

Rompre avec la norme en 1931

Dans les ombres d'Éva Senécal, lieu d'agentivité, d'écriture et de désir féminin

Breaking with Convention in 1931

Dans les ombres by Éva Senécal, Locus of Female Agency, Writing and Desire

Romper con la norma en 1931

Dans les ombres, de Éva Senécal, lugar de agentividad, escritura y deseo femenino

Véronique Lord

Volume 39, Number 2 (116), Winter 2014

Voix de femmes des années 1930

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025190ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025190ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lord, V. (2014). Rompre avec la norme en 1931 : *Dans les ombres* d'Éva Senécal, lieu d'agentivité, d'écriture et de désir féminin. *Voix et Images*, 39(2), 85-99. <https://doi.org/10.7202/1025190ar>

Article abstract

In 1930s Québec, the image of womanhood constructed by the dominant ideology imposed on women a role that gave them very little independence. *Dans les ombres*, a first novel by young poet Éva Senécal, breaks with this convention: it tells the story of a married woman who falls in love with a passing American, develops a critical attitude to traditional ideology and aspires to define herself and act according to her own genuine values and desires. Based on the principles of literary criticism from a female perspective, this article shows that by presenting a heroine who defies the rules of behaviour for married women and wants to assert herself as subject and agent of her own life, and by breaking with a number of writing conventions, Senécal was able to emphasize a different vision of women and established order.

ROMPRE AVEC LA NORME EN 1931

*Dans les ombres d'Éva Senécal, lieu d'agentivité,
d'écriture et de désir féminin*¹

+ + +

VÉRONIQUE LORD

Université du Québec à Montréal

Le Québec de l'entre-deux-guerres vit d'importantes mutations — urbanisation grandissante, émigration vers les États-Unis, industrialisation accélérée. L'évolution rapide de la société bouleverse les valeurs d'un Québec jusqu'alors traditionnel. Pour les femmes, cette période est marquée par d'importants progrès : l'obtention du droit de vote aux élections fédérales en 1918, la reconnaissance de certains droits juridiques, le développement du travail salarié pour celles qui appartiennent à la classe moyenne, autant d'éléments qui ébranlent les modèles féminins traditionnels : « Même si les rôles d'épouse et de mère, ou de religieuse, seront encore et pour longtemps dominants, de nouvelles aspirations apparaissent [...] »².

Cependant, malgré cette effervescence, un profond conservatisme perdure, renforcé même par les craintes qu'éveillent de telles transformations. Or, selon le discours conservateur et nationaliste, toujours dominant à l'époque, ce sont les femmes qui ont le pouvoir et le devoir de maintenir la tradition. Comment ? En se consacrant à leur vocation « naturelle », qui consiste à multiplier les naissances et à favoriser de saines valeurs à l'intérieur du foyer grâce à leur modestie, à leur pureté et à leur dévouement « innés ». Ce discours fait en effet des épouses et des mères la clé de voûte de la préservation de la cellule familiale et, par là, de tout l'ordre social³. Pour les femmes qui osent prendre la plume, les prescriptions restent liées à ce projet de société : on attend des écrivaines qu'elles contribuent à fixer l'image privée de l'univers féminin⁴. L'une de leurs fonctions sera de glorifier le mariage, la maternité et les obligations domestiques.

+ + +

¹ Le présent article est tiré de mon mémoire de maîtrise intitulé *Une voix féminine contestataire des années 1930. Agentivité et écriture dans Dans les ombres d'Éva Senécal* (Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 137 f). ² Collectif Cléo, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, p. 265. ³ Voir Andrée Lévesque, *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. « De mémoire de femme », 1989, 232 p. ; et Mona-Josée Gagnon, *Les femmes vues par le Québec des hommes. 30 ans d'histoire des idéologies, 1940-1970*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les idées du jour », 1974, 159 p. ⁴ Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à La chair décevante : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1992, p. 41-50. Cet article a d'abord paru dans la revue *Études littéraires* (vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 99-110).

Ainsi, tout en l'exaltant, l'idéologie de conservation construit une image très précise de la femme et lui impose un rôle qui lui laisse peu d'autonomie. Elle tend aussi à lui refuser une perception du monde, une voix et des désirs qui lui appartiennent en propre. C'est dans ce contexte que paraît, en 1931, le roman *Dans les ombres*⁵ d'Éva Senécal, une jeune femme qui s'est fait connaître comme poète du mouvement néo-romantique des années 1920, aux côtés de Jovette-Alice Bernier, de Medjé Vézina, d'Alice Lemieux et de Simone Routier. Dans sa poésie, Senécal avait pris ses distances par rapport à la norme : elle y abordait le thème du désir et de la difficulté des rapports amoureux hommes-femmes, et participait au renouveau thématique et formel apporté par plusieurs écrivaines. Son premier roman témoigne d'une véritable volonté de faire éclater le carcan social et littéraire encore imposé aux femmes au tournant des années 1930.

Dans les ombres met en scène Camille L'Heureux, une jeune épouse critique du rôle qui lui est dévolu. Camille éprouve du désir pour un homme autre que son mari, un Américain de passage. Et ce désir agit, dans le récit, comme une sorte de bougie d'allumage d'une quête qui dépasse la seule quête amoureuse. En effet, l'héroïne manifeste un besoin fondamental, celui de se définir et d'agir en accord avec ses aspirations plutôt qu'en fonction d'un idéal fixé par d'autres. En représentant un tel personnage, et en osant s'attaquer à un triple tabou — le désir féminin, l'adultère, l'union avec un étranger —, *Dans les ombres* allait vraisemblablement trop loin en regard des normes de son temps. Dès sa parution, il a suscité la controverse⁶, puis a été rapidement écarté du corpus littéraire canonique, et oublié. Encore à ce jour, et malgré les nombreuses qualités qu'on lui reconnaît, il a été peu étudié⁷ et n'a jamais connu de réédition.

Dans les pages qui suivent, nous espérons jeter un peu de lumière sur cette œuvre méconnue en faisant ressortir ce qu'elle recelait d'audacieux. Plus précisément, nous essaierons de cerner en quoi la protagoniste de *Dans les ombres* s'écartait du modèle féminin en vigueur dans les années 1930 et défiait les normes de comportement

+ + +

5 Éva Senécal, *Dans les ombres*, Montréal, Éditions Albert Lévesque/Librairie d'Action canadienne-française, coll. « Les romans de la jeune génération », 1931, 150 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *DO* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 6 Lorsqu'on parcourt les différents articles et commentaires parus sur *Dans les ombres* à sa publication, ce qui frappe, c'est combien l'héroïne de Senécal a déstabilisé ou profondément choqué certains critiques, non seulement par les désirs amoureux et érotiques qu'elle manifestait, mais aussi par son attitude peu soumise et par le goût de liberté qu'elle affichait. Visiblement, un tel personnage contredisait l'idée dominante de la femme et de la littérature féminine. La question « morale » était donc aussi une question idéologique et politique. Ce que Senécal et son héroïne outrepassaient, c'étaient les limites imposées aux femmes, qu'elles soient épouses traditionnelles ou écrivaines. 7 Deux monographies traitent en partie du roman, mais n'abordent qu'indirectement son contenu : l'une offre une analyse de sa réception critique (Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 177-200), l'autre aborde l'œuvre de l'écrivaine sous l'angle de ses conditions de production et du problème de la légitimité littéraire (Marie-Claude Brosseau, *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres : Alice Lemieux, Éva Senécal et Simone Routier*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 1998, 125 p.). Finalement, un article de Christl Verduyn (« La prose féminine québécoise des années trente », Lori Saint-Martin [dir.], *L'autre lecture*, t. I, p. 57-71) en parle brièvement. Selon Verduyn, le roman de Senécal — avec *La chair décevante*, de Jovette-Alice Bernier, paru la même année — comporte les premières traces d'écriture féministe au Québec.

imposées aux épouses. Nous tenterons aussi de voir pourquoi la représentation d'un tel personnage a pris valeur de transgression. Selon nous, en mettant en scène une héroïne qui cherche à s'affranchir de l'idéal et du destin normatifs féminins, qui aspire à s'affirmer comme sujet et agent de sa propre vie, de même qu'en bousculant plusieurs normes d'écriture, Senécal donnait forme à une vision dissidente des femmes et de leur réalité.

Le concept d'agentivité — ou *agency* selon le terme original en langue anglaise —, emprunté à la philosophie analytique de l'action et qui a largement cours dans le domaine des études féministes, structurera l'ensemble de notre réflexion. L'agentivité désigne la capacité d'agir d'un sujet devant les forces idéologiques qui l'environnent et le façonnent. Cette capacité devrait lui permettre de faire des changements dans sa conscience, dans sa vie et dans la société, de prendre des décisions et d'agir en accord avec ses désirs et ses valeurs. Telle que formulée par des théoriciennes en sciences humaines dont les recherches rejoignent nos préoccupations (Judith Kegan Gardiner, Susan Hekman, Patricia Mann, Ellen Messer-Davidow, Julie Nelson-Kuna et Stephanie Riger), la notion d'agentivité tient compte des contraintes qui s'exercent sur les femmes dans une société patriarcale et analyse les formes que peut prendre leur action dans ce contexte. Certains gestes, par exemple, sont le résultat d'une prise de conscience de ces contraintes, sans qu'il soit toujours possible d'en faire fi. Le concept d'agentivité permet de distinguer de quelle façon un personnage s'écarte des normes de sa société et de voir si sa représentation constitue une forme de transgression. Il s'agit donc d'une notion pertinente pour décrire le processus par lequel l'héroïne de *Dans les ombres* en vient à se distancier de plusieurs prescriptions et à agir de manière plus autonome bien qu'elle reste entravée par les valeurs dominantes et les limites sociales.

AGENTIVITÉ ET ŒUVRES LITTÉRAIRES

Au Québec, Isabelle Boisclair a repris le concept d'agentivité pour le poser comme l'un des critères qui permettent de déterminer le statut du personnage féminin dans l'économie patriarcale⁸, statut qui peut être hétéronome (régé par les autres) ou autonome, et auquel correspond un plus ou moins grand degré de liberté d'action. Pour les femmes fictives — aussi bien que pour les femmes réelles — évoluant dans une société comme celle du Québec des années 1930, les possibilités sont limitées. Le statut de la femme est celui d'objet d'échange; son identité est généralement déterminée par le père (statut hétéronome patriarcal) ou par l'homme qu'elle a épousé (statut hétéronome conjugal). La femme passe de la maison de l'un à celle de l'autre. Au personnage hétéronome (dépendant d'un père ou d'un mari, sans autonomie financière, maison ni nom qui soient véritablement siens) correspond un statut d'objet privé

+ + +

⁸ Isabelle Boisclair, « Laure Clouet, femme de personne », Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.) *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 83-98; « Au pays de Catherine », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 2, 2000, p. 111-125.

d'agentivité. Toutefois, les personnages se trouvent parfois dans une situation plus floue, voire plus libre que ne le voudraient les cadres idéologiques de leur société, flottement identitaire qui semble aller de pair avec une plus grande conscience critique et qui annonce souvent la transgression et le désordre.

Dans un ouvrage paru en 1996, Helga Druxes⁹ analyse la façon dont les écrivaines explorent les possibilités d'agentivité féminine à travers les discours et les actions des personnages féminins. Elle met aussi en relief le contrôle qui s'exerce sur les femmes en société patriarcale et l'immense pas en avant que représente le simple fait de développer sa subjectivité et sa conscience critique. Nous étudierons l'agentivité de Camille L'Heureux en nous intéressant notamment aux vecteurs que sont le regard et la parole, de même que l'action et le désir, autant de véhicules d'exercice de la subjectivité et de l'agentivité féminines.

Enfin, d'après Barbara Havercroft¹⁰, si le concept d'agentivité permet d'observer comment se matérialise le désir d'affranchissement d'un personnage féminin, il rend compte d'un phénomène parallèle chez les écrivaines, femmes bien réelles cette fois, et qui cherchent, par le biais de leurs créations, à agir sur leur société. Les œuvres littéraires constitueraient elles-mêmes des sites privilégiés d'agentivité au féminin pour toutes celles qui souhaitent « contester les normes — en particulier, les normes relatives au genre sexuel —, qui régissent et déterminent leur vie¹¹ ». Nous retenons cette façon d'envisager l'agentivité littéraire puisque, selon nous, en subvertissant autant l'image de la femme que certaines conventions littéraires, l'œuvre de Senécal témoignait d'une volonté de contester l'idéologie de l'époque.

LE STATUT DE CAMILLE

À peine mariée à Robert L'Heureux, le fils d'un ami de son grand-père, Camille a dû reprendre sa vie solitaire dans la maison de ses grands-parents au bord du lac Mégantic. Nous apprenons, en effet, qu'en route pour leur voyage de noces, les jeunes mariés ont eu un accident de voiture dans lequel la jeune femme a été blessée. Tandis que Robert a gagné le Témiscamingue où il commence un nouvel emploi, Camille poursuit sa convalescence sous le toit grand-paternel. Au début du roman, elle trompe l'ennui, la solitude et le sentiment de frustration qui l'envahit en se promenant au bord du lac. C'est là qu'elle fait la rencontre de Richard Smith. Mystérieux, séduisant, à moitié américain, l'homme lui inspire une passion qu'elle n'avait jamais

+ + +

9 Helga Druxes, *Resisting Bodies. The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Detroit, Wayne State University Press, 1996, 230 p. 10 Barbara Havercroft, « Quand écrire c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, été 1999, p. 93-113 ; « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535 ; « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, 2006, p. 401-420. 11 Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », p. 521-522.

encore connue. Adoptant surtout le point de vue de la jeune femme, *Dans les ombres* fait le récit de l'amour et du désir qui croissent entre Camille et Richard, et du combat qui se livre à l'intérieur de la première, partagée entre la soif de vivre cet amour illégitime jusqu'au bout et le «devoir», l'«honneur», bref le respect des serments du mariage. Finalement, quand Robert, alerté par le grand-père de la jeune femme, revient précipitamment, Camille rompt avec Richard, sombre dans la maladie et la dépression, puis choisit, avec une résignation accablée, de réintégrer son rôle d'épouse.

Selon le cadre théorique proposé par Boisclair, le statut de Camille est donc hétéronome conjugal : Camille est l'épouse de Robert L'Heureux. Cependant, sa situation présente est exceptionnelle : Camille est loin de son mari et échappe à l'autorité masculine qui s'exerce normalement sur elle ; son grand-père n'est plus le «propriétaire» en titre, et le possesseur légal, l'époux, est absent. Du reste, ce dernier n'est pas encore tout à fait un époux : l'union n'a pas été consommée, car l'accident de voiture qui a brutalement mis fin au voyage de noces a également eu pour effet de reporter la première étreinte charnelle. Ainsi, Camille se trouve dans un flou identitaire : mariée devant la loi, elle ne l'est pas encore «dans son corps». Le point de départ de *Dans les ombres* ménage donc justement des zones d'ombre.

La façon dont est désignée la protagoniste au cours du récit est elle aussi significative quant à son statut. On ne connaît pas son nom de jeune fille, seulement son nom d'épouse, ce qui est conforme à son statut d'objet d'échange. D'un autre côté, elle est appelée uniquement par son prénom, Camille, usage qui peut suggérer qu'elle parvient à être sujet malgré tout. Aux trois quarts du roman, cependant, le messenger qui apporte le télégramme annonçant le retour imminent de Robert s'adresse ainsi à Camille :

— Madame Robert L'Heureux ? demanda l'homme.

Elle regarda sans comprendre d'abord puis d'une voix traînante et fatiguée, elle répondit :

— C'est moi. (DO, 116)

La femme mariée est donc appelée à disparaître derrière l'identité de son époux. Mais, située entre deux statuts, Camille se retrouve momentanément sans identité sociale nette. Être libérée — même temporairement — de ses liens avec les hommes qui la déterminent comme objet a ici pour effet de favoriser la transgression.

REGARD ET PAROLE : S'AFFIRMER SUJET ET AGENT

C'est par les manifestations de son agentivité que l'héroïne de *Dans les ombres* défie la norme. Vécu d'abord comme une entrave supplémentaire à sa soif de liberté, l'abandon par le mari constitue finalement la brèche par laquelle pourra s'exprimer le puissant besoin d'affirmation de la jeune femme.

Aller vivre avec son mari au Témiscamingue représente pour Camille, au début du roman, une possibilité de renouveau et une plus grande liberté. Or, Robert lui

envoi des missives qui laissent plutôt présager un même enfermement, puisqu'il croit à l'idéal promu par les idéologues traditionnels¹². Dans cet idéal, teinté d'un romantisme plus moderne, certes, mais tout aussi stéréotypé, l'épouse se consacre à son mari et au bien-être de celui-ci, et ce dernier, en échange, agit comme pourvoyeur, amant et gardien :

[J]e ne trouve personne, quand je rentre le soir à ma froide pension, pour me parler de bonheur. Ma chérie, quand t'aurai-je pour remplir ce rôle, pour t'adorer et te rendre heureuse ? Je suis jaloux de tes grands-parents qui [...] t'ont [...]. Je suis jaloux [...] et j'ai peur affreusement qu'on te vole à moi. (DO, 18)

L'usage du verbe « avoir » et de l'expression « qu'on te vole à moi », dans cette confiance de Robert à sa femme, est éloquent : la femme est une possession qu'on fait circuler des parents à l'époux. Or, le regard que pose Camille sur son époux est critique. En effet, lorsque la jeune femme prend connaissance de la lettre qui vient d'arriver de sa part, elle ne ressent que déception et frustration :

Rien de nouveau. Elle en recevait ainsi chaque semaine et toutes disaient la même chose. Comme il savait mal les écrire, ces lettres qu'elle eût voulues autrement, plus simples, avec moins de phrases toutes faites où elle cherchait en vain son âme [...]. Que ne savait-il la charmer avec des notes accordées aux résonnances du cœur, palpitantes de rêves épars, des riens de chaque jour magnifiés par sa tendresse. (DO, 8)

Camille reproche à son mari son conformisme : au lieu d'établir un véritable dialogue avec elle, comme celui qu'elle imagine, il reproduit des formules pensées par d'autres. Ces critiques nous disent que la jeune femme prise l'authenticité et l'originalité, et qu'elle souhaite être reconnue comme une personne unique par un être tout aussi singulier. Dès lors, l'étoile du mari pâlit : « Elle essayait en vain de se raccrocher au passé. Un désir inconscient la poussait en avant vers l'inconnu, vers ailleurs. » (DO, 16) C'est à l'autre figure masculine, Richard Smith, que sont associées ces valeurs. En effet, le regard de Camille sur ce dernier est un regard de désir, mais au-delà de la passion physique, il traduit la volonté de se rencontrer soi-même et de connaître un destin différent : « [I]l l'avait regardée et maintenant elle croyait que nulle parole ne

+ + +

12 Selon Andrée Lévesque, au tournant des années 1930, les élites, ou « agents normatifs », sont largement composées de clercs et d'hommes des professions libérales appartenant à la mouvance nationaliste. Ces derniers, soucieux d'accroître le nombre de Canadiens français et de préserver l'homogénéité « raciale » et religieuse de la société, discutent abondamment sur le rôle de l'épouse. La femme mariée est tenue de dispenser amour, soutien et soins à celui qui affronte la dure réalité du monde du travail et de lui assurer un foyer ordonné, heureux et paisible. De plus, alors que l'homme a été conçu par Dieu pour agir au dehors, penser, conquérir et diriger, la femme est faite pour vivre au-dedans, là où sa fécondité physique et ses qualités peuvent le mieux s'épanouir. À l'opposé, l'indépendance et l'autonomie sont des « traits de caractère éminemment détestables » chez une femme et contraires à sa mission (voir Andrée Lévesque, *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, p. 32 et 48). Soulignons qu'au-delà des prescriptions, la femme mariée est aussi réduite par la loi à l'état de mineure. Elle doit par exemple obtenir l'autorisation maritale pour exercer des droits civils et son époux voit à l'entière administration des biens communs (voir Collectif Cléo, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, p. 348).

pourrait traduire ce que ce regard-là savait dire. » (DO, 10) L'Américain cristallise tout ce dont Camille a soif : contrairement à ses proches, il sait « lire » en elle, communiquer avec elle, lui livrer une « âme » tourmentée qui fait écho à la sienne. Il la fait rêver d'une vie qui ne soit pas « comme tant d'autres, banale ou triste à pleurer » (DO, 11). Ainsi, Richard Smith incarne pour Camille ce qu'elle reconnaît en elle-même et qu'elle ne parvient pas à partager avec son entourage.

Par ailleurs, l'amour décuple l'agentivité de Camille. En effet, elle utilise la lettre pour dire son désir et exiger de son partenaire plus de transparence et de réciprocité : « Richard, le connaissez-vous ce dieu [l'Amour] ? Est-il entré dans votre cœur ? Car je vous aime, Richard, je vous aime, je vous aime. » (DO, 66) En déclarant son amour la première, Camille sort de la position d'attente et prend l'initiative¹³. Écrire, pour l'héroïne, sera également l'occasion de s'inventer (au lieu d'être définie de l'extérieur par des impératifs culturels et sociaux) et de dire à l'Autre masculin qui elle est réellement. Dans une seconde lettre à Richard, Camille se compare aux « chênes puissants, tordus par les ouragans ou bercés par la brise, ces géants tendus comme des nerfs humains, vibrants et tumultueux comme des cœurs d'homme » (DO, 74), qu'elle différencie des « pâles arbustes [qui] vivaient à côté leur petite vie végétative » (DO, 74). La protagoniste délaisse la modestie, affirme sa force, de même que son rêve d'un destin d'exception¹⁴. Le désir de l'Autre est donc aussi un désir de soi, un désir d'être reconnue comme sujet de plein droit. Ainsi, pour Camille, la parole correspond à un refus de la position d'objet et à une revendication de celle de sujet et d'agent.

ACTIONS ET REFUS D'AGIR : QUAND LE DÉSIR EST RÉBELLION

De manière générale, le roman de Senécal oppose le goût du monde extérieur et du changement dont fait preuve l'héroïne à la passivité, à l'enfermement et au conformisme qui affligent ses grands-parents. De plus, Camille exprime des besoins qui vont à l'encontre de l'idéal féminin : « Il lui fallait l'espace [...]. Elle aurait étouffé, elle, l'enfant vagabonde des champs et des bois, derrière des murs qui enserrant comme un suaire. » (DO, 95) La maison, lieu auquel sa vie de femme mariée la destine ultimement, est donc une cellule, voire un cercueil. En contraste avec cette image d'enfermement, Camille navigue en chaloupe, seule, et cherche à revoir l'homme qui l'attire. Elle est comparée à des figures libres et transgressives : « Comme les guerriers fabuleux partant à la conquête d'un empire, elle jouissait déjà de son triomphe. » (DO, 40) Camille agit donc, affronte les interdits et écoute son désir envers et contre tout. Alors qu'elle avait accepté plutôt passivement l'amour de Robert, elle éprouve pour Richard une attirance franche qui la fait partir « en chasse » et qu'elle assume pleinement.

+ + +

¹³ Le style de sa lettre est d'ailleurs direct et affirmatif, ce qui contraste avec l'aura de femme innocente et timide qu'elle semble projeter, notamment dans les scènes avec les personnages masculins. ¹⁴ Dans *Becoming a Heroine. Reading About Women in Novels* (New York, Viking Press, 1982, p. xv), Rachel M. Brownstein montre comment le fait de désirer être une héroïne, de s'imaginer comme telle, est un outil de construction et d'affirmation de soi.

L'action sans doute la plus hardie de Camille sera l'introduction de Richard dans la maison grand-paternelle, lieu où les deux amants se rapprocheront physiquement (bien que l'étreinte ne soit que suggérée). Son émancipation la plus marquée est donc déclenchée en grande partie par le désir amoureux. C'est une volonté combinée de vivre la passion amoureuse et (voire plus encore) de se vivre, d'agir en tant que sujet, qui s'exprime à travers le choix d'aimer un homme interdit et par le biais d'actes rebelles.

L'ORDRE TRADITIONNEL REPREND SES DROITS... OU LA CHUTE DE L'AGENTIVITÉ FÉMININE

Robert, alerté par les grands-parents du comportement inconvenant de sa femme, annonce alors son retour : « Je te serrerais dans mes bras à t'étouffer » (*DO*, 89), écrit-il. Camille commence à perdre pied et voit s'effriter les qualités qui la définissaient comme sujet et agent : l'activité, le dynamisme, le fait de voir, de discerner, d'avoir des gestes réfléchis. Puis, la jeune femme tombe malade (*DO*, 118). L'état de faiblesse dans lequel elle glisse peu à peu la prive de sa capacité d'agir et finit par décider pour elle. Alors qu'elle veut écrire à celui qu'elle aime, Richard, « [l]es mots sont rebelles, refusent de s'unir, de s'assembler pour former un ensemble » (*DO*, 122). De manière notable, alors que l'agentivité de l'héroïne s'évanouit, les gestes qu'elle parvient à effectuer sont ceux de l'épouse modèle : ses idées s'estompent, elle « jette encre et papier au fond du tiroir » et travaille plutôt à rendre la maison accueillante, à créer « l'illusion du bonheur » (*DO*, 122) pour Robert, qui est sur le point d'arriver.

Dans l'œuvre de Senécal, les lieux sont chargés de signification. Le lac est le site par excellence de la rencontre amoureuse et de la transgression des interdits, tandis que la forêt au-delà semble faire écho au besoin intrinsèque de liberté et d'autonomie de l'héroïne. De manière générale, la nature épanouie et vibrante qu'elle court rejoindre dès qu'elle le peut s'oppose au décor fixe et mort de l'intérieur de la maison : fleurs coupées se fanant dans un vase, « fenêtre encadrée de cretonne », « tapisserie au pâle feuillage fané » (*DO*, 16), etc. Ainsi, pour la figure féminine, la vie, la possibilité d'être soi-même et heureuse, sont bel et bien à l'extérieur. Or, dans les dernières pages du roman, Camille cueille les fleurs de son jardin pour embaumer la maison : comme elle-même, semble-t-il, la nature se retrouve domestiquée, taillée sur mesure pour agrémenter l'espace privé, et donc vouée à perdre sa vitalité.

Finalement, toute l'énergie qu'il reste à Camille est employée à déguiser ce qu'elle est vraiment : « Il fallait remettre le masque, reprendre l'habit de parade, jouer son rôle et le bien jouer. » (*DO*, 120-121) Lorsque Robert arrive, la jeune femme est prise d'un dernier sursaut de résistance : « Elle recule lentement » (*DO*, 127), « se redresse, se dérobe et le repousse » (*DO*, 132). Un de ses rêves témoigne également de sa tentative de reprendre possession de son agentivité, d'effectuer un choix qui, malgré les circonstances, lui appartienne en propre :

Robert est là, dans l'épaisse nuit, enveloppé d'un halo. Il vient vers elle, tend les bras pour la saisir. Une force mystérieuse la tire en arrière. Soudain, elle se sent libre. Elle

va courir à lui. Quelques pas et elle sent la terre humide et gluante. [...] Devant elle une forme humaine se dresse, les bras tendus dans un geste d'imploration. C'est Richard Smith. (DO, 136)

Ce qui semble à première vue une contradiction rend compte en réalité des choix paradoxaux d'agentivité qui sont offerts à Camille : où se trouvent sa liberté, son authenticité ? Dans le fait de se refuser à Robert et de partir avec Richard, ou dans celui d'honorer son premier engagement, consenti de plein gré, envers Robert ? Finalement, si la jeune femme n'agit pas complètement de son propre chef, elle manifeste quand même son agentivité : elle choisit de rester fidèle à son engagement conjugal et l'assume malgré le déchirement que cela représente.

Cependant, ce sacrifice de soi, autant que de l'amour, achève de l'affaiblir : « "Pneumonie, dépression nerveuse." Tel est le diagnostic. » (DO, 141) La maladie pulmonaire suggère que l'héroïne, privée de l'oxygène dont elle a besoin, étouffe. Selon Verduyn, la maladie « sert d'échappatoire à un monde où l'on se sent contraint, incapable de s'exprimer ou de s'épanouir¹⁵ ».

Les traces du bouleversement qui a eu lieu, surtout intérieur, resteront à l'état de cicatrices invisibles : « Personne ne comprendra que quelque chose est mort en elle. » (DO, 148) Désormais, Camille est contrainte à un avenir prédéterminé, tourné vers les besoins d'autrui : « Remplir son rôle de femme, simplement, pour l'homme qui l'aime et dont elle est l'épouse, maternellement pour les petits qui viendront avec leurs yeux pleins de ciel... » (DO, 149) *Dans les ombres* se termine donc sur un constat d'échec, en même temps que sur une nouvelle affirmation de la conscience lucide et critique de la figure féminine : « Songer qu'il faudra se relever peut-être, tirer sur le collier de misère, comme un chien, chaque jour, interminablement. » (DO, 144) Cette image de l'épouse traditionnelle en animal domestique tenu en laisse est saisissante. La conscience accrue de sa condition de sujet, à l'intérieur d'une société qui nie un tel statut et des possibilités d'action aux femmes, apporte surtout douleur et désespoir. Le bilan de l'agentivité de Camille rappelle les nuances apportées par plusieurs théoriciennes au concept : dans le contexte d'une société patriarcale traditionnelle, développer une conscience critique est en soi un important, et exigeant, accomplissement.

LE DÉSIR DE L'ÉCRITURE/L'ÉCRITURE DU DÉSIR

En représentant Camille, ses attitudes et ses actions souvent contraires aux stéréotypes féminins de l'époque, sa quête d'agentivité et le sentiment d'indépendance qu'elle conquiert, Éva Senécal bouleversait l'image traditionnelle des femmes. Mais son audace ne se situait pas sur le seul plan diégétique. Certains choix formels et narratifs visent aussi à transformer l'ordre culturel et symbolique ainsi qu'à créer une forme d'agentivité littéraire. En optant pour un roman réaliste et psychologique, en modelant la voix narrative de manière à imposer sa propre perspective sur le monde,

+ + +

15 Christl Verduyn, « La prose féminine québécoise des années trente », p. 64.

l'écrivaine rompt avec les dogmes littéraires de son époque et se donne les moyens de s'exprimer plus librement. Enfin, dimension capitale du projet littéraire de Senécal, l'écriture du désir, la volonté de dire la sensualité et le plaisir féminins malgré les interdits confèrent à son roman sa dimension la plus subversive.

La voie qu'emprunte Senécal pour son roman est celle du réalisme, mais il s'agit d'un réalisme auquel les lecteurs canadiens-français étaient peu accoutumés. Plutôt que de renforcer l'attachement à la patrie ou aux valeurs traditionnelles, Senécal « veut imiter la vie, en présenter les risques, "l'imprévu et la brutalité" ¹⁶ ». Par sa liberté de ton et de propos, elle marque sa filiation avec une conception moderne de la littérature.

Dans les ombres s'inscrit aussi dans le genre psychologique, genre encore peu usité, associé au féminin ¹⁷ et plutôt mal reçu. En effet, l'individualisme n'a pas bonne presse chez les penseurs traditionnels, en particulier en ce qui concerne les femmes : il risque de pousser ces dernières à délaisser leur foyer pour faire carrière, ou encore à préférer le célibat à une vie consacrée à la famille ou à l'Église. En littérature, il n'est guère plus encouragé : les épanchements de la subjectivité féminine sont malsains et témoignent d'une tendance à l'immodération, à l'immodestie et à l'immoralité ¹⁸. Dans les années 1930 au Québec, opter pour le roman réaliste et moderne, à caractère psychologique, pour aborder des réalités ou des sujets qu'on souhaiterait plutôt occulter (les amours hors mariage, une épouse critique de la place qui lui est dévolue et qui bouscule la morale traditionnelle) était en soi un défi à la *doxa* ¹⁹.

Par ailleurs, en mettant en scène une femme amoureuse d'un Américain (ou pire, d'un homme qui a quitté la patrie de sa mère, le Canada français, pour faire fortune aux États-Unis, pays de son père), Senécal tire une flèche particulièrement acérée. À travers son amour pour Richard, Camille est infidèle à plus d'un titre : elle l'est à son mari, mais aussi à sa patrie de même qu'au rôle des femmes comme gardiennes

+ + +

16 Daniel Chartier, *L'émergence des classiques*, p. 195. 17 Laure Conan fait figure de pionnière du roman psychologique au Québec avec *Un amour vrai* (Montréal, Leprohon et Leprohon, 1879, 60 p.) et surtout *Angéline de Montbrun* (Québec, Imprimerie Léger Brousseau, 1884, 343 p.). Or, ce sont encore une fois des femmes, Éva Senécal, Jovette-Alice Bernier ou encore Gaétane Beaulieu, qui reprennent ce genre dans les années 1930 (Marie-Claude Brosseau, *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres : Alice Lemieux, Éva Senécal et Simone Routier*, p. 108). Fait significatif, comme avec *Angéline de Montbrun* de Conan, c'est aussi pour mettre en scène des héroïnes qui se racontent selon leur point de vue et manifestent une certaine révolte. 18 Janine Boynard-Frot, « Réception des écrivaines dans les manuels d'histoire littéraire », Joseph Bonenfant, Janine Boynard-Frot, Richard Giguère, Antoine Sirois (dir.), *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. 140-141. 19 Le passage du texte dans lequel Camille critique les lettres de son mari, cité plus haut, nous semble apporter un éclairage capital sur ce qui guide les choix formels effectués par l'auteure de *Dans les ombres*, notamment la volonté de s'affranchir des diktats du nationalisme littéraire pour s'exprimer de façon plus libre. En effet, en considérant l'extrait comme un commentaire métalittéraire, on comprend que Senécal préfère donner à lire du « nouveau » (DO, 8), et le faire « autrement » (DO, 8), avec des mots « plus simples », « moins de phrases toutes faites » (DO, 8). En somme, elle souhaite montrer la réalité de manière plus personnelle et directe. Par ailleurs, l'écrivaine privilégie-t-elle les « mille détails » (DO, 8) de la vie, les « résonnances du cœur » (DO, 8) et ces « riens de chaque jour » (DO, 8), plutôt que les grandes considérations convenues (les thèmes du roman de la terre) ? Dans tous les cas, chez elle, il y a un parti pris pour ce qui touche à la vie individuelle, aux émotions considérées comme mineures notamment parce qu'elles sont de l'ordre de l'intime ou qu'elles sont liées à l'expérience des femmes. Selon l'écrivaine, ce sont ces dimensions qui méritent d'être traduites par « des mots enthousiastes, évocateurs » (DO, 8).

de la race. La figure de l'Américain, dans le contexte des années 1930, évoque ainsi toutes les menaces que fait planer sur le Québec l'influence des voisins du Sud, notamment en « corrompant » ses femmes²⁰. Bref, « [l]e choix de l'Américain constitue [...] un [...] affront à l'antiaméricanisme de l'époque²¹ ».

L'agentivité de l'auteur de *Dans les ombres* se manifeste aussi dans son utilisation de la narration. Tout en tirant profit de l'autorité et de l'apparente objectivité associées au narrateur hétérodiégétique, la voix narrative créée par Senécal donne préséance au point de vue de l'héroïne. Les pensées de cette dernière, sa façon de voir et de dire son expérience (par le biais du monologue intérieur) constituent l'essentiel du récit. Il y a même souvent une identification totale entre protagoniste féminine et voix narrative ; les marques de la subjectivité de l'héroïne, telles que les exclamations spontanées et les formulations qui permettent de rendre ses émotions (ici la frustration), sont omniprésentes, comme dans le passage suivant :

Ah ! cette vie avec deux vieillards aux toujours mêmes tranquilles et plats soucis ! Et lui, son mari, son mari, — et elle eut un sourire méprisant — qui dormait paisiblement là-bas en songeant à cette chère Camille qu'on pouvait bien laisser ici. Elle était si sage, si honnête. Ne comprenait-il pas qu'elle s'éloignait de lui, qu'elle était prête à fuir n'importe où pourvu que, là, quelqu'un s'aperçût de son existence ? (DO, 42)

Se couler dans l'intériorité du personnage féminin pour montrer ce qu'il ressent, la logique qui l'amène à être infidèle, rend la démonstration particulièrement convaincante : voilà l'esprit de révolte qui couve chez les femmes et risque d'éclater si l'on continue de leur imposer une vie aussi étriquée, semble dire l'œuvre de Senécal. Comme l'explique Lori Saint-Martin au sujet de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, « [l]e discours de l'instance narrative amplifie et soutient le personnage, en lui prêtant une voix pour s'exprimer ; inversement, le détour par un cas particulier enracine la réflexion féministe de l'instance narrative dans une situation concrète et lui évite le didactisme et l'abstraction²² ».

Le roman nous présente aussi, brièvement, les points de vue de Robert et de Richard. Or, donner à lire les émotions qu'éprouvent les deux hommes nous permet de découvrir qu'ils souffrent eux aussi de la rigidité de l'idéologie, même si c'est dans une moindre mesure. Par exemple, Robert, qui semble à tous points de vue privilégié par l'ordre social, finit lui aussi perdant, à l'instar de la protagoniste et de son amant. Pour remplir les exigences liées à son rôle masculin — se tailler une place enviable

+ + +

20 « La menace des hot-dogs », un passage extrait de l'*Almanach de la langue française* publié aux Éditions Albert Lévesque en 1936, résume de manière insolite les craintes des plus conservateurs : « L'engouement de nos sœurs pour les frissons d'une aventure singulière, leur habitude du hot-dog, du sandwich aux tomates et des boîtes de conserve, leur penchant pour la musique folichonne du jazz, pour les cocktails et les films d'émotion violente ; leurs initiatives souvent téméraires, [...] ainsi que leurs allures de femmes affranchies, sont les conséquences d'influences américaines qui altèrent peu à peu leurs traits ethniques. » Cité dans Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, p. 263. 21 Christl Verduyn, « La prose féminine québécoise des années trente », p. 63. 22 Lori Saint-Martin, « Voix/voies de femme. Gabrielle Roy et le problème de l'autorité discursive », Lori Saint-Martin (dir.), *Féminisme et forme littéraire. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Institut de recherches et d'études féministes/Université du Québec à Montréal, coll. « Les cahiers de l'IREF », 1998, p. 78.

sur le plan professionnel —, il s'est éloigné de sa femme et a perdu l'estime et l'affection de celle-ci : « J'ai eu tort, je le sens aujourd'hui. J'aurais dû aller te chercher depuis des mois, fallût-il abandonner position, carrière. Mais voilà. J'étais trop lâche et ambiteux à la fois » (*DO*, 88), écrit-il à Camille. L'idéologie et ses rôles sexuels rigides n'apportent que souffrance dans *Dans les ombres*, aux femmes mais également aux hommes.

Ainsi, les différents types de discours que déploie la voix narrative (discours indirect, indirect libre et direct) sont employés pour donner forme et force à une vision dissidente de l'ordre établi et du sort réservé aux femmes ; *Dans les ombres* s'éloigne de la forme réaliste classique et laisse libre cours à une voix ouvertement féminine, qui aborde un problème typiquement féminin et, plus largement, la condition féminine.

NATURE ET DÉSIR FÉMININ : L'ÉCRITURE SUBVERSIVE DE DANS LES OMBRES

La volonté de dire le désir au féminin est aussi une grande nouveauté. Elle façonne l'écriture, lui donne un caractère particulièrement transgressif et fait surgir l'image d'un avenir différent, dans lequel les femmes seront enfin elles-mêmes, désirantes, libres d'aimer, de s'exprimer et d'inventer le monde.

Ceux et celles qui prennent la plume en 1930 le savent : l'amour sensuel et charnel est un thème honni. En abordant le sujet, Senécal et plusieurs autres auteures, telles Jovette-Alice Bernier, Simone Routier ou Medjé Vézina, ont brisé la glace, devançant ainsi leurs collègues masculins²³. Le désir *féminin*, dont il est question dans *Dans les ombres*, est particulièrement tabou. En représentant la femme comme un être désirant, Senécal mine une pierre d'assise de l'idéologie traditionnelle : l'idée selon laquelle la femme serait dénuée d'appétit sexuel et se soumettrait à la procréation par devoir chrétien et national. Dans ce contexte, attribuer des désirs charnels à une figure féminine est en soi osé. Et parce que ceux-ci se manifestent en dehors de la relation conjugale, la volonté de Senécal de perturber l'image traditionnelle se fait encore plus claire : il n'est pas question ici d'un simple « débordement » pour un mari aimé. Il s'agit d'une attirance impérieuse, qui sourd malgré de puissants interdits et qui menace le lien conjugal et donc les fondements mêmes de la société²⁴.

Or, comme pour l'héroïne sur le plan événementiel, le désir semble aussi lié, du point de vue de la forme, à l'envie d'exprimer sa singularité. La volonté de dire le plaisir

+ + +

23 Selon Richard Giguère, qui s'est intéressé au discours amoureux dans la poésie québécoise et canadienne, le plus étonnant est en effet qu'il revienne « non pas à des hommes mais à des femmes d'avoir brisé l'aura de fausse respectabilité et d'avoir abordé franchement le thème » (*Exil, révolte et dissidence. Étude comparée des poésies québécoise et canadienne [1925-1955]*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1984, p. 128-129). 24 En ce sens, *Dans les ombres* s'inscrit dans une tradition d'écrits amoureux féministes évoquée par Barbara Godard. Dans une étude consacrée à deux romans de femmes publiés dans les années 1940, l'un d'Elizabeth Smart, l'autre de Thérèse Tardif, Godard montre qu'ils appartiennent à une tradition peu connue d'écrits féminins revendiquant le droit à l'amour, contestant les structures sociales et défiant les normes littéraires. Voir Barbara Godard, « Transgressions », Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture*, p. 85-95.

et la sensualité au féminin travaille l'œuvre et donne sa couleur unique à l'écriture de Senécal. En effet, la recherche d'authenticité dans le fond et la forme, d'un langage propre à soi, « évocateur et enthousiaste » (*DO*, 8), par rapport à une forme d'expression toute faite (et que critique l'auteure dans le passage métalittéraire cité plus haut), paraît manifeste lorsqu'il s'agit de ce thème. La nécessité de parler de manière détournée d'un sujet à ce point tabou, et l'envie simultanée de l'aborder franchement, de le laisser imprégner l'écriture, semblent se combiner et déterminer les riches images que crée Senécal²⁵. Chez elle, les éléments naturels, en particulier, sont utilisés comme « caisse de résonance » des émotions et aspirations de l'héroïne, et permettent de dire sa sensualité (voir *DO*, 15, 16, 17 et 83)²⁶ de façon indirecte. À travers les descriptions de la nature, de sa beauté et de ses rythmes, de son caractère impérieux, la narratrice exprime la puissance de la sensualité féminine. Par exemple, au plein épanouissement de l'été est associé celui de Camille comme femme amoureuse et désirante. Odeurs, sensations, lumière, images d'implosion avivent les sens :

Le soleil déjà haut chauffait les plantes en pleine croissance et de la terre montait une odeur de fleurs fraîchement épanouies.

Juillet splendide éblouissait.

Renversée sur ses oreillers, elle s'étira longuement, entrevoyant tout un long jour qui lui souriait, habillé de rayons, saturé d'aromates. Son cœur bondit devant cette promesse de vie.

Elle eût voulu étreindre les plantes, les fleurs, les oiseaux, toute cette belle nature qu'elle aimait jusqu'à la frénésie. Le trop-plein de tendresse qu'elle portait en elle se déversait ainsi sur les choses insensibles et elle leur savait gré de se laisser aimer. (*DO*, 15-16)

L'association entre désir inassouvi et éléments naturels culmine dans ce passage et dans les pages suivantes, où interviennent le sème du débordement (« trop-plein », « se déversait ») et celui de la folie. Ce champ sémantique traduit l'intensité du désir féminin qui, loin d'être une réponse-réflexe à une demande du partenaire masculin, prend sa source à l'intérieur du sujet féminin.

Dans le roman, le monde naturel permet ainsi le recours à un vocabulaire sensuel : « la bouche veloutée comme un fruit mûr » (*DO*, 83), « la douceur émoullente et violette des soirs envahissait la terre » (*DO*, 17), « [d]e belles pivoines rouges se fanaient dans un vase [...]. Elle les prit, les baisa doucement [...], ce devait être triste, infiniment, de mourir par un tel matin sans avoir connu l'amour » (*DO*, 16). Par sa

+ + +

25 « Dans le climat tant littéraire que social qui règne, les écrivaines sont tenues de transcender leur expérience dans des métaphores, puisqu'elles ne peuvent exprimer directement leurs sentiments. Malgré ces filtres et les images, leur poésie est limpide [...] », remarque également Isabelle Boisclair au sujet de l'écriture des femmes dans les années 1920 et 1930. Voir Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 92. 26 La description sensuelle de la nature comme moyen détourné d'évoquer l'amour charnel est présente chez beaucoup de poètes romantiques et symbolistes, notamment la Québécoise Medjé Vézina et la Canadienne Dorothy Livesay. Voir Richard Giguère, *Exil, révolte et dissidence*.

façon d'évoquer la nature, Senécal crée une langue proche des sens et du corps. Par ailleurs, l'isotopie de la nature ne révèle pas uniquement la passion sensuelle ou érotique féminine. Liée plus généralement à la figure féminine, elle permet d'évoquer les multiples dimensions de sa quête²⁷, ses aspirations plurielles et l'intensité des frustrations et de la douleur du personnage obligé d'y renoncer²⁸. C'est dans le fin tissage de descriptions de la nature dans la trame narrative que l'écriture de Senécal montre d'ailleurs, selon nous, toute sa subtilité et son pouvoir d'évocation, comme dans le passage ci-dessous :

Elle effleura du regard le paysage immobile, heurté par endroits, de la montagne aux sombres découpures, aux blocs abrupts, aux pentes douces et sinueuses qui descendaient jusqu'au lac. Toute la clarté du jour semblait comme enfouie dans cette coupe scintillante.

Puis elle détourna la tête, fixa le visage parcheminé de l'aïeule. La bouche mince s'étirait sur des dents jaunes trop longues. Les petits yeux bridés, d'un gris presque blanc, perdaient leur coutumière expression de calme et d'indifférence derrière les lunettes, petites aussi, entourées d'un étroit cercle d'or. (DO, 23)

Symbole dans le roman du fait de s'affranchir, d'exprimer son goût du bonheur, le lac est placé ici en opposition avec la vision de la grand-mère, qui n'est pas très éloignée dans ce passage d'une incarnation de la Faucheuse. Elle paraît à la fois être « déjà morte » et résister à sa mort (vu l'expressivité de son regard), en contraignant la jeune femme à perpétuer son univers figé. Et cette dernière semble se trouver à un tournant, retenue par quelques fils à cette figure statique, et en même temps attirée par un autre élément féminin, l'eau, source de vie et de renouvellement²⁹ (l'image

+ + +

27 Comme nous l'avons montré plus haut, Camille trouve dans certaines métaphores végétales (l'image des grands chênes en particulier) le reflet de sa puissance, de sa valeur, l'image de ce qu'elle désire être et faire de sa vie. Si la logique traditionnelle associant l'homme au social et la femme à la nature révèle un désir de contrôler le féminin, de le dominer et de le manipuler pour qu'il corresponde à la norme instaurée, ici, le rapprochement femme/nature est synonyme de force et d'agentivité. 28 Tout au long du roman, et jusqu'au désespoir de la fin, la nature continue de faire écho à ce que ressent la protagoniste : « Ces arbres, ces corps immobiles qui sont là, abandonnés, dévêtus, ces grandes mares boueuses et grumelées à la place de la splendeur florissante de l'été ! Tel est le visage effarant de la terre qu'un vertige prend qui ferait crier, se tordre, rien qu'à regarder dehors. Et lui qui est parti ! Plus là jamais pour l'aider à oublier. » (DO, 143) Dans les dernières pages, la saison froide et stérile est à l'image des contraintes sociales qui écrasent l'héroïne. On peut également penser que le caractère indomptable des éléments naturels, leur « colère » sont aussi ceux de Camille qui, elle, est contrainte de les réprimer. La nature est donc encore une fois liée à la figure féminine. 29 Par sa représentation de l'eau et de plusieurs autres éléments naturels (ou encore ses images de pierres précieuses : le lac « comme une agathe veinée » [DO, 82]), l'écriture de Senécal s'inscrit dans le courant symboliste, mais également dans une tradition d'écrits féministes qui revisitent et réécrivent les significations associées à ces symboles. Selon Patricia Smart, l'eau en particulier, dans l'œuvre de Germaine Guèvremont comme chez Louky Bersianik, évoque le lieu d'un épanouissement féminin utopique. L'Acayenne, personnage du *Survenant* (Montréal, Beauchemin, 1945, 262 p.) de Guèvremont, apparaît « comme la première messagère d'un domaine féminin associé à l'eau, où les femmes seraient intégralement elles-mêmes ». Dans *Maternative : les Pré-Ancyl* (Montréal, VLB éditeur, 1980, 157 p.) de Bersianik, « les femmes vivent libres et mêlées à l'eau en attendant l'émergence du féminin dans la culture ». Voir Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, p. 151.

rejoint celle du désir tel un liquide débordant dans le premier passage cité). Un lieu hospitalier, un avenir enfin possible et accueillant pour la femme-sujet, aux aspirations nouvelles, seraient-ils possibles ?

Enfin, la rencontre amoureuse n'est pas seule à susciter le désir et le plaisir dans le roman. La lecture ou le rêve éveillé, par exemple, les nourrissent également : « Il lui repassait dans l'esprit certaine phrase de Loti qu'elle aimait pour les visions ensoleillées et lointaines dont il berçait ses rêveries³⁰. » (*DO*, 11) Le regard désirant de la figure féminine est un regard amoureux sur la nature, sur la vie, sur l'imaginaire, sur un ailleurs différent, moins contraignant, tout autant que sur le partenaire masculin. Ainsi, *Dans les ombres* déjoue encore une fois les idées reçues puisque les objets du désir féminin y sont multiples, mouvants : beauté, passion amoureuse, littérature, voyage (et on peut y ajouter la tendresse maternelle, la considération ou encore la possibilité de s'accomplir, également évoquées dans le roman). La multiplicité des désirs de Camille révèle la richesse et la complexité de son identité. La femme, telle que la représente Senécal, ne peut certes pas être réduite à une fonction, non plus qu'au seul désir d'être aimée par un homme. En la montrant comme un sujet désirant et multiple, Senécal manifeste également sa volonté de s'affirmer comme créatrice, la puissance de son propre désir de dire par l'écriture, de modifier nos représentations et les codes qui les perpétuent. Elle crée cette autre parole à laquelle elle aspire, celle qui permet d'exprimer un savoir original, différent, dérangeant, de dire le désir au féminin et sa nature insaisissable.

+ + +

30 Dans l'œuvre de Pierre Loti (1850-1923), les pays étrangers, et l'Empire ottoman en particulier, connotent la sensualité, l'exaltation et la tolérance.