou de membres de phrases qui se suivent, produisant un effet de renforcement, de symétrie.

l'asyndète⁷⁹¹ et de la parataxe⁷⁹² qui donnent l'impression d'une vague qui monte⁷⁹³ et qui revient sans cesse. Elles procurent au texte de Vézina un rythme presque litanique.

Beaucoup plus intéressantes sont toutefois les répétitions de signifiés dans ce poème où, paradoxalement, nous observons plus d'indices de circularité que dans « Vent du Nord » de Sénécal. En effet, l'accumulation de figures impliquant les signifiés, comme les comparaisons et les métaphores, produit un effet de cascade, et donc de répétition. De plus, la poétesse se plaît à effectuer des rapprochements de mots qui contrarient le sens commun et qui se situent à la limite du cadavre exquis, tels « trous de silence plus profond que la mort », « l'aurore debout tâtonne dans ma nuit », « noir corps à corps », « chair triste », « rêves éprouvés », etc. Certes, nous ne pouvons pas parler ici de véritables oxymores⁷⁹⁴, ni même de paradoxes⁷⁹⁵, mais l'accumulation de ces rapprochements simule la folie consécutive à une trop forte douleur et projette le lecteur dans un univers qui n'a plus rien à voir avec le réel et qui se situe dans une espèce de hors-temps.

Dans ce texte de Medjé Vézina, aucun repère spatio-temporel n'est fourni au lecteur, excepté les références qui sont faites à « l'aurore », au « crépuscule » et au « soir ». Tout semble se dérouler dans un seul lieu et un seul moment où le temps se compresse et où « le présent n'a pas de présence⁷⁹⁶ ». Ce moment, nous l'avons vu, est celui de l'écriture. De plus, presque tous les symboles et les figures qui composent les structures symbolique et figurative de ce poème, sauf la figure de la « Méduse », qui représente la douleur de l'éternel présent du temps circulaire, renvoient à la création poétique. L'unique objet de ce poème, qui porte sur

⁷⁹¹ Suppression à effet stylistique des mots de liaison (conjonctions, adverbes) dans une phrase ou entre deux phrases.

⁷⁹² Juxtaposition de phrases sans mot de liaison explicitant le rapport qui les unit.

⁷⁹³ Medjé Vézina fait elle-même le rapprochement dans le vers suivant : « Que ma haine monte vers toi comme une houle ».

⁷⁹⁴ Rapprochement de deux mots qui semblent contradictoires.

⁷⁹⁵ Affirmation apparemment surprenante dans laquelle la contradiction logique est plus difficile à cerner et à dépasser.

⁷⁹⁶ Éric Hoppenot, *loc. cit.*, p. 7.

un des principaux obstacles à la création littéraire puisqu'il tue la poésie, est d'instaurer un temps propice à cette création, tout comme celui de *Chaque heure a son visage* est la poésie elle-même.

Quel est le moyen que choisit le sujet pour atteindre et retenir l'objet de sa quête dans cette poésie de femme? L'analyse des sept poèmes précédents montre que, pour atteindre et s'approprier le véritable objet de leur quête, la poésie, les poétesses de cette époque créent un espace littéraire particulier susceptible de l'accueillir. Or, comme chez tous les écrivains, la construction de cet espace réservé à l'écriture passe, chez elles, par l'aménagement de deux dimensions fondamentales : le lieu et le temps. Toutefois, la poésie que recherchent ces femmes est à leur image, elle est féminine. Elle agit comme un langage commun par lequel les poétesses veulent se reconnaître et exprimer les désirs et les besoins qui sont propres au féminin. L'espace littéraire qu'elles créent progressivement pour accueillir cette poésie porte donc, lui aussi, la marque du féminin.

Ainsi, le premier lieu que choisissent ces poétesses pour mener leur quête de la poésie est un lieu juvénile : c'est un lieu de fuite où elles vont confier leurs aspirations les plus profondes, mais aussi l'angoisse et la douleur d'être femme dans une société qui les étouffe. Ce lieu est celui de la nature. Ce lieu, cependant, elles ne l'habitent pas encore au début de leur quête. Léonise Valois, par exemple, se contente d'observer la force et la magnificence d'une nature qu'elle considère comme une consolatrice des maux humains et comme le corps physique de Dieu, tandis que Blanche Lamontagne-Beauregard, n'osant y entrer, reste sur le seuil de cette nature-temple. Pour la seconde, toutefois, la nature n'est plus divine, même si elle demeure sainte (la voix de Dieu y gronde). Cette particularité permet à l'auteure de s'y insérer non pas physiquement, puisque, comme tous les humains, elle s'en sent indigne, mais symboliquement, par le biais des images de l'« arbre » et de l'« oiseau », qui représentent la poétesse en elle. Pour Blanche Lamontagne-Beauregard, la poésie qui vit en elle en fait un être d'exception plus grand que nature et une intermédiaire entre le monde idéal et le monde concret.

Cette timide incursion de la créatrice dans le lieu de sa quête que nous observons chez Blanche Lamontagne-Beauregard ne constitue cependant pas le seul fait saillant de cette

poésie romantique. Elle est également le théâtre de la déconstruction du Dieu catholique qui domine cette nature, mais qui ne leur ressemble pas. Cette déconstruction s'opère en deux temps : d'abord, comme nous le constatons dans le poème « Niagara » de Léonise Valois, la divinité catholique cède sa place à un Dieu plus lointain, Yahvé, qui est avant tout synonyme de puissance et de force; ensuite, dans le poème « Au seuil de la forêt⁷⁹⁷ », Blanche Lamontagne-Beauregard associe la divinité qui habite le lieu de sa quête et le lieu d'origine de son écriture à une entité générique plutôt qu'à un Dieu précis.

À cette étape de leur démarche, le lieu de la quête des poétesses ne montre aucune marque d'appropriation par le féminin. Elles décrivent un lieu de fuite qu'elles n'habitent pas encore vraiment et qui est dominé par une divinité qui n'a pas de nom. L'arrivée des premières symbolistes québécoises (Éva Sénécal et Medjé Vézina) va toutefois tout changer. Dans leur poésie, en effet, nous constatons non seulement que ces poétesses habitent le lieu de leur quête, mais que cette présence coïncide avec l'apparition d'un autre lieu, plus mature celui-là, qui va progressivement prendre la place de la nature en tant que lieu de la quête : le corps. Nous notons également que, à la suite de la déconstruction du Dieu catholique par les poétesses romantiques, les poétesses symbolistes reconstruisent la divinité qui habite le lieu de leur quête afin qu'elle leur ressemble davantage.

Par exemple, Éva Sénécal, la première de ces poétesses symbolistes, est la première à pénétrer dans cet espace qui est réservé à l'écriture. Bien que, dans le poème « Printemps⁷⁹⁸ » que nous avons précédemment analysé, son entrée dans le lieu de la nature reste discrète (un seul déictique possessif la représente), elle crée un univers typiquement féminin. La nature n'est déjà plus un lieu de fuite, mais un corps qui représente celui de la poétesse puisque, comme la nature devient féconde grâce à la montée de la sève au printemps, la poétesse peut produire son œuvre grâce à la montée de la poésie en elle. La présence physique de la poétesse dans le lieu de sa quête et l'apparition du lieu du corps ne sont toutefois pas les seuls éléments de « Printemps » qui le relie au féminin. Nous y observons également la première phase d'un processus de reconstruction de la divinité habitant ce lieu privilégié, comme si la

⁷⁹⁷ Blanche Lamontagne-Beauregard, « Au seuil de la forêt », *Ma Gaspésie*, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁹⁸ Éva Sénécal, « Printemps », *La course dans l'aurore*, *op. cit.*, p. 47.

poétesse cherchait à personnaliser plus encore le lieu de son écriture. En effet, à part la référence aux Nymphes qui, dans la tradition hellénique, sont des divinités subalternes, nous notons la présence de deux divinités majeures, Éros et Artémis, qui représentent les principes masculin et féminin qui doivent s'unir pour qu'advienne le printemps, pour qu'advienne l'écriture.

Medjé Vézina, la seconde grande symboliste québécoise, poursuit dans la même veine que Sénécal, mais pousse encore plus loin la personnalisation, et donc la féminisation, du lieu de la quête. Dans le poème « Quand les dieux ont pleuré⁷⁹⁹ » que nous avons analysé précédemment, la poétesse est très présente dans le lieu de sa quête, aussi bien symboliquement (par le biais d'images comme celles de l'« oiseau » et de l'« arbre ») que physiquement (près d'une soixantaine de déictiques y réfèrent). C'est également dans ce poème que s'effectue le passage définitif du lieu de la nature vers le lieu du corps, non pas par la disparition du lieu d'une nature devenue caricaturale, mais par une sorte d'osmose où le lieu du corps semble englober celui de la nature.

La principale tentative de Vézina pour personnaliser le lieu de sa quête n'est toutefois pas illustrée par le seul poème « Quand les dieux ont pleuré »; il transparait plutôt de sa poésie tout entière. Dans *Chaque heure a son visage*, en effet, les divinités mâles sont curieusement absentes et, au fil de sa poésie, Vézina crée un panthéon exclusivement composé de déesses (Solitude, Harmonie, Mer, Lune, Poésie, Musique, etc.) En fait, ce panthéon féminin que Medjé Vézina constitue tout au long de sa poésie provient de toutes les mythologies confondues et semble vouloir démontrer que Dieu est femme. L'appel à la déesse Terre dans le poème « Quand les dieux ont pleuré » tend à valider cette hypothèse puisque, dans la mythologie grecque, cette déesse (Gaia) est considérée comme la mère de toutes les générations de dieux et donc à l'origine même de la divinité.

Ainsi, les poétesse de cette époque personnalisent progressivement le lieu de leur quête, celui qu'elles réservent à leur écriture. Toutefois, la personnalisation de l'autre dimension de l'espace littéraire, le temps, est beaucoup moins évidente et plus subtile. Le temps étant une notion plus abstraite que celle de lieu, elle se prête moins aisément à la

⁷⁹⁹ Medjé Vézina, « Quand les dieux ont pleuré », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 89.

féminisation que la précédente. Aussi, des trois représentations du temps que ces femmes proposent dans leurs recueils, aucune n'est vraiment caractéristique du féminin. La représentation d'un temps linéaire, caractéristique de la poésie romantique, est toutefois celle qui montre le moins de traces du féminin. Nous la retrouvons chez Léonise Valois, chez Blanche Lamontagne-Beauregard, mais aussi chez celles qui, comme Alice Lemieux-Lévesque, démontrent d'importantes accointances romantiques. Cette représentation du temps, qui est à l'origine d'un des thèmes les plus importants de leurs œuvres, celui de la fuite du temps, présente comme caractéristique principale de tuer la poésie en même temps que le poète. Dans la poésie romantique s'installe, en effet, un rapport de réciprocité entre celle qui parle et celle qui prend la parole, entre le sujet lyrique et le scripteur.

L'avènement du symbolisme, qui, au contraire du romantisme, établit un rapport de non-réciprocité entre l'émetteur de la parole et la parole elle-même, marque un changement important dans la perception du temps. Le symbolisme, en effet, coïncide avec l'avènement du temps cyclique et de ses deux formes, le temps circulaire et le temps spiralé. Le but de la représentation cyclique du temps est d'assurer la pérennité de la poésie, d'éviter que celle-ci ne meure avec le poète. Le temps cyclique est donc la représentation d'un temps qui est extérieur au poète et qui ne touche que son écriture. Il n'abolit ni ne remplace le temps linéaire qui est intérieur au poète et auquel il demeure toujours soumis.

Les premières manifestations de ce temps réservé à l'écriture apparaissent d'abord dans la poésie d'Éva Sénécal. Elle propose une représentation circulaire du temps inspirée de la nature. Il faut ici faire le rapprochement entre cette perception du temps qu'elle choisit pour son écriture et le lieu de sa quête, d'autant plus que le temps circulaire est celui de la succession des saisons et principalement celui de la germination du printemps et de l'engourdissement de l'hiver, thèmes centraux dans ses poèmes sur la nature. Le temps circulaire est celui de la nature, certes, mais aussi celui de la répétition et celui du Même. Toutefois, si le temps circulaire est extérieur au poète et prévient la mort de la poésie avec celle du poète, il n'est pas sans danger. Le temps circulaire étant, en effet, le temps du Même, il ramène inlassablement l'instant présent puisqu'il tourne sur lui-même. Or, si cet instant présent est heureux, le temps circulaire, en le ramenant constamment, ne peut qu'enrichir la

poésie. Mais si, au contraire, cet instant est chargé de douleur, le temps circulaire risque d'étouffer la poésie.

Aussi, dans le poème « Invectives à la douleur », Medjé Vézina propose-t-elle une autre vision du temps : le temps spiralé. Comme le précédent, le temps spiralé est un temps extérieur au poète, c'est-à-dire qu'il ne s'applique qu'à l'écriture. C'est un temps qui tourne, et donc un temps de la répétition, mais il ne décrit pas un cercle parfait puisque son point d'origine ne se confond pas avec son point d'arrivée. Dans la répétition, le temps spiralé suppose, en effet, une évolution. Il suppose que le moment présent ne soit pas éternellement reconduit, mais qu'il serve plutôt d'expérience pour enrichir la prochaine occurrence du présent. Cette évolution que permet le temps spiralé est particulièrement sensible dans l'ensemble du recueil *Chaque heure a son visage*, où nous sentons que le sujet lyrique change avec les expériences qu'il vit. Les longs poèmes de la fin du recueil (« Ma joie a tout aimé⁸⁰⁰ » et « Ma douleur a tout osé⁸⁰¹ »), qui ressemblent à un testament, témoignent de cette évolution. Cette représentation particulière n'est pas exclusive au féminin. Maurice Blanchot en parle longuement dans *L'espace littéraire*⁸⁰² et nous la retrouvons chez Saint-Denys Garneau ainsi que chez d'autres poètes québécois de la modernité. Elle ne lui est pas exclusive, mais n'en constitue pas moins, selon Patricia Smart⁸⁰³, l'une des caractéristiques essentielles de l'écriture féminine au Québec.

L'espace littéraire que créent les poétesses de la décennie 1925-1935 est donc profondément marqué du sceau du féminin. Il est typiquement féminin parce que la poésie qu'il abrite est féminine, mais il est aussi résolument moderne parce que cette poésie est dominée par un véritable sujet lyrique qui propose une profonde réflexion sur la poésie en général.

⁸⁰⁰ Medjé Vézina, « Ma joie a tout aimé », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁰¹ *Id.*, « Ma douleur a tout osé », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁰² Voir Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*

⁸⁰³ Voir Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec : essai*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, 337 p.

CONCLUSION

Dans un essai intitulé *Le poète et la modernité*, Thierry Galibert situe et décrit ainsi la modernité littéraire en France : « Entre 1830 et 1948 naît, vie et meurt une révolte existentielle orientée contre le rétrécissement du moi sensible⁸⁰⁴ ». Quoiqu'un peu sommaire, cette définition décrit bien ce qu'est, mais surtout ce que n'est pas le mouvement moderne en littérature. Il est d'abord et avant tout une révolution qui permet à l'artiste d'exprimer sa subjectivité à travers l'œuvre d'art, c'est-à-dire « l'échec de la rationalité⁸⁰⁵ », et il exprime « son désenchantement du monde⁸⁰⁶ », d'un monde qui n'est plus à sa mesure et qui ne lui laisse plus de place pour exprimer son moi intime. Par contre, il ne consiste pas en une brutale rupture épistémologique, mais plutôt en un progressif glissement et une lente érosion de certains paradigmes (celui de l'auteur-sujet, par exemple) qui s'étendent sur plusieurs générations de poètes et qui, pour reprendre notre comparaison tectonique, sont provoqués par une foule de secousses d'amplitudes diverses sur l'échelle littéraire.

Au Québec, où les bornes qui délimitent ce mouvement sont différentes de celles dont parle Thierry Galibert dans son essai⁸⁰⁷, nous comptons une dizaine de ces secousses. La première, celle qui semble avoir déclenché tout le processus, survient vers la fin du XIX^e siècle avec l'avènement des premières revues d'avant-garde comme *L'Écho des jeunes* en 1891. Profondément influencées par le mouvement de renouveau de la poésie qui est né quelques années plus tôt en France, ces revues reproduisent surtout une poésie symboliste et décadente souvent jugée « marginale » ou « hors normes » par la critique littéraire de l'époque. Dirigées et rédigées par la jeune génération de poètes, ces revues souvent très éphémères créent un mouvement d'une certaine ampleur.

⁸⁰⁴ Thierry Galibert, *Le poète et la modernité. Poétiques de l'individu de Gérard de Nerval à Antonin Artaud*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », p. 185.

⁸⁰⁵ Claude Filteau, *Poétiques de la modernité. 1895-1948*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 14.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ Selon Alex Maugay et la plupart des chercheurs, on peut situer la modernité littéraire au Québec entre 1937 et 1970. Voir Alex Maugay, *Poésie et société au Québec (1937-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes » n° 9, 1972, 290 p.

Vite endigué par le régionalisme, le désir d'un renouveau poétique exprimé par ces revues d'avant-garde est, dès lors, devenu souterrain, et il a ressurgi à intervalles irréguliers comme autant de petits geysers, provoquant d'autres secousses. Ce fut la poésie d'Émile Nelligan (1900) et celle de quelques autres membres de l'École littéraire de Montréal comme Albert Lozeau (*Billets du soir* (1911) et *Billets du soir (nouvelle série)* (1912)) et Jean Charbonneau⁸⁰⁸ (*Les blessures* (1912), *L'âge de sang* (1921), *Les prédestines poèmes de chez nous* (1923), *L'Ombre dans le miroir : poèmes* (1925) et *La Flamme ardente : poèmes* (1928)). Ce furent les œuvres de trois des quatre « Cavaliers de l'Apocalypse » (Paul Morin (*Le paon d'émail* (1912) et *Poèmes de cendre et d'or* (1922)), Guy Delahaye (*Les phases : tryptiques* (1910) et "*Mignonne, allons voir si la rose...*" est sans épine (1912)) et René Chopin (*Le cœur en exil* (1913)) qui compteront aussi parmi les « exotistes » avec Marcel Dugas. Ce fut aussi l'avènement d'œuvres particulières comme, entre autres, *Opales* de Hélène Charbonneau (1920?) et *Les Atmosphères* de Jean-Aubert Loranger (1920) qui proposent une innovation technique moderne : le vers libre.

Ces jaillissements et secousses n'auront toutefois pas suffi à établir une tradition moderne durable au Québec. Pour cela, il aura fallu une secousse plus intense. C'est ce que fut la poésie des femmes des décennies 1910, 1920 et 1930 au Québec. Ce phénomène que nous avons choisi d'étudier à travers la fenêtre privilégiée de la décennie 1925-1935 semble, en effet, avoir canalisé dans un même mouvement, sinon toutes, du moins les plus importantes forces modernes de l'époque afin qu'advienne définitivement la modernité littéraire chez nous. Ainsi, en examinant le parcours de ces femmes, nous constatons que non seulement Léonise Valois a publié trois poèmes dans une des petites revues avant-gardistes de la fin du XIX^e siècle au Québec (*Le recueil littéraire*), mais que plusieurs membres de l'École littéraire de Montréal, comme, entre autres, Albert Ferland, Antonio Pelletier, Albert Lozeau et Joseph-Hormidas Roy, gravitent autour de la carrière des poétesses des années 1910 et que Paul Morin est le mentor de Simone Routier.

⁸⁰⁸ Nous ne citerons ici que les recueils de poésie de Jean Charbonneau publiés avant 1935

Cette présence des forces vives de la modernité dans l'histoire de la poésie des femmes des décennies 1910, 1920 et 1930 ne suffit toutefois pas à expliquer pourquoi ce phénomène a réussi là où toutes les autres tentatives précédentes pour imposer la modernité littéraire ont échoué. Deux autres raisons se conjuguent pour en faire la secousse décisive qui a amené une rupture définitive avec les pratiques poétiques en vigueur dans le Québec de cette époque : la lente et patiente stratégie des poétesses de cette époque, d'abord, et le fait que ces auteures aient poussé plus loin leur réflexion sur la poésie que les autres poètes de la modernité avant elles, ensuite.

L'étude du parcours de ces poétesses révèle la patience de ce qui semble être une stratégie consciente et planifiée pour assurer le succès de leur entreprise, qui était de construire et d'imposer un langage poétique qui leur soit commun et qui leur permette d'exprimer leur « âme » féminine. Cette entreprise s'est déroulée en quatre étapes. Dans un premier temps, les poétesses construisent leur discours à partir de trois éléments qui caractérisent la société québécoise de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, soit le féminisme (autant le féminisme des droits ou le « suffragisme » que le féminisme social ou le « maternalisme »), l'amélioration, mais surtout la teneur de l'éducation qui est offerte aux filles et la naissance du goût de l'art. Du premier, elles sont redevables de leur discours égalitaire et de celui sur les thèmes de l'enfermement social des femmes et de l'exil de leur propre corps. Au second, selon leur parcours scolaire, elles doivent leur fine psychologie, leur discours sur l'art, la musicalité de leurs vers et une grande culture littéraire qui les amène à faire référence à plusieurs auteurs, notamment à d'autres écrivaines, leur donnant ainsi la conscience d'appartenir à une vaste « sororité » : celle des femmes de lettres. Du troisième, sans doute celui de ces éléments qui a le plus influencé cette écriture émergente, ces poétesses sont redevables de leur vision cosmopolite qui s'oppose au mouvement de nationalisation de la littérature.

À cette étape, la critique est prise de court par la soudaine émergence d'une poésie très différente de celle qu'elle a l'habitude de commenter⁸⁰⁹. L'examen de la réception critique de

⁸⁰⁹ À l'exception toutefois de Louis Dantin et d'Alfred DesRochers qui ont non seulement compris mais encouragé cette nouvelle poésie.

l'époque que nous avons tenté dans notre second chapitre montre, en effet, qu'aucun des principes qui sous-tendent son horizon d'attente ne peut juger de ces œuvres de femmes pour leur valeur propre. En fait, seule « la philosophie de la profondeur », comme l'appelle Claude Filteau, qui est parue pour la première fois, en 1938, dans la revue *Les Idées*, semble apte à évaluer les œuvres modernes. Elle arrive toutefois trop tard pour influencer sur la réception immédiate de ces œuvres de femmes.

La seconde étape de la stratégie de ces poétesses consiste à se doter de la crédibilité indispensable à leur insertion dans le milieu des lettres, des avis nécessaires au succès de leur entreprise, mais surtout des matériaux manquants à leur réflexion sur la poésie. Nous notons deux grands moments dans cette quête. Dans le cas des poétesses des années 1910, par exemple, cette quête s'effectue auprès de ce que Léonise Valois appelle les « amitiés littéraires » (ce sont, le plus souvent, des poètes connus de leur époque). En ce qui concerne les poétesses des années 1920 et 1930, toutefois, nous constatons qu'elles se tournent surtout vers les cercles littéraires auxquels leur donne accès la Société des poètes canadiens-français, notamment. Ainsi, du Mouvement littéraire des Cantons de l'Est, aussi appelé Les Écrivains de l'Est et animé par Alfred DesRochers, le plus important de ces cercles⁸¹⁰ puisque pratiquement toutes les poétesses des années 1920 et 1930 y ont participé, nous pouvons constater qu'elles retiennent une certaine esthétique de l'écriture (l'esthétique romantico-parnassienne), une rigueur dans la prosodie (utilisation du vers régulier) et une vision de la poésie en tant qu'art de l'illusion. Des rencontres du samedi soir chez Albert Pelletier, qui ont lieu deux fois par mois, elles retiennent une certaine rigueur dans le travail d'écriture⁸¹¹ et une définition du poète qui est d'abord vu comme un « éveilleur public ». En ce qui concerne les rencontres chez Albert Lévesque, qui se tiennent les samedis où Pelletier ne reçoit pas, elles trouvent un éditeur qui vient tout juste de se porter acquéreur de la Bibliothèque de l'Action française et qui est encore peu connu, mais qui est ouvert à l'écriture féminine et qui leur offre d'intéressantes conditions d'édition. Quant aux rencontres du dimanche soir chez Émile Coderre, qui semblent très vite avoir remplacé celles chez Albert Lévesque, elles sont,

⁸¹⁰ S'agissait-il d'une véritable association d'auteurs? Nous n'avons trouvé aucun document qui le confirme.

⁸¹¹ Voir Jovette Bernier, « La maison de l'amitié », *Les Écrits du Canada français*, op. cit., p. 24.

comme toutes les autres rencontres d'écrivains qui précèdent, des occasions de sociabiliser entre elles et avec d'autres auteurs ainsi que des occasions de discuter d'écriture féminine, d'actualité littéraire et de tendances modernes en poésie. De plus, lors de ces rencontres, elles trouvent en Coderre un conseiller qui peut les guider vers le succès littéraire puisqu'il est lui-même l'image de la réussite à cet égard et surtout puisqu'il a su imposer une poésie dite « différente », comme l'est celle des femmes.

Bien que le discours des poétesses continuera, comme pour tous les autres écrivains, de se construire et de s'affiner à travers leurs œuvres, à ce stade, les éléments extérieurs qui agissent sur ce discours ont pratiquement terminé leur action. Aussi, la troisième étape de la stratégie des poétesses de cette époque consistera-t-elle à rechercher un lieu non seulement pour publier, mais également pour leur permettre d'intégrer le milieu des lettres québécoises. En effet, quand nous examinons l'ensemble des lieux d'édition choisis par les poétesses de cette époque, nous constatons qu'avant l'avènement de l'éditeur professionnel et plus particulièrement des Éditions Albert Lévesque, elles ont surtout recours à l'autoédition ou au « compte d'auteur » chez un imprimeur ou dans un journal-éditeur pour diffuser leur poésie. Or, ces deux modes d'édition, qui sont devenus obsolètes à cette époque, constituent des problèmes plutôt que des solutions : absence de diffusion, absence de travail éditorial solide qui résultent dans l'absence de critique littéraire et de lectorat. Ce sont des pratiques qui renvoient à un champ littéraire encore loin de l'autonomie et qui témoignent du fait que les poétesses se montrent plutôt en retard sur leur temps ou en retrait du milieu. Certes, l'inexpérience de ces poétesses peut expliquer partiellement ce phénomène puisque cette inexpérience représente un risque important pour un éditeur. La véritable explication semble toutefois être de nature bien différente. Le phénomène semble surtout s'expliquer par le fait que peu d'éditeurs à cette époque souhaitent publier le type de poésie que produisent les femmes.

L'avènement de la Bibliothèque de l'Action française, en 1921, semble ouvrir de nouvelles perspectives aux poétesses et pouvoir leur assurer une meilleure intégration dans le milieu des lettres. Non seulement, en effet, cette nouvelle maison d'édition est ouverte à l'écriture féminine (17,5 % des auteurs publiés sont des femmes), mais elle est également en mesure de garantir une meilleure promotion et donc une plus large diffusion des ouvrages

édités. Toutefois, la Bibliothèque de l'Action française vise avant tout à promouvoir le nationalisme, et l'édition d'œuvres littéraires est loin d'être prioritaire pour elle. Les seules œuvres littéraires qui sont éditées par la Bibliothèque de l'Action française sont régionalistes et Blanche Lamontagne-Beaugard est la seule à y avoir publié.

En ce qui concerne les éditeurs professionnels qui commencent à apparaître au cours de la décennie 1920, ils offrent également aux poétesses la garantie d'une meilleure promotion et donc d'une plus large diffusion et d'une plus grande intégration dans le milieu littéraire que l'autoédition et le compte d'auteur dans un journal ou chez un imprimeur. Toutefois, si elles sont généralement spécialisées dans l'édition littéraire et sont libres de toute contrainte politique, ces maisons offrent généralement peu de place à l'écriture féminine. À part celles qui ont fait éditer leur recueil chez Albert Lévesque, peu de poétesses y ont donc publié. En fait, à l'exception de Medjé Vézina qui ne publie aux Éditions du Totem que parce que le manuscrit de *Chaque heure a son visage* a été refusé aux Éditions Albert Lévesque, deux femmes seulement y ont fait éditer leur recueil : Jovette Bernier et Simone Routier. La première, Jovette Bernier, a publié en 1929 *Tout n'est pas dit* chez Édouard Garand, « hors collection », ce qui lui a valu une liberté d'action comparable à celle que procure l'autoédition, sans souffrir de ses inconvénients. La seconde, Simone Routier, a publié en 1935 en France *Les Tentations* aux Éditions de la Caravelle où elle a été recommandée par Louis Dantin.

Parmi tous ces éditeurs, les Éditions Albert Lévesque font, en effet, figure d'exception puisqu'elles sont en mesure d'assurer aux poétesses une plus large intégration dans le milieu des lettres québécoises que les autres. Cela s'explique bien sûr par les caractéristiques de cette maison d'édition (plus large fourchette d'outils de promotion et de diffusion des nouveautés et présence de 24 % d'auteurs dans son catalogue), mais cela s'explique surtout par les pratiques d'édition de Lévesque. Selon Pierre Hébert, en effet, l'histoire de la maison Lévesque montre que l'éditeur tente de faire coexister deux économies contradictoires :

L'une tournée vers la production et la recherche, l'autre vers l'exploitation du fonds et la diffusion de produits consacrés; autrement dit, il essaie de concilier édition littéraire d'avant-garde et édition de succès commerciaux⁸¹².

Or, cette pratique éditoriale particulière, que nous observons aussi aux Éditions du Totem⁸¹³, puisque Pelletier a travaillé longtemps chez Lévesque en tant que directeur du comité de lecture, indique une parfaite coïncidence entre les besoins des poétesses et ceux de l'éditeur. D'une part, en effet, les poétesses voulaient intégrer le milieu des lettres québécoises afin d'y jouer un rôle et publier leur poésie dans un lieu d'édition qui lui assurerait le meilleur impact possible et, d'autre part, Lévesque cherchait à publier des œuvres de recherche et d'avant-garde qui bousculent les idées reçues. Ce n'est donc pas un hasard si plusieurs des œuvres les plus marquantes de l'écriture féminine furent publiées aux Éditions Albert Lévesque : elles s'inscrivaient dans la philosophie éditoriale de Lévesque.

À ce stade, le discours des poétesses a presque complété sa formation et celles-ci ont découvert un lieu édition susceptible de les intégrer dans le milieu littéraire québécois, il ne reste plus maintenant qu'à le faire accepter par l'institution littéraire et par le public-lecteur. Pour ce faire, ces poétesses ont recours aux prix et aux récompenses littéraires. Elles s'inscrivent à deux types de concours. Elles participent d'abord à des concours mineurs qui sont généralement disputés en France pour obtenir un minimum de crédibilité, pour tester la qualité de leur discours ou encore pour se rassurer quant à la qualité de ce discours à la suite d'un revers à un concours plus important ou à la suite d'une mauvaise critique. Elles s'inscrivent ensuite à des concours majeurs qui, eux, sont toujours disputés au Québec, pour tenter de faire accepter leur poésie.

Les prix majeurs que ces femmes ont décrochés au Québec sont toutefois les plus intéressants. L'étude de l'ensemble de ces prix démontre, en effet, une ouverture progressive à la modernité littéraire. Au début, ce progressif glissement vers la modernité n'est pas attribuable à la libéralisation des pratiques de ces concours, mais plutôt à la relative autonomie des jurys littéraires par rapport aux organismes qui les parrainent. Ce phénomène

⁸¹² Pierre Hebert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir. publ.), *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, op. cit., p. 599.

⁸¹³ Voir Liette Bergeron, op. cit.

où le jugement par les pairs prime les objectifs politiques de l'association existe bien avant le début de la décennie 1925-1935. En fait, nous l'observons pour la première fois en 1912 alors que Blanche Lamontagne-Beauregard remporte le concours de la Société du parler français au Canada avec une vision moins servile du régionalisme. Au cours de la décennie 1925-1935, toutefois, le phénomène semble prendre plus d'ampleur et indiquer que la définition d'une littérature au service d'éléments qui lui sont étrangers est devenue obsolète. C'est le cas lorsque Éva Sénécal, sans se conformer réellement aux pratiques à la fois régionalistes et ultra-catholiques du prix de l'Action intellectuelle, remporte, en 1928, ce concours littéraire qui est parrainé par l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française (ACJC).

En fait, la première ouverture des pratiques des concours québécois aux idées modernes survient en 1923 lors de la création, par le Gouvernement du Québec, du prix David. Ce concours qui recrute ses juges parmi les critiques les plus reconnus du Québec ainsi que parmi les professeurs de lettres des principales universités du Québec, consent, en effet, aux auteurs une plus large liberté d'inspiration. En 1928, toutefois, lorsque Simone Routier et Alice Lemieux-Lévesque remportent le concours de poésie du prix David, son ouverture à la modernité est encore bien timide. Bien sûr, il consent aux auteurs une relative liberté au niveau de la prosodie. Bien sûr, ses juges admirent l'habileté d'une Simone Routier qui passe facilement d'un sujet à un autre ou d'une forme prosodique à une autre. Mais cette diversité et ces licences poétiques ont peu à voir avec la véritable modernité qui demeure encore à venir.

L'ouverture définitive des pratiques des concours québécois à la modernité littéraire coïncide avec l'attribution, en 1929, de la première médaille du Lieutenant-Gouverneur (un autre prix institué par le Gouvernement du Québec) à une poétesse. Elle est remise à Jovette Bernier pour son recueil *Tout n'est pas dit*. L'attribution de cette médaille pour un recueil qui avait été présenté l'année précédente au concours du prix David, mais qui avait été jugé trop hardi pour remporter la palme constitue, en effet, une première dans l'histoire des prix littéraires au Québec puisque pour la toute première fois, le jury qui est appelé à décerner ce prix est exclusivement constitué de poètes. Or les poètes étant, par définition, plus ouverts aux idées modernes, l'œuvre lauréate, ou plutôt les œuvres lauréates, puisque Simone Routier

en remportera une autre, en 1931, avec *Ceux qui seront aimés*, sont plus universelles et ont donc plus d'affinités avec la vraie modernité.

Quoique beaucoup plus conservateur que le jury de la Société des poètes canadiens-français qui a décerné les médailles du Lieutenant-Gouverneur à Jovette Bernier et à Simone Routier, celui du prix David semble continuer dans le même sens quand, en 1935, il couronne Jacqueline Francoeur pour *Aux sources claires*. Bien que très mal reçu par la critique qui n'accepte pas que le prix David ait été accordé à une œuvre qui n'a pas encore été publiée, ce recueil n'en démontre pas moins, en effet, une ouverture au monde qui témoigne de sa quasi-modernité!

La seconde raison qui explique que le phénomène de la poésie des femmes a été la secousse décisive qui a amené la poésie québécoise au seuil de la modernité en rompant définitivement avec les pratiques poétiques de l'époque, c'est, nous l'avons dit, le fait que ces poétesses ont poussé plus loin leur réflexion sur la poésie que les autres poètes de la modernité qui les ont précédées. Quand nous examinons les recueils de ces femmes, nous observons que la poésie est l'objet de la quête. La figure qui représente cet objet est de moins en moins métaphorisée, de plus en plus réelle et le circonscrit de mieux en mieux. Nous notons également que, d'un recueil à l'autre, le sujet maîtrise progressivement sa relation avec cet objet, comme le montre la présence grandissante dans ces poèmes d'un discours sur l'écriture et sur la poésie, que sous-tendent les structures symbolique et figurative. En fait, l'ensemble de ces recueils semble constituer un immense collectif auquel chacune de ces femmes contribue en écrivant un chapitre qui précise progressivement cet objet. Toutefois, ce collectif s'achève sans que le voile qui recouvre l'objet de la quête soit entièrement levé, puisque la poésie reste indéfinissable. Pour ces femmes, en effet, la poésie est un absolu, un but vers lequel on tend, mais qu'on sait ne jamais pouvoir atteindre vraiment; la quête de la poésie étant sans fin et le Graal, inaccessible! En fait, le véritable fait saillant de cette poésie, c'est, nous l'avons dit, la profonde réflexion sur la création littéraire que nous y observons. Au cœur de cette réflexion se trouve une conscience, la conscience d'une poésie qui leur est extérieure et qui nourrit leur écriture. C'est elle qui nourrit cette réflexion et qui agit comme un moteur puissant qui les pousse à la recherche de la vraie voix de la poésie et à la création d'un espace littéraire particulier pour accueillir cette poésie.

La poésie des femmes des décennies 1910, 1920 et 1930 au Québec est le théâtre d'une intense recherche pour découvrir la vraie voix de la poésie. Cette recherche n'est pas sans rappeler celle des poètes français du XIX^e siècle (Lamartine, Hugo, Baudelaire et Mallarmé notamment) qui a mené à la modernité littéraire en France. Le sujet de l'énonciation y subit quatre grandes mutations qui vont progressivement l'amener à ce qui se nomme aujourd'hui le sujet lyrique moderne. À chacune de ces mutations correspond une perception particulière de plus en plus englobante et de moins en moins enracinée dans le temps qui remplace progressivement la subjectivité de l'auteur-sujet.

Les grandes mutations que subit le sujet-énonciateur sont toutefois ce qui retient d'abord l'attention. Au fil de cette poésie, le sujet de l'énonciation passe successivement d'un être fictif qui n'est qu'un acteur qui déclame un poème lui venant d'ailleurs, à un être réel qui maîtrise son propre processus de création et qui construit sa poésie à partir de la multiplicité des voix des gens de son pays. Il devient ensuite un être figuré fictif qui laisse la Muse ou l'« ailleurs » s'exprimer librement en lui, puis un être figuré réel représenté par une auteure complètement transfigurée à la suite de son union avec la déesse de la poésie.

Parallèlement à ces grandes mutations où l'auteur-sujet perd peu à peu son droit exclusif sur la parole poétique s'opère également une transformation de sa perception. Celle-ci devient de plus en plus englobante, selon une suite de bonds métonymiques qui amènent progressivement le sujet de l'énonciation à adopter une vision universelle. Ce dernier commence, en effet, par inclure le « tu » de son lecteur (« je » suis « toi »), puis il inclut le « il » ou le « elle » de l'autre (« je » suis un « autre »). Il englobe ensuite à la fois le « tu » du lecteur et le « il » ou le « elle » de l'autre (« je » suis « toi », mais « je » suis aussi un « autre ») et finalement, il inclut à la fois le « tu » du lecteur, le « il » ou le « elle » de l'autre et le « Tout » de l'univers (« je » suis « toi », « je » suis un « autre », mais ma voix représente aussi celle de l'ensemble du genre humain).

Ces mutations successives du sujet de l'énonciation et la transformation progressive de sa perception l'amènent au sujet lyrique moderne et, par voie de conséquence, amènent la poésie au seuil de la modernité littéraire. Toutefois, la modernité n'est pas uniquement un

sujet lyrique particulier, elle implique aussi l'établissement d'un espace littéraire adéquat pour accueillir l'écriture de ce sujet. Or, ici, le sujet lyrique n'est pas que moderne et universel, il est aussi féminin. Il se définit selon les relations qu'il entretient avec son « Autre » (Dieu dans cette poésie) et présente des caractéristiques qui le lient à la tradition séculaire des femmes mystiques, mais il en montre d'autres qui sont davantage reliées à la situation des femmes dans le Québec des années 1920 et 1930. L'espace littéraire qu'il crée est donc, lui aussi, profondément marqué par le féminin. Il est à l'image et répond aux besoins ainsi qu'aux aspirations du sujet lyrique qui l'habite. Dans cette poésie, le temps de la quête, celui qui est réservé à la création, ne démontre toutefois aucune trace du féminin. Il est conçu, avant tout, pour assurer la pérennité de la poésie. C'est un éternel présent basé sur la répétition, mais ici la répétition « devient réitération et donc Différence, il n'y a pas de Même, ou bien, il n'y a que du Même. Dans la durée, le Même est toujours Autre, c'est toujours au cœur même de la répétition, la venue de l'inconnu⁸¹⁴ ».

La féminisation de cet espace littéraire particulier tient plutôt dans les caractéristiques du lieu de la quête, dont deux semblent plus significatives. La première dans la représentation d'une ou des divinités qui dominent ce lieu réservé à l'écriture. Une première phase, dans les recueils de Léonise Valois et de Blanche Lamontagne-Beauregard, mène à une sorte de déconstruction du Dieu catholique. Comme l'écrit Medjé Vézina : « Mon Dieu, c'est Toi qui mets dans notre chair, hélas! / L'ardent désir que tu ne permets pas / Je veux briser la forme étroite de ma vie / Où mon âme s'attriste, inassouvie⁸¹⁵ ». Cette déconstruction est suivie, dans les recueils d'Éva Sénécal et de Medjé Vézina, d'une reconstruction de la divinité sous la forme d'un panthéon divin qui intègre d'abord des éléments de féminité (il comprend autant de déesses que de dieux) puis devient ensuite essentiellement féminin (il n'est formé que de déesses).

Parallèlement à cette progressive féminisation de la divinité, un autre phénomène contribue largement également à la féminisation de l'espace littéraire : l'avènement

⁸¹⁴ Éric Hoppenot, *loc. cit.*, p. 9.

⁸¹⁵ Medjé Vézina, « Prière pour ma volonté », *Chaque heure a son visage*, *op. cit.*, p. 46. Cité dans Carole David, *loc. cit.*, p. 14.

progressif du corps en tant que lieu de la quête. Dans les premiers recueils de femmes, la nature jouait le rôle de lieu de la quête puisque c'est à la nature que ces poétesses allaient confier leurs peines et leurs espoirs. Elle était, avant tout, un lieu de fuite. Avec l'avènement d'une poésie plus mature, la nature se métaphorise de plus en plus et, ses contours se faisant de moins en moins nets, elle cède graduellement son rôle de lieu de la quête de la poésie au corps.

Le corps a toujours été présent dans la poésie des femmes. À partir de ce passage, toutefois, il devient, et tout en demeurant un actant du discours au sens sémiotique du terme, un acteur au sens théâtral du terme. En effet, en plus d'être un des éléments qui détermine la vision du monde, le corps parle et agit indépendamment et parfois même contre la volonté du « je » de l'énonciation. C'est le cas dans « Pocharde⁸¹⁶ » de Medjé Vézina, où le corps ivre agit à sa guise. C'est également le cas dans « Agenouillement » quand, s'adressant à Dieu, elle dit : « Le jour où la chair dit son droit, / La vertu me parut un corridor étroit⁸¹⁷ ».

Or, ce rôle très particulier que joue le corps dans cette poésie, c'est, selon la critique au féminin, précisément ce qui caractérise l'écriture au féminin. Celle-ci doit donc être vue ici comme la vision particulière au féminin de la modernité. C'est le langage commun que les poétesses des décennies 1910, 1920 et 1930 ont créé pour traduire leurs aspirations les plus profondes. C'est peut-être aussi ce qui rappelle un peu au lecteur d'aujourd'hui les œuvres des poétesses des années 1970 au Québec qui aspiraient, elles aussi, à créer un langage commun pour que s'exprime le féminin.

À cause de leur stratégie d'inscription littéraire, mais surtout à cause du fait qu'elles ont poussé plus loin la réflexion sur la poésie, les poétesses des décennies 1910, 1920 et 1930 ont amené la poésie au seuil de la modernité en provoquant une rupture définitive avec les pratiques poétiques en vigueur dans le Québec de l'époque. Toutefois, malgré le rôle important qu'elles ont joué dans l'avènement de la modernité, ces femmes ne sont pas de véritables poétesses modernes. Un phénomène qui prend de plus en plus d'ampleur au cours

⁸¹⁶ Medjé Vézina, « Pocharde », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 89.

⁸¹⁷ Medjé Vézina, « Agenouillement », *Chaque heure a son visage*, op. cit., p. 104.

des années 1930 au Québec vient interrompre leur réflexion sur la poésie : le roman. En effet, trois des poétesses qui vont le plus loin dans cette réflexion, Jovette Bernier, Éva Sénécal et Medjé Vézina, publient ou sont tentées par le roman avant que leur recherche de la vraie voix de la poésie arrive à son terme. Éva Sénécal publie deux romans : *Dans les ombres*⁸¹⁸ en 1931 et *Mon Jacques*⁸¹⁹ en 1933. Elle ne revient plus à la poésie par la suite. Jovette Bernier publie *La chair décevante*⁸²⁰ en 1931 et ne revient à la poésie qu'en 1945 avec *Mon deuil en rouge*⁸²¹, un recueil qui ne peut pas être considéré comme moderne. Medjé Vézina ne publie pas de roman, mais confie à un journaliste après la parution de *Chaque heure a son visage* : « Le roman m'attire. Je crois que je vais m'y lancer⁸²² ». Elle n'écrit toutefois plus rien après son recueil de poèmes et même son projet de réécriture de *Chaque heure a son visage*, auquel elle consacre toute sa vie, n'aboutira jamais.

La tentation du roman a donc freiné l'élan des poétesses de cette époque avant que leur réflexion sur la poésie ne les conduise à la véritable modernité. Elles sont toutefois à l'origine d'une tradition moderne qui s'établira progressivement au cours de la décennie suivante, comme le soutient Jacques Blais dans *De l'Ordre et de l'aventure*⁸²³. Ces poétesses, en effet, ont préparé l'avènement définitif de la modernité, et cela non seulement en approfondissant la réflexion sur la poésie, mais également en agissant directement sur le champ littéraire. Comme l'écrit Pierre Bourdieu, en effet :

Le champ littéraire est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète

⁸¹⁸ Éva Sénécal, *Dans les ombres*, op. cit.

⁸¹⁹ Éva Sénécal, *Mon Jacques*, Montréal, A. Lévesque, 1933, 222 p.

⁸²⁰ Jovette Bernier, *La chair décevante*, op. cit.

⁸²¹ *Id.*, *Mon deuil en rouge*, Montréal, Éditions Serge Brousseau, 1945, 90 p.

⁸²² Fernand Lacroix, « Mlle Medjé Vézina », *La revue des livres*, vol. 1, n° 1, mars 1935, p. 4.

⁸²³ Voir Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'aventure*, op. cit.

d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ des forces⁸²⁴.

En pénétrant dans le champ littéraire, ces femmes sont, en effet, devenues des forces qui l'ont progressivement transformé afin de le rendre plus autonome, mais surtout plus perméable aux idées modernes et à la vision particulière au féminin de la modernité.

⁸²⁴ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociale*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46, en ligne, < http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/article/arss_0335-330_1991_num_89_1_2986>, consulté en avril 2011.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres du corpus

- Atala [pseudonyme de Léonise Valois], *Feuilles tombées*, préface de Lionel Groulx, Montréal, Librairie Beauchemin, 1934, 84 p.
- Bernier, Jovette Alice, *Comme l'oiseau : poésies*, Québec, « s. l. », 1926, 110 p.
- , *Tout n'est pas dit*, préface de Louis Dantin, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1929, 132 p.
- , *Les Masques déchirés*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Poèmes », 1932, 142 p.
- Francoeur, Jacqueline, *Aux sources claires*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les poèmes », 1935, 147 p.
- Guertin, Raphaëlle-Berthe, *Confidences*, Joliette, Action populaire, 1935, 127 p.
- Lamontagne-Beauregard, Blanche, *La Moisson nouvelle*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926, 192 p.
- , *Ma Gaspésie*, Montréal, Le Devoir, 1928, 158 p.
- , *Dans la brousse : poèmes*, Montréal, Le Devoir, 1935, 215 p.
- Lanctôt, Clara, *Visions encloses : (recueil de poésies)*, préface de Marthe Lemaire-Duguay, Victoriaville, La Voix des Bois-Francis, 1930, 144 p.
- Lemieux-Lévesque, Alice, *Heures effeuillées : poésies*, préface d'Alphonse Désilets, Québec, Ernest Tremblay imprimeur, 1926, 138 p.
- , *Poèmes*, préface de Robert Choquette, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, coll. « Les poèmes », 1929, 164 p.
- Montreuil, Gaétane de [pseudonyme de Georgiana Bélanger], *Les rêves morts*, précédé de lettres d'appréciation par l'Honorable Rodolphe Lemieux, Albert Ferland et Jean Charlemagne Bracq, Montréal, « s. l. », 1927, 56 p.
- Routier, Simone, *L'immortel adolescent*, Québec, Le Soleil, 1928, 190 p.

- , *Ceux qui seront aimés*, préface de Louis Dantin, Paris, P. Roger, 1931, 29 p.
- , *Les Tentations*, préface de Fernand Gregh, Paris, Édition de la Caravelle, 1934, 195 p.
- Saint-Éphrem, Marie (Mère) [nom de religieuse de Marie Bissonnette], *L'Immortel amour*, préface de M^{re} Camille Roy, Sillery (Québec), Couvent de Jésus-Marie, 1929, 188 p.
- Sénécal, Éva, *Un peu d'angoisse...un peu de fièvre : poésies*, Montréal, La Patrie, 1927, 72 p.
- , *La Course dans l'aurore*, Sherbrooke, Édition de *La Tribune*, 1929, 153 p.
- Vézina, Medjé, *Chaque heure a son visage : poèmes*, Montréal, Éditions du Totem, 1934, 155 p.

Études critiques citées sur les œuvres du corpus

- Adam, Pauline, « Medjé Vézina : a major work to discover », *Ellipse*, n° 35, 1989, p. 45-53.
- [Anonyme], « La poésie canadienne à l'honneur. Deux poétesses et un poète du Canada sont lauréats d'un grand concours en France », *Le Devoir*, 19^e année, n° 296, 21 décembre 1928, p. 1.
- [Anonyme], « Les livres. *Aux sources claires* », *Le Bien public*, 28^e année, n° 2, 9 janvier 1936, p. 12.
- Baillargeon, Samuel, « Blanche Lamontagne-Beauregard », *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 1957, p. 181-185.
- Barbeau, Victor, « *Comme l'oiseau*, par Jovette-Alice Bernier », *Les cahiers de Turc*, 2^e série, n° 3, 1^{er} décembre 1926, p. 67-68.
- Bégin, Émile, « *Aux sources claires* », *L'Enseignement secondaire au Canada*, 21^e année, vol. XV, n° 5, février 1936, p. 381-385.
- Bellerive, Georges, « Melle Atala », *Brèves apologies de nos auteurs féminins*, Québec, Librairie Garneau, 1920, p. 69-71.
- , « Melle Clara Lanctôt », *Brèves apologies de nos auteurs féminins*, Québec, Librairie Garneau, 1920, p. 82-85.
- Bernard, Harry, « La jeune poésie canadienne », *Essais critiques*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1929, p. 61-79.

- , « Le Courrier littéraire. *La Course dans l'aurore* », *Le Courrier de St-Hyacinthe*, 73^e année, n^o 24, 9 août 1929, p. 1 et 8.
- , « *Ma Gaspésie* », *Le Canada français*, vol. XVI, n^o 7, mars 1929, p. 454-464.
- Bertrand, Camille, « M^{lle} Jacqueline Francoeur », *La Revue des livres*, vol. I, n^o 8, octobre 1935, p. 10.
- , « Quatre livres de femmes », *La Revue des livres*, vol. I, n^o 12, février 1936, p. 171.
- Blais, Jacques, « L'appel du monde : *Aux sources claires et Bleu poudre* », *De l'Ordre et de l'Aventure*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 132-133.
- Bonenfant, Joseph, « *Tout n'est pas dit* », dans Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome II « 1900-1939 », 1980, p. 1080.
- , « *Chaque heure a son visage* », dans Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome II « 1900-1939 », 1980, p. 216.
- Boulanger, Georges, « Quelques chanteurs du terroir canadien », *Le Terroir*, vol. IX, n^{os} 3, 4 et 5, juillet-septembre 1928, p. 40.
- Bourque, Paul-André, « *La Moisson nouvelle* », dans Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome II « 1900-1939 », 1980, p. 721-722.
- Bracq, Jean Charlemagne, « Lettre d'appréciation », dans Montreuil, Gaétane de, *Les rêves morts*, Montréal, « s. l. », 1927, p. 16.
- Brouillard, Carmel, « *Chaque heure a son visage* », *Les Cahiers franciscains*, vol. III, n^o 3, mai 1934, p. 255-258.
- , « Grandeur et Misère du prix David », *La Renaissance*, vol. I, n^o 17, 12 octobre 1935, p. 5.
- Bruchési, Jean, « Dans le monde des lettres. Mademoiselle Simone Routier », *La Revue moderne*, 14^e année, n^o 1, novembre 1932, p. 8.
- Brunet, Berthelot, « Un prix bien mérité », *La Nation*, vol. II, n^o 14, 13 mai 1937, p. 2-3. *Histoire de la littérature canadienne française*, Montréal, Les Éditions de l'Arbre, 1946, p. 86.
- Cabiac, Pierre, « Blanche Lamontagne-Beauregard », *Feuilles d'érables et fleurs de lys : anthologie de la poésie canadienne-française*, Paris, Éditions de la Diaspora Française, 1965, p. 206-222.

- Champagne, Guy, « *Fleurs sauvages et Feuilles tombées* », dans Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome II « 1900-1939 », p. 505.
- Charbonnier, Félix, « Critique littéraire. *Tout n'est pas dit* », *La Presse*, 45^e année, n° 157, 20 avril 1929, p. 65.
- Coderre, Émile, « *Tout n'est pas dit*, par Jovette-Alice Bernier », *La Tribune*, 20^e année, n° 158, 31 août 1929, p. 5.
- Dantin, Louis [pseudonyme d'Eugène Seers], préface à *Ceux qui seront aimés* de Simone Routier, Paris, P. Roger, 1931, p. 5-6.
- , « M^{lle} Éva Sénécal : *La Course dans l'aurore* », *Poètes de l'Amérique française : Études critiques*, seconde série, Montréal, Les Éditions Albert Lévesque, 1934, p. 161-179.
- , « M^{lle} Medjé Vézina : *Chaque heure a son visage* », *Poètes de l'Amérique française : Études critiques*, tome II, Montréal, Les Éditions Albert Lévesque, 1934, p. 180-193.
- Darc, Jayme [pseudonyme de Charles-Marie Boissonnault], « Appréciations. Les livres nouveaux. *Tout n'est pas dit* », *L'Événement (supp.)*, vol. II, n° 15, 23 mars 1929, p. 7.
- David, Carole, « L'amoureuse exaltée », présentation de la réédition de *Chaque heure a son visage* de Medjé Vézina, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, coll. « Five o'clock », 1999, p. 7-15.
- De Sève Bergeron, Suzanne, « *La course dans l'aurore* », dans Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome II « 1900-1939 », 1980, p. 297.
- Désilets, Alphonse, « *Tout n'est pas dit*, par Jovette-Alice Bernier », *Le Terroir*, vol. XI, n° 5, octobre 1929, p. 37.
- , « Deux beaux livres de Simone Routier », *Le Terroir*, vol. XII, n° 12 / vol. XIV, n° 1, mi et juin 1932, p. 25.
- Duhamel, Roger, « Blanche Lamontagne-Beauregard », dans *Manuel de littérature canadienne-française*, Ottawa, Édition du Renouveau pédagogique, 1967, p. 60.
- Essar, Dennis F., « Medjé Vézina's Prophetic voice », *Canadian Literature*, n° 127, hiver 1990, p. 185-189.

- Ferland, Albert, « La Gaspésie a son poète (Salut à Mlle Blanche Lamontagne) », *Le Pays laurentien*, 2^e année, n° 6, juin 1917, p. 95-99.
- , « *Les Rêves morts*, recueil de vers de M^{me} Gaétane de Montreuil », *La Presse*, 43^e année, n° 36, 26 novembre 1926, p. 1.
- , « Atala et son œuvre poétique », *La Patrie*, 24 novembre 1934, p. 24.
- Gérard, Raymond, « *Poèmes* », dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 77^e année, n° 19, 5 juillet 1929, p. 1.
- Gérin-Lajoie, Marie, « Féminisme littéraire », *Le Devoir*, vol. 8, n° 69, 23 mars 1917, p. 1.
- Girard, Henri, « La Vie littéraire. *Chaque heure a son visage* », *Le Canada*, vol. XXXI, n° 287, 15 mars 1934, p. 2.
- , « La littérature que nous avons : Des écrivains canadiens-français ont préparé l'essor littéraire d'aujourd'hui. Un aperçu du chemin parcouru en vingt ans », *Le Canada*, 42^e année, n° 166, 17 octobre 1944, p. 13.
- Grandpré, Pierre de, « Éva Sénécal », *Histoire de la littérature française du Québec*, tome II, p. 236-239.
- Koski, Raija, « La poésie féminine des années vingt : Jovette Bernier », dans Saint-Martin, Lori (dir. publ.), *L'Autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ Éditeur, 1992, p. 54-61.
- La direction, « Mademoiselle Éva Sénécal », *Le Terroir*, vol. IX, n° 1, janvier 1929, p. 17.
- Langlois, Georges, « La Revue de la presse. La Femme et le travestissement », *L'Ordre*, vol. I, n° 46, 3 mai 1934, p. 2.
- Lequin, Lucie, « Les Québécoises, une autre révolution? », dans Anderson, Madeleine et Christine Klein-Lataud (dir. publ.), *Paroles rebelles*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1992, p. 219-240.
- Marquis, Georges-Émile, « Les Lauréats du prix David en 1935 », *Le Terroir*, vol. XVII, n° 5, octobre 1935, p. 11.
- , « Un deuxième succès pour M^{lle} Jacqueline Franceœur », *Le Terroir*, vol. XVII, n° 12, mai 1936, p. 16.
- Madeleine [pseudonyme de Madeleine Huguenin], « Atala », *Portraits de femmes*, Montréal, *La Patrie*, 1938, p. 262.

- Marcotte, Gilles (dir. publ.), « Medjé Vézina », dans *Vaisseau d'or et croix du chemin*, vol. III de *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, La presse, 1979, p. 399.
- , « *La Chair décevante* », *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 153-165.
- Montreuil, Gaétane de [pseudonyme de Georgiana Bélanger], « *Un peu d'angoisse... Un peu de fièvre* », *Mon Magazine*, vol. II, n° 6, septembre 1927, p. 48.
- Paradis, Suzanne, « *Ceux qui seront aimés* », dans Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome II « 1900-1939 », p. 196.
- Paré, I., « 3 livres récents », *L'Hebdo-Laval*, vol. III, n° 20, 6 mars 1936, p. 3.
- Parent, Louise, « *Les rêves morts* », dans Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome II « 1900-1939 », p. 968.
- Parizeau, Lucien, « Sur un livre de femme », *L'Ordre*, vol. I, n° 32, 17 avril 1934, p. 1.
- Paul-Crouzet, Jeanne, « Blanche Lamontagne-Beauregard », *Poésie au Canada : de nouveaux classiques français*, Paris/Toulouse/Bruxelles, Didier, 1946, p. 263-284.
- Pelletier, Albert, « Poèmes de jeunes filles », *Carquois*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, p. 102-134.
- , « À propos d'esquisses, en vers et en prose de Simone Routier », *Le Canada*, vol. XXX, n° 8, 13 juillet 1932, p. 2.
- , « La Revue des livres. *Aux sources claires* », *Les Idées*, vol. III, n° 1, janvier 1936, p. 62-64.
- Pelletier, Antonio, « Silhouette (Atala) », *Le Monde illustré*, 14 septembre 1901, p. 304-305.
- Robert, Lucie et Corine Bola, « La poésie "féminine" de 1929-1940 : une nouvelle approche », *Atlantis*, vol. IV, n° 1, automne 1978, p. 55-62.
- , « 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 1988, Landryp. 99-118.
- Roy, Camille, préface à *L'Immortel amour* de Mère Marie Saint-Éphrem, Sillery (Québec), Couvent de Jésus-Marie, 1929, p. 18.
- , « Bibliographie canadienne. *La Course dans l'aurore* », *L'Enseignement secondaire au Canada*, vol. 9, n° 5, février 1930, p. 308-311.

———, « *Tout n'est pas dit* », *Regards sur nos lettres*, Québec, L'Action sociale limitée, 1931, p. 120-127.

Saint-Pierre, Albert, « L'esprit des livres. Jacqueline Francoeur. *Aux sources claires* », *La Revue dominicaine*, XLII^e année, n^o 2, février 1936, p. 125-127.

Viate, Auguste, « La poésie féminine », *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1954, p. 187.

XXX, « *Tout n'est pas dit*, de Jovette-Alice Bernier », *Le Quartier latin*, 10^e année, 22 novembre 1928, p. 7.

Études consultées pour l'analyse du discours des poétesses

Allard, Jacques, « Brève histoire de la critique littéraire au Québec », *Traverses : de la critique littéraire au Québec*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991, p. 15-75.

Anger, Béatrice, *Littérature et expérience spirituelle*, Angers, Université catholique de l'Ouest, Cahiers du Centre interdisciplinaire de recherches en histoire, lettres et langues, n^o 17, 1995.

[Anonyme], « André Chénier », *Club des poètes*, en ligne, <<http://www.poesie.net/chenier4.htm>>, consulté en mars 2009.

[Anonyme], « La notion de sujet poétique d'après une citation d'Yves Vadé », *Oboulo.com. Recherche et publication de documents*, 1999, en ligne, <<http://www.oboulo.com/notion-sujet-poetique-apres-citation-yves-vade-59270.html>>, consulté en novembre 2009.

Aron, Paul, *La Belgique artistique et littéraire : une anthologie de langue française : 1848-1914*, Bruxelles, Éditions Complexe, 751 p.

Aubaud, Camille et Daniel Bergez (éd.), *Lire les Femmes de Lettres*, Paris, Dunod, 1993, 276 p.

Bacha, Jacqueline, *L'exclamation : approche syntaxique et sémantique d'une modalité énonciative*, Paris / Montréal, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000, 320 p.

Barthes, Roland, *Michelet par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1956, 190 p.

- Beaulieu, Étienne, « Figures de la dépossession : le sujet lyrique chez Lamartine, Hugo, Baudelaire et Mallarmé », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 1999, 138 f.
- Berg, Christian et Pierre Halen, *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri édition, coll. « Histoire (Cri (Firme)) », 2000, 701 p.
- Biétry, Roland, *Les théories poétiques à l'époque symboliste : 1883-1896*, Berne, P. Lang, coll. « Publications universitaires européennes », vol. 152, 1989, 387 p.
- Blais, Jacques, *De l'Ordre et de l'Aventure*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1975, 410 p.
- , « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », dans Lamonde, Ivan et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 17-36.
- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 294 p.
- Bonhomme, Béatrice, « Espace et voix narratives dans le poème contemporain », dans Marti, Marc (éd.), Université de Nice-Sophia Antipolis, U. F. R Espace et culture et Centre de narratologie appliquée, *Espace et voix narrative*, Nice, Association des publications de la Faculté des lettres de Nice, coll. « Cahiers de narratologie » n° 9, 1999, p. 177-203.
- Boucher, Geneviève, « Espace littéraire et spatialisation de la littérature », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, 2006, en ligne, <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=895>>, consulté en juillet 2010.
- Brière, Diane, « La performativité du langage poétique », mémoire de maîtrise, Département de philosophie, Université de Montréal, 1979, 114 f.
- Brossard, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1985, 154 p.
- Brossard, Nicole et Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec : des origines à nos jours*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2003, 476 p.
- Brosseau, Marie-Claude, *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres : Alice Lemieux, Éva Sénécal et Simone Routier*, Québec, Les Éditions Nota bene, 1998, 125 p.
- Brunet, Manon (dir. publ.), *Érudition et passion dans les écritures intimes*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1999, 224 p.
- Cadoret, Isabelle, « Le sujet lyrique chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 2000, 99 f.

- Centre de recherche Textes, histoire, langages, *De l'auteur au sujet de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Elsneur », n° 11, 1996, 195 p.
- Chammarat, Gabrielle et Alain Goulet (dir. Publ.), *L'auteur : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*, Caen, Centre de recherche Textes, histoire, langages, Université de Caen, 1996, 214 p.
- Chevalier, Anne, *Le Sujet de l'écriture ?*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Elsneur », n° 9, 1994, 221 p.
- Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, 203 p.
- Cliche, Anne-Élaine, *Poétiques du Messie : l'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Document », 2007, 297 p.
- Compagnon, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? Mort et résurrection de l'auteur », *Fabula. La recherche en littérature*, 1999, en ligne, <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>>, consulté en février 2010.
- Courteau, Bernard, « La recherche d'une identité », *Encyclopédie de l'Agora. Pour un monde durable*, 1999, en ligne, <http://agora.qc.ca/Documents/Poesie--La_recherche_dune_identite_par_Bernard_Courteau>, consulté en septembre 2001.
- Dame, Hélène et Robert Giroux, *Sémiotique de la poésie québécoise*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Département d'études françaises, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », n° 5, 1981, 206 p.
- Ducrot, Oswald, *Logique, structure, énonciation : lectures sur le langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1989, 191 p.
- Dupré, Louise, *Stratégie du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989, 265 p.
- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », n° 1370, 1980 [1977], 541 p.
- Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Langue, linguistique, communication », 1989, 199 p.
- , *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1998, 291 p.

- , *Soma et Séma : figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, coll. « Dynamiques du sens », [2004], 270 p.
- Fournier, Marcel, *L'entrée dans la modernité : science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, 239 p.
- Frémont, Gabrielle (dir. publ.), « Féminaire », *Études littéraires*, vol. 12, n° 3, décembre 1979, p. 313-423.
- Galibert, Thierry, *Le poète et la modernité. Poétiques de l'individu de Gérard de Nerval à Antonin Artaud*, Paris, L'Harmattan, 255 p.
- Garnier, Xavier et Pierre Zoberman, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006, 206 p.
- Gascoigne, David (dir. publ.) et Centre de recherche Textes, histoire, langages, *Le moi & ses espaces : quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Caen, Centre de recherche Textes, histoire, langages, Université de Caen, 1997, 182 p.
- Gauvin, Lise, « Penser au féminin », dans Gasquy-Resch, Yannick (dir. publ.), *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, Éditions classiques d'expression française, coll. « Universités francophones », 1994, 287 p.
- Gérard, Josselyne, *L'exclamation en français : la syntaxe des phrases et des expressions exclamatives*, Tübingen, coll. « Linguistische Arbeiten », n° 85, Niemeyer, 1980, 138 p.
- Godfroy, Alice, « *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* », *Fabula. La recherche en littérature*, 2006, en ligne, < <http://www.fabula.org/revue/document1705.php>>, consulté en juillet 2010.
- Goulet, Alain (dir. publ.) et Alain Gifford, *Voix, traces, avènement : l'écriture et son sujet : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2, 3, 4 et 5 octobre 1997)*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Colloque de Cerisy », 1999, 227 p.
- Guermès, Sophie, *La poésie moderne : essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, 285 p.
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, 299 p.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, 312 p.
- Handrea, Coralia, « Voyages symbolistes, voyages symboliques », *Universitatea « 1 decembrie 1918 » Alba Lulia*, 2003, en ligne, < www.uab.ro/reviste_recunoscuta/philologica/.../09.doc>, consulté en mars 2008.

- Hayward, Annette, « "Querelle des régionalistes et des exotiques" : mise au point historique », *Quebec Studies*, n° 12 (printemps-été 1991), p. 93-100.
- Hoppenot, Éric, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "Le temps de l'absence de temps" », conférence prononcée au colloque international du Groupe de recherche sur les écritures subversives (Barcelone, 21-23 juin 2001), en ligne, <remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pdf>, consulté en avril 2005.
- Jackson, John E., *La poésie et son autre : essai sur la modernité*, Paris, J. Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 1998, 181 p.
- James, Geneviève, *De l'écriture mystique au féminin*, Québec, L'Harmattan / Les Presses de l'Université Laval, coll. « Religions, cultures, sociétés », 2005, 167 p.
- Jenny, Laurent, « Méthode et problème : la poésie », *Département de français moderne. Université de Genève*, 1993, en ligne, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html>>, consulté en novembre 2009.
- Jobin, A.-J., *Visages littéraires du Canada français*, Montréal, Les Éditions du Zodiaque, 1941, 270 p.
- Josua, Jean-Pierre et Paule Plouvier, *Poésie et mystique*, Paris, L'Harmattan, coll. « critiques littéraires », 1995, 235 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. « U. Linguistique », 2002, 267 p.
- Kristeva, Julia, « La passion selon Thérèse d'Avila », conférence prononcée au colloque « Vers les monothéismes » organisé par le Réseau de Recherche Psychanalyse et religions (Sophie de Mijolla, Odon Vallet et Fethi Benslama), publication n° 96, 2006, en ligne, <<http://www.kristeva.fr/passion.html>>, consulté en mai 2010.
- Lapalme, Marie-Claude, « Reflets, prose poétique; temps et identité en prose poétique, essai », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, 2001, 200 f.
- Leblanc, Julie, *Énonciation et inscription du sujet : textes et avant-textes de Gilbert La Rocque*, préface de Paul Perron, Toronto, Éditions du Gref, coll. « Theoria », n° 9, 2000, 302 p.
- Lefebvre, Henri, *Introduction à la modernité. Préludes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, 373 p.
- Lemire, Maurice, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, p. XXVIII.

- Loubet del Bayle, Jean-Louis, *Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée poétique française*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1969, 495 p.
- Marcotte, Gilles, *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Science humaine », 1994, 338 p.
- Mathieu, Jean-Claude, *Les fleurs du mal de Baudelaire*, Paris, Hachette, coll. « Classiques Hachette », 1972, 124 p.
- Melançon, Benoît et Pierre Popovic (comp.), *Les femmes de lettres. Écriture féminine ou spécificité générique ? : Actes du colloque Écriture féminine ou spécificité générique ? Le cas des femmes de lettres (Montréal, 15 avril 1994)*, Montréal, Centre de lecture sociopoétique de l'épistolaire et des correspondances (CULSEC), Département d'études françaises, Université de Montréal, 162 p.
- Monnerot, Jules, *La poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, 1949, 208 p.
- Nault, François, *Derrida et la théologie : dire Dieu après la déconstruction*, Montréal, Médiaspaul, coll. « Cogitatio fidei », n° 216, 2000, 269 p.
- Paque, Jeannine, *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989, 164 p.
- Probyn, Elspeth, « Corps féminin, soi féministe : le dédoublement de l'énonciation sociologique », *Sociologie et société*, vol. 24, n° 1, printemps 1992, p. 33-45.
- Proulx, Serge, « La "poésie" de Saint-Denys Garneau et la crise identitaire au Canada français », *Liberté*, Montréal, L'Hexagone, n° 259, vol. 45, n° 1, p. 89-103.
- Purkhardt, Brigitte « Narcisse "en" soi : Joi et Jeux de l'amour », dans Marcelle Brisson, *Un Bouquet de Narcisse(s)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais », 1991, 305 p.
- Rabaté, Dominique, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 8, 1996, 301 p.
- , *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, 1996, 162 p.
- Recanati, François, *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, 287 p.
- Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1955, 249 p.

- , « Pour saluer R.B. », *Pages paysages. Microlectures 2*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 233-246.
- Robert, Lucie, « (D)écrire le corps », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 28-42.
- Roubaud, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988, 217 p.
- Rougemont, Denis de, *Comme toi-même : essais sur les mythes de l'amour*, Paris, A. Michel, 1961, 285 p.
- Royer, Jean, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Fides/HMH/Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1989, 295 p.
- Saint-Jacques, Denis, *L'artiste et ses lieux : les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences, atelier de recherche et de production en art actuel », n° 37, 2007, 382 p.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec : essai*, Montréal, Québec / Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, 337 p.
- Starkie, Énid, *Les sources du lyrisme dans la poésie d'Émile Verhaeren*, Paris, E. de Boccard, 1927, 339 p.
- Starobinski, Jean, *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1989, 93 p.
- , *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, édition augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 301, 1999, 308 p.
- Thiesse, Anne-Marie, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Les presses Universitaires de France, coll. « Ethnologie », 1991, 314 p.
- Van Schendel, Michel, *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1993, 373 p.
- Wilwerth, Evelyne, *Visages de la littérature féminine*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », n° 168, « s.d. », 244 p.

Sources consultées pour établir la genèse de la poésie féminine et reconstituer le champ littéraire**Sources manuscrites**

Archives des Dames de la Congrégation Notre-Dame, Montréal.

Archives des Sœurs Grises de Montréal, Montréal.

Archives des Sœurs Sainte-Anne, Lachine.

Archives des Ursulines, Québec.

Fonds Académie-de-Musique-de-Québec, Archives nationales du Québec, Centre de la Capitale.

Fonds Albert-Ferland, Service des archives, Université d'Ottawa.

Fonds Alfred-DesRochers, Archives nationales du Québec, Centre de l'Estrie.

Fonds Alice-Lemieux-Lévesque, Service des Archives, Université Laval et Archives nationales du Québec, Centre de la Capitale.

Fonds École-des-beaux-arts-de-Québec, Service des Archives, Université Laval.

Fonds Édouard-Garand, Service des archives, Université de Montréal.

Fonds Édouard-Montpetit, Service des archives, Université de Montréal.

Fonds Émile-Coderre, Bibliothèque nationale du Québec.

Fonds Jeanne-Grisé, Bibliothèque nationale du Québec.

Fonds La-Société-des-poètes-canadiens-français, Archives nationales du Québec, Centre de la Capitale.

Fonds Secrétariat-Général, Service des archives, Université de Montréal.

Fonds Simone-Routier, Bibliothèque Nationale du Québec.

Autres sources

- A. G. B., « À la Société d'étude et de conférence. Monsieur Alfred DesRochers parle de "l'avenir de la poésie au Canada-français" », *Le devoir*, 12 décembre 1935, p. 5.
- Ancil, Pierre, « Le Québec d'en Bas », *Le Québec littéraire*, automne 1988, n° 1, p. 91-96.
- [Anonyme], « Les "Prix d'Action" intellectuelle », *Le Courrier de Ste-Hyacinthe*, 73^e année, n° 24, 9 août 1929, p. 8.
- Arles, Henri d', « De notre histoire littéraire », *L'Action française*, vol. XV, n° 1, juillet 1926, p. 26-31.
- Arnold, Ivor A., « Diachronie des styles de la poésie québécoise, 1860-1980 », *Studies in canadian literature*, vol. 12, n° 1, 1986, en ligne, <www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory>, consulté en mars 2006.
- Barbeau, Victor, « Le cri qui les trahit », *Les cahiers de Turc*, 2^e série, n° 3, 1^{er} décembre 1926, p. 63-67.
- , « La littérature et nous », *Les cahiers de Turc*, 2^e série, n° 4, 1^{er} janvier 1927, p. 91-96.
- , « Henri d'Arles : *Miscellanées* », *Les cahiers de Turc*, 2^e série, n° 8, 1^{er} mai 1927, p. 212.
- , « Robert Choquette : *À travers les vents* », *Les cahiers de Turc*, 2^e série, n° 8, 1^{er} mai 1927, p. 213-214.
- , « Hélène Charbonneau : *Château de cartes* », *Les cahiers de Turc*, 2^e série, n° 9, 1^{er} juin 1927, p. 233.
- , « Marcel Dugas : *Cordes anciennes* », *La face et l'envers. Essais critiques*, Montréal, Académie canadienne-française, coll. « Les publications de l'Académie canadienne-française », 1966, p. 60-61.
- Bastien, Hermas, « Notre littérature évolue-t-elle? », *l'Almanach de la langue française*, 13^e année, 1928, p. 120-123.
- , « Poésie au foyer », *l'Almanach de la langue française*, 13^e année, 1928, p. 107-109.
- Beaulieu, Paul, « Situation de Louis Dantin », *Écrits du Canada français*, n°s 44-45, p. 7-19.

- Berger, Lya, *Les Femmes poètes de la Hollande. Précédé d'un précis de l'histoire de la littérature hollandaise*, Paris, Perrin et Cie, libraire-éditeur, 1922, 276 p.
- Bergeron, Liette, *Les Éditions du Totem (1933-1939) et la revue Les Idées : une mission à accomplir*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, 1992, 200 f.
- Bernard, Harry, « La jeune poésie », *L'Action française*, vol. XX, n° 6, décembre 1928, p. 347-360.
- , « L'idée baudelairienne au Canada », *Essais critiques*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, coll. « Les jugements », 1929, p. 7-24.
- , « Du régionalisme littéraire », *Essais critique*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, coll. « Les jugements », 1929, p. 41-58.
- , « Langue et roman », *Essais critiques*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, coll. « Les jugements », 1929, p. 80-93.
- , « La chose littéraire. Histoire naturelle et littérature », *L'Action nationale*, vol. I, n° 1, janvier 1933, p. 18-28.
- Bernier, Sylvie, « Prix littéraire et champs de pouvoir : le prix David 1923-1970 », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, 1983, 172 f.
- Bonenfant, Joseph, Janine Boynard-Frot, Richard Giguère et Antoine Sirois, *À l'ombre de DesRochers : le mouvement littéraire des Cantons de l'Est : 1925-1950 : l'effervescence culturelle d'une région*, Sherbrooke, La Tribune / Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1985, 318 p.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen », 1992, 491 p.
- , « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociale*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46, en ligne,
<http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/article/arss_0335-330_1991_num_89_1_2986>, consulté en avril 2011.
- Brouillard, Carmel, « Enquête sur la littérature », *Les Cahiers franciscains*, vol. III, n° 2, mars 1934, p. 129-162.
- , « À propos de l'enquête littéraire », *Les Cahiers franciscains*, vol. III, n° 3, mai 1934, p. 231-236.
- , « Les Éditions du Totem », *Les Cahiers franciscains*, vol. III, n° 3, mai 1934, p. 236-237.

- , *Sous le signe des muses : essais de critique catholique*, Montréal, Granger Frères, 1934, p. 7-21.
- Brunet, Berthelot, « Lettres canadiennes », *Le Mercure de France*, tome CXLVIII, 15 mai-15 juin 1921, p. 250-255.
- Bugnet, Georges, « De la poésie », *Le Canada-français*, vol. XXI, n° 2, octobre 1935, p. 137-143.
- Campeau, Sylvain, « Décadents + barbares + symbolistes + parisianistes = exotiques », *Les exotiques : anthologie : Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Five o'clock », 2002, p. 7-32.
- Chabot, Jocelyne et Louis Lafrenière, « Nationalisme, fascisme et antisémitisme au Québec dans les années 30 et 40 », en ligne, <<http://www.vigile.net/dossier-nation/1-6/7-25-chabot.html>>, consulté en mars 2003.
- Chauvin, Édouard, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, juin 1918, vol. I, n° 6, p. 185-188.
- Cohen, Yolande, « Chronologie d'une émancipation : Questions féministes sur la citoyenneté des femmes », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 2, 2000, p. 43-64.
- Collège Jésus-Marie, *Collège Jésus-Marie : 125^e anniversaire, 1870-1995*, Sillery, Michel Guillot, 1995, 70 p.
- Dantin, Louis, [pseudonyme d'Eugène Seers], *Poètes de l'Amérique française : Études critiques*, II^e série, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1934, 196 p.
- , *Essais critiques*, édition critique par Yvette Francoli, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 2002, 2 volumes.
- , « La vision de Dantin sur l'art et la critique », *Écrits du Canada français*, n° 44-45, p. 187-209.
- Dantin, Louis et John Hayes, *Mouvement littéraire dans les Cantons de l'Est : suivi d'un Essai de bibliographie sur les écrivains originaires des Cantons de l'Est ou auteurs de travaux se rapportant à notre petite province*, Sherbrooke, *La Tribune*, 1930, 30 p.
- Daviault, Pierre, « La jeunesse et la vie littéraire », *l'Almanach de la langue française*, 20^e année, 1935, p. 140-149.
- David, Laurent-Olivier, « Le suffrage féminin », *Établissement d'un État français*, Montréal, Les Éditions Beauchemin, 1926, p. 17-29.

- Debaene, Vincent, « Atelier de théorie littéraire : définition du champ, *Fabula. La recherche en littérature*, en ligne <www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bfinition_du_champ>, consulté en septembre 2011.
- Deschênes, Fabienne, *Que reste-t-il de Sillery...*, Sherbrooke, Imprimerie H. L. N., 1984, 194 p.
- Deschênes, Micheline, *Les collèges classiques féminins : produits et agents de changement*, mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université Laval, 1988, 116 f.
- De Sève, Micheline, « Féminisme et nationalisme au Québec, une alliance inattendue », *International Journal of Canadian Studies*, vol. 17 (printemps 1998), p. 157-176.
- DesRochers, Alfred, *A l'ombre de l'Orford* ; précédé de *L'offrande aux vierges folles*, édition critique préparée par Richard Giguère, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 1993, 289 p.
- Dickinson, John A. et Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 1995, 383 p.
- Doutreloux, Isabelle, « Arts d'agrément ou arts professionnels : la formation artistique des filles dans les écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal : 1922-1960 », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1990, 169 p.
- Doutremont, Henri, « Quelques marques distinctives de la littérature canadienne », *Le Canada-français*, vol. XIII, n° 4, décembre 1925, p. 160-166.
- Douville, Raymond, « Un Éditeur. Albert Lévesque », *l'Almanach de la langue française*, 17^e année, 1932, p. 249-250.
- Duchaine, Lucien, « Plaidoyer pour nos écrivains », *La Revue moderne*, 14^e année, n° 1, novembre 1932, p. 9.
- Dumont-Johnson, Micheline *et al.*, *Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, coll. « Idéelles », 1982, 521 p.
- Dumont-Johnson, Micheline et Nadia Fahmy-Eid, *Les couventines : L'éducation des filles au Québec dans les congrégations religieuses enseignantes (1840-1960)*, Montréal, Boréal, 1986, 315 p.
- École normale de Rimouski, *École normale de Rimouski, Annuaire no 1. Les onze premières années 1906-1917*, Québec, Imprimerie Carrier et Dugal, 1917, 160 p.

- École normale de St-Hyacinthe, *Annuaire de l'école normale de St-Hyacinthe. Année académique 1912-1913*, St-Hyacinthe, La Tribune, 1913, 48 p.
- Éthier-Blais, Jean, « Les pionniers de la critique », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 69^e année, n^o 5, septembre-octobre 1969, p. 795-807.
- Filteau, Claude, « Du symbolisme au post-symbolisme : rhétorique et modernité », *Protée*, vol. XV, n^o 1, hiver 1987, p. 3-17.
- , *Poétiques de la modernité. 1895-1948*, Montréal, L'Hexagone, 1994, 382 p.
- Foisy, Richard, *Ce que j'ai appris. 1893-1932*. T. 1 de *Jean Narrache : un poète et son double*, Émile Coderre, Montréal, Les Éditions Varia, coll. « Documents et Biographies », 2003, 508 p.
- Fournier, Marcel, *Les générations d'artistes : suivi des entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherches sur la culture, coll. « La pratique de l'art », 1986, 202 p.
- Fournier, Thérèse, « Artistes canadiennes », *La Revue populaire*, 28^e année, n^o 3, mars 1936, p. 9 et 56.
- Francoeur, Louis, « L'attitude du critique et du public devant le livre canadien », *La Revue Populaire*, vol. 21, n^o 1, janvier 1928, p. 7, 9 et 10.
- Galarneau, Claude, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, 1978, 265 p.
- Gallichan, Gilles, ASTED et Association québécoise pour l'étude de l'imprimé, *Les bibliothèques québécoises d'hier à aujourd'hui : actes du colloque de l'ASTED et de l'AQÉI, Trois-Rivières, 27 octobre 1997*, Montréal, ASTED, coll. « Documentation et bibliothèques », n^o 2, 1998, 187 p.
- Garand, Dominique, *La griffe du polémique : le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 235 p.
- Gauvreau, Joseph, « Au public », *L'Action française*, vol I, n^o 1, janvier 1917, p. 8-9.
- Giguère, Richard, *Exil, révolte et dissidence*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, 283 p.
- Gouin, Jacques, *Antonio Pelletier : la vie et l'œuvre d'un médecin et poète méconnu : 1876-1917*, Montréal, Éditions du Jour, 1975, 202 p.
- Grenier, Henri, « Questions de droit ecclésiastique », *Le Canada français*, vol. XXIII, n^o 4, décembre 1931, p. 273-382.

Groulx, Lionel et Albert Lévesque, *Dix ans d'Action française*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926, 273 p.

———, *À la direction de l'Action française (1920-1928)*, tome 2 de *Mes mémoires*, Montréal, Fides, 1971, 418 p.

Hamel, Reginald, *Gaëtane de Montreuil*, Montréal, L'Aurore, 1976, 205 p.

Hayward, Annette, *Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec. 1900-1920*, thèse de doctorat, Department of French language and Literature, Université McGill, 1980, 1046 f.

———, « *Guy Delahaye et la modernité littéraire ou la revanche des "exotistes" »*, *Voix et images*, vol. XIII, n° 1, automne 1987, p. 326-329.

———, « *La querelle des régionalistes et des exotiques. Mises au point historiques »*, *Quebec studies*, vol. 12, Spring / Summer 1991, p. 93-100.

Hébert, Maurice, « *Le livre canadien-français »*, *Le Canada français*, vol. XX, n° 2, octobre 1931, p. 158-167.

———, « *Critiques et critiqués »*, *Les lettres au Canada français*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1936, p. 9-19.

Hébert, Pierre, *Des vieux couvents au plaisir de vivre 1920-1959*, tome 2 de *Censure et littérature au Québec*, Montréal, Fides, 2004, 258 p.

———, « *La censure [au Québec], 1920-1960 »*, *Voix et images*, vol. XXIII, n° 2, hiver 1998, p. 219-325.

———, « *La croix et l'ordre : le clergé et la censure de l'imprimé au Québec »*, *Documentation et bibliothèques*, vol. 41, n° 1, janvier-mars 1995, p. 21-29.

———, « *Quand éditer, c'était agir : la Bibliothèque de l'Action française (1918-1927) »*, *La Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 46, n° 2, automne 1992, p. 219-244.

Hébert, Pierre, Yves Lever et Kenneth Landry (dir. publ.), *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2006, 717 p.

Hertel, François, « *La littérature canadienne-française »*, *L'Action nationale*, vol. I, n° 1, janvier 1933, p. 18-28.

Hudon, Jean-Guy, « *Robert de Roquebrune et la querelle des régionalistes »*, *Quebec studies*, vol. 12, Spring / Summer 1991, p. 101-112.

- Intérim, « Récompenses aux travailleurs intellectuels », *Le Semeur*, 19^e année, n° 5, décembre 1922, p. 95-96.
- Jolicoeur, Jules, « La critique littéraire », *La Revue Populaire*, vol. 21, n° 3, mars 1928, p. 1.
- Labes, Bertrand, *Guide Cartier 2000 des prix et concours littéraires*, Paris, Le Cherche midi, 1999, 425 p.
- Lahaise, Robert, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Littérature », 1987, 549 p.
- , *Une histoire du Québec par sa littérature, 1914-1939*, Montréal, Guérin éditeur, 1998, 767 p.
- Landry, François, *Beauchemin et l'édition au Québec. Une culture modèle 1840-1940*, Montréal, Fides, 1997, 347 p.
- La Salle, Annette [pseudonyme de Madame Roland Leduc], « Quelques aspects de la poésie moderne », *L'Ordre*, 4-8 février 1935, p. 4.
- Létourneau, Jeannette, *Les écoles normales de filles au Québec*, Montréal, Fides, 1981, 239 p.
- Lévesque, Albert et Pierre Dagenais, « La Canadienne-française et les arts », *Almanach de la langue française*, 21^e année, 1936, p. 59-68.
- , « Dorons la pilule », *Almanach de la langue française*, 16^e année, 1931, p. 2-4.
- , « Propos d'éditeur », *Almanach de la langue française*, 18^e année, 1933, p. 251-263.
- Linteau, Paul-André, René Durocher et Jean-Claude Robert, *De la confédération à la crise (1867-1929)*, tome 1 de *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, 1989, 758 p.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Le Québec depuis 1930*, tome 2 de *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, 1989, 834 p.
- Lonergan, David, *Anthologie de Blanche Lamontagne-Beauregard : première poétesse du Québec*, Montréal, Guérin Littérature, 1989, 509 p.
- Luneau, Marie-Pier, *Lionel Groulx : le mythe du berger*, Montréal, Leméac, 2003, 226 p.
- Maheux, Arthur, « Une nouvelle querelle littéraire », *Le Canada-français*, vol. XVIII, n° 9, mai 1930, p. 631-634.

- Malouin, Reine, *Il était une fois...des poètes. Cinquante ans de poésie. 1923-1973*, Québec, La Société des poètes canadiens français, 1973, 42 p.
- Mann Trofimenkoff, Susan, « Feminism, Nationalism and the Clerical Defensive », dans Strong-Boag, Veronica et Anita Clair Fellman (dir. publ.), *Rethinking Canada : The Promise of Women's History*, Toronto, Copp Clark, 1986, p. 123-136.
- , *Action française : French Canadian nationalism in the twenties*, Toronto, University of Toronto press, 1975, p. 157.
- Marcotte, Gilles, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 350 p.
- Marion, Séraphin, « Romantisme français et Romantisme canadien », *Le Canada-français*, vol. XVII, n° 1, septembre 1929, p. 5-13.
- , « Romantisme français et Romantisme canadien », *Le Canada-français*, vol. XVII, n° 2, octobre 1929, p. 108-119.
- Maugay, Alex, *Poésie et société au Québec (1937-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, Coll. « Vie des lettres canadiennes » n° 9, 1972, 290 p.
- Mendez, Manon, « La formation professionnelle des filles dans les écoles supérieures de musique tenues par les religieuses : (1926-1960) », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université de Sherbrooke, 1990, 171 f.
- Mercier, Hélène, *Répertoire numérique détaillé du fonds de l'École des beaux-arts de Québec*, Sainte-Foy, Université Laval, 74 p.
- Michaud, Ginette, *Répertoire numérique détaillé du Fonds Edouard-Garand (P64)*, Montréal, Service des archives, Université de Montréal, coll. « Université de Montréal. Service des archives. Publications du service des archives », n° 34, 1978, 127 p.
- Michon, Jacques (dir. publ.), *L'Édition du livre populaire*, Sherbrooke, Les Éditions Ex Libris, 1988, 204 p.
- , *L'Édition littéraire en quête d'autonomie : Albert Lévesque et son temps*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, 1994, xi, 214 p.
- , *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, t. 1 de *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1999, 482 p.
- Morin, Jean-Claude et Claude des Landes, « Les exotistes », *Le Québec littéraire*, automne 1988, n° 1, p. 86.

- Morin, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, édition critique par Jacques Michon, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2000, 635 p.
- Ouellet, Fernand, « La question sociale au Québec, 1880-1930 : la condition féminine et le mouvement des femmes dans l'historiographie », *Histoire sociale*, vol. XXI, n° 42, nov. 1988, p. 319-345.
- Parvillez, A. de, « Livres de femmes », *Mon Magazine*, vol. III, n° 12, mars 1930, p. 7 et 13.
- Pelletier, Albert, « Littérature nationale et Nationalisme littéraire », *Les Écrits du Canada français*, n° 34, 1971, p. 47-59.
- , « Linguistique », *Les Écrits du Canada français*, n° 34, 1971, p. 60-66.
- Pelletier, Jacques, « Alfred DesRochers, critique », *Voix et Images du pays*, vol. VII, 1973, p. 121-136.
- Plante, Lucienne, « La fondation de l'enseignement classique féminin au Québec (1908-1926) », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université Laval, 1967, 126 f.
- , « L'enseignement classique chez les sœurs de la Congrégation de Notre-Dame (1908-1971) », thèse de doctorat, Département d'histoire, Université Laval, 1971, 367 f.
- Prévost, Augustine, *L'Éducation hier et aujourd'hui 1850-1985*, Montréal, Éditions du Méridien, 1986, 298 p.
- Prévost, Roland, « Joies et tribulations d'un éditeur. Monsieur Albert Lévesque », *La Revue populaire*, 28^e année, n° 1, janvier 1936, p. 6.
- Rainville, Danielle-M., « Le monde de l'imprimé et l'Église au Québec (1880-1960) : considérations sur la censure », *Argus*, vol. XIV, n° 3, septembre 1985, p. 95-100.
- Renaud, Martine, « Les années folles du féminisme québécois », *À rayons ouverts*, n° 50, avril-juin 2000, p. 5-9.
- Rivard, Adjutor, « 10^e rapport du secrétaire général de la Société du parler français au Canada », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. 10, n° 2, octobre 1911, p. 47-57.
- , « Concours de la Société du parler français au Canada », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. 10, n° 5, janvier 1912, p. 179-180.
- Robert, Lucie, « Discours critique et discours historique dans le manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française de M^{gr} Camille Roy », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 1980, 125 f.

- , *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 28, 1989, 272 p.
- Roquebrune, Robert de, « Littérature. De l'opportunité d'un culte de la supériorité littéraire », *Le Nigog*, mars 1918, vol. 1, n° 3, p. 79-87.
- Routier, Simone, « La ferveur d'une débutante en poésie », *Écrits du Canada français*, n° 44-45, 1982, p. 213-225.
- Royer, Jean *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Fides/HMH/Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1989, 295 p.
- Roy, Camille, « Critique et littérature nationale », *Le Canada-français*, vol. XIX, n° 1, septembre 1931, p. 7-13.
- , « Critique et littérature nationale (suite) », *Le Canada-français*, vol. XIX, n° 2, octobre 1931, p. 73-82.
- , « Le Parler français et les lettres canadiennes », *Le Canada-français*, vol. XIV, n° 9, mai 1927, p. 638-648.
- , « L'état actuel de nos lettres », *Le Canada-français*, vol. XXI, n° 1, septembre 1933, p. 5-18.
- , « Notre littérature en service national », *Études et croquis*, Montréal et New York, Louis Carrier & cie / Les Éditions du Mercure, 1928, p. 101-106.
- , « Provincialisme intellectuel au Canada », *Le Canada-français*, vol. XVII, n° 3, novembre 1929, p. 148-167.
- Roy, Louise, *Les sœurs de Sainte-Anne. Un siècle d'histoire 1900-1950*, Montréal, Éditions Pauline / Sœurs de Sainte-Anne, 1992, 556 p.
- Saint-Laurent, Louis, « Les lauréats de l'Action intellectuelle », *Le Semeur*, 18^e année, n° 7, février 1922, p. 158-159
- , « L'attribution des "Prix d'Action intellectuelle" », *Le Semeur*, 19^e année, n° 8, mars 1923, p. 200-203.
- , « Les lauréats de l'Action intellectuelle », *Le Semeur*, 20^e année, n° 5, décembre 1923, p. 104-107.
- , « Les Prix d'Action intellectuelle », *Le Semeur*, 21^e année, n° 8, mars 1925, p. 199-204.

- , « L'attribution des "Prix d'Action intellectuelle" », *Le Semeur*, 22^e année, n° 7, février 1926, p. 172-176.
- , « Les lauréats de l'Action intellectuelle », *Le Semeur*, 23^e année, n° 7, février 1927, p. 181-183.
- , « Au labeur et à l'honneur », *Le Semeur*, 24^e année, n° 8, mars 1928, p. 207-210.
- , « Les lauréats de l'Action intellectuelle », *Le Semeur*, 25^e année n° 8, mars 1929, p. 218-220.
- , « Grands prix et grandes féeries », *Le Semeur*, 26^e année, n° 8, mars 1930, p. 205-209.
- Saint-Yves, Gabrielle, « L'idéologie à travers les questions de langue. Riposte de Firmin Paris à la chronique de langue de Louis Fréchette », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, n° 2, 2003, p. 123-146.
- Savard, Réjean, « Le discours sur la lecture et l'évolution des bibliothèques publiques au Québec de 1850 à 1950 », *Argus*, vol. 26, n° 1, printemps-été 1997, p. 19-27.
- Simard, Jean-Jacques, *Ce siècle où le Québec est venu au monde*, en ligne, <<http://www.soc.ulaval.ca/tendances/simard00.PDF>>, 40 p., consulté en février 2003.
- Statistique Canada, *Sixième recensement du Canada, 1921*, vol. II « population », Ministère de l'industrie, des Sciences et de la Technologie, 1921, 1537 p.
- , *Septième recensement du Canada, 1931*, vol. II « population », Ministère de l'industrie, des Sciences et de la Technologie, 1931, 837 p.
- Sylvestre, Guy, *Anthologie de la poésie canadienne-française*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1963, 371 p.
- Tessier, Albert, « Réveil régionaliste », *Almanach de la langue française*, 13^e année, 1928, p. 100-104.
- Tougas, Gérard, *La littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974 [1960], 270 p.
- Tremblay, Micheline et Guy Gaudreau, « Le régionalisme littéraire au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, 2002, p. 159-178.
- Trépanier, Esther, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol XVIII, n° 1, 1997, p. 68-83.

- , « Modernité et conscience sociale : la critique d'art progressiste des années trente », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol VIII, n° 1, 1984, p. 80-108.
- , « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'Art (Montréal 1918-1938) », dans Lamonde, Yvan et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-104.
- Trudeau, Nicole, « Institut Nazareth », *L'Encyclopédie canadienne. Encyclopédie de la musique au Canada*, 1999, en ligne, <<http://www.Institut%20Nazareth&mkt=fr-CA&setLang=fr-CA>>, consulté en mars 2005.
- Université d'Ottawa et Centre de recherche en littérature québécoise, *La poésie canadienne-française : perspectives historiques et thématiques, profils de poètes, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, 1969, 701 p.
- Vallerand, Jean, « Réflexions sur l'essence de la poésie », *Le Quartier latin*, 24 octobre 1935, p. 5.
- , « Réflexions sur l'essence de la poésie (suite) », *Le Quartier latin*, 31 octobre 1935, p. 10.
- Vanier, Guy, « Prix d'Action intellectuelle », *Le Semeur*, 16^e année, n° 4, novembre 1919, p. 61-65.
- Verhaeren, Émile, *Les Moines, Œuvres de Émile Verhaeren*, tome 3, Paris, Mercure de France, 1922-1924, p. 81-163.
- Warren, Louise, *Léonise Valois : femme de lettres : (1868-1936) : un portrait incluant de nombreux inédits: poèmes, lettres et journaux intimes*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 310 p.
- Xavier [pseudonyme d'Albert Lévesque], « Propos de Xavier. Chez l'éditeur », *Almanach de la langue française*, 17^e année, 1932, p. 244-248.
- Yergeau, Robert, *À tout prix. Les prix littéraires au Québec*, Montréal, Triptyque, 1994, 158 p.