

D'Angéline de Montbrun à la Chair décevante. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise.

Lucie Robert

Volume 20, numéro 1, printemps-été 1987

L'autonomisation de la littérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500790ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500790ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (1987). D'Angéline de Montbrun à la Chair décevante. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise. *Études littéraires*, 20(1), 99–110. <https://doi.org/10.7202/500790ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LA NAISSANCE D'UNE PAROLE FÉMININE AUTONOME DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE ¹

Lucie robert

Abstract: *From Laure Conan's Angéline de Montbrun (1881) to Jovette Bernier's Chair décevante (1931), we see in Québec literature a tendency for writers to espouse a resolutely feminine point of view and from this point of view to question and deconstruct as many traditional social models as the accepted literary language of the time allowed. In these writings, institutional forms are embodied in masculine figures and characters, only to be subjected to criticism by a narrator who, in doing so, affirms her individuality and modernity.*

Dans l'histoire de la littérature québécoise, trois conditions générales ont permis aux femmes d'accéder à l'écriture: l'héritage familial, héritage tant financier que culturel, l'accès à l'instruction de niveau secondaire et la laïcisation de la société². En effet, au sens le plus strict où l'ont entendu Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, les femmes qui écrivent sont, encore plus que les hommes, des héritières³. Le milieu social d'origine est aisé et une écrivaine sur quatre a un parent proche ou un conjoint qui s'exerce également à l'écriture. Au dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, cet héritage familial pallie les carences de l'instruction que reçoivent (ou ne reçoivent pas) les femmes. Cependant, si les

écrivaines sont moins scolarisées que leurs confrères, elles appartiennent alors à cette première génération de femmes québécoises qui a eu accès, dans certains collèges et pensionnats, au cours classique complet. Par ailleurs, quoi que l'on en pense habituellement, le nombre des écrivains et des écrivaines qui ont appartenu à une communauté religieuse ne fut jamais important dans l'histoire littéraire du Québec; cette laïcité dans l'écriture est encore plus manifeste chez les femmes. Des 238 ouvrages qu'elles signent avant 1938, à peine une vingtaine sont signés par des religieuses⁴. D'autres phénomènes comme la rapide professionnalisation de l'écriture féminine⁵ et sa très forte concentration urbaine confirment cette laïcité. À mesure que la société québécoise développe et réunit ces conditions générales favorisant l'accès des femmes à l'écriture, le nombre des écrivaines augmente jusqu'à former, à la fin de la première guerre mondiale, 15 à 20% de la population écrivante. Quoique le nombre absolu continue d'augmenter pendant les années qui suivent, cette proportion demeurera stable jusqu'à la fin des années soixante.

Dans l'histoire de la littérature québécoise, trois conditions particulières encore apparaissent fondamentales en ce que non seulement elles amènent les femmes à écrire, mais aussi en ce qu'elles déterminent en quelque sorte le type d'écriture que ces femmes vont produire. Ce sont l'industrialisation des journaux qui, pour accroître leur diffusion, créent des pages féminines, la naissance d'un projet de société de type nationaliste et conservateur et l'émergence de ce qu'on allait appeler plus tard les « industries culturelles ». Ce n'est donc pas un hasard si, entre 1895 et 1935 au Québec, une écrivaine sur trois est journaliste de profession, responsable ou rédactrice de cette page féminine dans les grands quotidiens ou dans les hebdomadaires régionaux. La moitié d'entre elles a publié un ou plusieurs recueils de ces chroniques. Par ailleurs, la formulation d'un projet de société suppose, surtout à partir de 1910, la mobilisation de toutes les forces sociales. La littérature est mise à contribution : biographies des héros et des héroïnes de notre histoire, monographies de village et de paroisse, littérature agriculturiste, de terroir ou franchement nationaliste, connaissent un développement nouveau. Un certain nombre de femmes participent à ce projet collectif, en chantant la « petite patrie », en valorisant le rôle joué par les

femmes dans l'histoire de la colonie, en créant une littérature de jeunesse, nationale et patriotique servant à l'édification des enfants⁶. Enfin, l'émergence des industries culturelles, peu après la première guerre mondiale, favorise la renaissance et le développement d'un certain nombre de genres populaires. Font alors leur apparition des éditeurs et des collections qui publient le roman d'aventure, le roman historique, le roman de cape et d'épée, mais surtout, ce qui m'intéresse ici, le roman d'amour, quoique ces genres ne trouveront leur forme canonique que dans les années 1940⁷. En outre, les années 1930 voient naître les premiers romans-savons à la radio.

L'effort réalisé par les femmes dans ces nombreuses démarches d'écriture s'appuie essentiellement sur leur rôle traditionnel au sein de la famille et de la société, rôle fondé sur le mariage et la maternité, rôle d'éducatrices, de compagnes, de gardiennes des valeurs traditionnelles. L'écriture féminine demeure ici soumise à un projet de société élaboré sans les femmes, qui sont exclues du champ politique à l'intérieur duquel on leur attribue cependant une fonction. Les femmes qui arrivent à l'écriture dans ces conditions sont donc porteuses de préoccupations d'ordre parfois contradictoires. Écrivaines, donc partie prenante du projet social élaboré dans la sphère publique, elles écrivent des textes qui contribuent à fixer l'image privée de l'univers féminin, à destination d'un public composé de femmes et d'enfants enfermés le plus souvent dans l'espace familial⁸. Reflet des conditions de son public, cette première écriture de femmes québécoises détermine une esthétique qui puise dans les pratiques littéraires existantes, celles qui correspondent le mieux à cet ensemble de préoccupations : littérature de terroir plutôt que nationaliste, poésie champêtre, roman sentimental, billet, conte, légende, saynète, journal intime. Installée dans ces « petits » genres et dans des productions fragmentées, la littérature féminine demeure alors marginale, faute d'avoir pris en charge les dimensions épique, historique et politique du monde, ce qui aurait supposé l'existence d'un sentiment d'appartenance à la sphère publique. Elle demeure marginale également parce qu'elle est coincée dans des pratiques d'écriture conventionnelles et scolaires, faute d'une expérience esthétique, d'une tradition qui lui serait spécifique, d'une écriture qui serait normée, mais aussi normative. Elle demeure marginale donc parce que féminine, le féminin ne pouvant

alors aspirer à une reconnaissance, à une légitimation esthétique à cause même de la division sexuelle du travail qui donne aux hommes la maîtrise absolue de l'espace public et qui concède aux femmes la gestion de l'espace familial⁹. Les critiques, les enseignants, les rédacteurs de manuels, ne se sentent tout simplement pas concernés par cet univers féminin qui leur paraît bien marginal. L'écriture féminine n'a pour eux de sens que si elle demeure au service d'un projet collectif nationaliste et conservateur. C'est en regard de ce statut et de ce projet que le féminin est évalué.

Il demeure toutefois que l'expérience pratique réelle de la littérature passe par l'appropriation de certains thèmes, par la valorisation de certaines formes. Les femmes ne se contentent pas de reproduire un discours élaboré sans elles. Il faut voir aussi, je crois, dans la poésie champêtre et familiale, dans les billets et chroniques, dans la littérature de jeunesse et dans le nouveau roman sentimental, les formes particulières par lesquelles s'affirme l'écriture du féminin.

Parallèlement à cette écriture marginalisée apparaît une écriture féminine qui tente d'assumer la fonction esthétique du littéraire et qui contribue à l'émergence d'une parole féminine autonome, c'est-à-dire d'une parole qui construit son propre point de vue. Le roman de Laure Conan, *Angéline de Montbrun* (1882), et celui de Jovette Bernier, *la Chair décevante* (1931), balisent le parcours de cette écriture où l'affirmation du féminin sur le plan esthétique passe à la fois par son inscription dans les « grands genres » romanesques ou poétiques de la littérature contemporaine et par la mise en cause du projet de société nationaliste et conservateur qui imprègne la société québécoise à l'une et l'autre époques¹⁰.

Écrit à la première personne, dans ces formes intimistes et fragmentées que sont la correspondance épistolaire et le journal intime, *Angéline de Montbrun* a fait le plus souvent l'objet d'analyses d'ordre psycho-biographique¹¹. Le personnage d'Angéline y est vu comme le double de l'auteure qui revivrait sous la forme romanesque ses amours avec un certain Alexis Tremblay. La relation qu'entretiennent Angéline et son fiancé, Maurice Darville, est également interprétée comme la forme sublimée de la relation ambiguë, vaguement incestueuse, que vivent Angéline et son père, Charles de Montbrun. La blessure qui défigure Angéline, peu après la mort de son père,

apparaît ainsi comme un artifice romanesque qui élimine le fiancé réel. Angéline peut donc vivre désormais dans sa solitude les sentiments aigus qu'elle ne pouvait assumer du vivant de son père.

Une lecture féministe du roman ne contredit pas nécessairement ces interprétations. Elle s'intéresse en premier lieu aux relations entre les sexes et les envisage d'un point de vue politique. De ce point de vue, les trois narratrices du roman, Mina Darville, sœur de Maurice, Emma S., compagne de Mina, et Angéline elle-même, peignent un univers masculin superficiel qu'elles condamnent toutes les trois en choisissant de se retirer du monde¹². Incapables de trouver un compagnon de vie à la hauteur de leurs aspirations, de leur soif de valeurs absolues, Emma et Mina entrent au cloître. Rejetée par un fiancé qui ne peut aimer une femme dont le visage est balaféré, Angéline retourne à la campagne vivre dans la maison que son père lui a léguée. Le personnage de Charles de Montbrun prend alors un sens mythique. L'affection admirative qu'Angéline porte à son père est en effet partagée par deux autres personnages féminins. Mina Darville éprouve des sentiments d'ordre amoureux pour le père d'Angéline et, dans ses lettres à Emma, elle raconte l'aventure d'une certaine Mme H... qui aurait tenté de le séduire sans toutefois parvenir à ses fins.

Dans le roman, le jugement que les femmes portent sur l'univers masculin est sans appel. Maurice repenté ne peut trouver grâce aux yeux d'Angéline. Jamais non plus Mina ne regarde en arrière. Cet espace ainsi condamné est, spécifiquement, celui de la ville, de la politique partisane, des mondanités, des amours superficielles. Au contraire, l'univers de monsieur de Montbrun est celui de la fidélité, de la pureté des sentiments, de l'authenticité des valeurs rurales, de la survivance française en Amérique. N'est-il pas apparenté au chevalier de Lévis, dernier vainqueur de la Nouvelle-France ? La jeune génération paraît ainsi avoir trahi les valeurs traditionnelles. Elle se montre incapable d'assumer son héritage national et indigne des attentions féminines.

Premier roman psychologique paru au Québec, *Angéline de Montbrun* est, à plusieurs égards, aux sources de notre modernité romanesque. La mise en scène de l'intimité y contraste très fortement avec les fresques héroïques ou avec les romans à thèse qui constituent l'essentiel de la production

romanesque contemporaine. Le jugement porté par les personnages sur les conditions de réalisation du projet national collectif manifeste une autonomie du regard féminin. L'ambivalence de la critique, au moment de la parution du roman, vient de là : tout en approuvant les valeurs traditionnelles défendues par l'auteure, les critiques ne peuvent tolérer l'indépendance et l'extériorité du regard, ni du jugement. Encore moins s'il est féminin !

Angéline de Montbrun demeure toutefois fortement lié à un projet extra-littéraire. Le jugement des personnages féminins critique l'univers masculin au nom de valeurs élaborées par les hommes. Orpheline de mère, Angéline fut élevée par son père seul. Orpheline elle aussi, Mina trouve auprès de Charles de Montbrun une nouvelle autorité paternelle. La transmission des valeurs patriarcales se fait ici sans l'interférence féminine de la mère. Les filles sont donc porteuses de valeurs pures, originelles, que ne sauraient corrompre ni l'ambition, ni la politique, ni la ville, ni même la féminité. Ce projet est celui de la survivance française en Amérique. Toute l'ambition féminine du roman y demeure soumise.

Le point tournant dans l'émergence d'une écriture féminine autonome, survient à la fin de la première guerre mondiale. Il faut imaginer l'après-guerre comme le moment d'une profonde révolution culturelle pour les femmes appelées désormais à prendre une place de plus en plus importante dans la sphère publique. Résultat d'un premier mouvement de revendication, l'extension aux femmes du droit de suffrage, du moins aux élections fédérales, puis la reconnaissance d'un certain nombre de droits juridiques et le développement d'un travail salarié chez les femmes des classes moyennes forcent les limites de l'univers traditionnel féminin. Paraissent alors les œuvres de jeunesse d'une nouvelle génération d'écrivaines. De 1925 à 1928, Jovette Bernier, Alice Lemieux, Eva Sénécal et Simone Routier publient chacune leur premier recueil de poèmes. Jusque-là, au Québec, les femmes n'avaient écrit que peu de poésie et encore cette poésie n'était-elle constituée que de bluettes, de vers champêtres et de poésie du terroir¹³. L'œuvre des femmes de cette nouvelle génération s'inscrit dans le prolongement du sentimental et du romantique, mais elle pousse l'expression du féminin vers la douleur de vivre, la sensualité et l'inconscient dans une écriture qui emprunte au

post-romantisme et au symbolisme des figures soyeuses et brillantes caractéristiques de l'univers féminin : des images de pierres précieuses, de couleurs, de lumière, de parfums, de tissus, des référents où le romanesque et le sentimental transforment le vague-à-l'âme en mal de vivre.

Quoiqu'elle ne fut pas unanime, la critique littéraire de l'époque reconnut très rapidement l'importance et la modernité de ce nouveau courant poétique¹⁴. Chacun de ces recueils fut largement lu, commenté, évalué, jugé, primé même : en 1929, Jovette Bernier obtient la médaille du lieutenant-gouverneur, Eva Sénécal mérite le Prix d'action intellectuelle, Alice Lemieux et Simone Routier partagent le prix David. En 1931, Eva Sénécal récidive et obtient le prix Albert-Lévesque. De toute évidence, les années 1920 et 1930 sont prêtes à accepter l'expression d'une intimité féminine qui puisse être interprétée comme un courant littéraire par le renouveau formel et thématique qu'elle apporte à la poésie québécoise. Il n'en va pas de même quand cette intimité se constitue en sphère autonome en regard de l'univers masculin. Déjà méfiants devant le premier roman d'Eva Sénécal, *Dans les ombres* (1931), qu'ils jugent trop audacieux, les critiques demeurent interdits devant le recueil de Medjé Vézina, *Chaque heure a son visage* (1934), et ils font à *la Chair décevante* (1931), le roman de Jovette Bernier, un accueil de scandale.

L'écriture poétique de cette nouvelle génération de femmes présente des caractéristiques semblables à celles du roman de Laure Conan. Les rapports entre les femmes et l'univers masculin traduisent la même soif d'absolu et la même insatisfaction. Les écrivaines exploitent une thématique qui se réfugie alors dans le mysticisme, où Jésus-Christ devient la figure de l'amant recherché, ou encore dans une mythification des pratiques esthétiques qui transforment l'amant en œuvre d'art¹⁵. De cette manière, les écrivaines recréent l'homme à l'image de leurs attentes et de leurs aspirations, portant, par là même, un jugement fort sévère sur les hommes réels de leur entourage. La poésie féminine des années 1930 traduit une relation amoureuse sublimée. À la différence d'*Angéline de Montbrun* où la sublimation est entièrement reportée sur un personnage, cette poésie déplace l'objet du désir féminin vers deux institutions, la religion ou l'art, quoique dans l'un et l'autre cas, l'institution soit ramenée à une figure masculine. À

travers ce déplacement perce malgré tout la vision d'une relation amoureuse qui se présente comme un conflit permanent, comme un conflit de valeurs, en cela fort différent de la relation harmonieuse, sans désir donc sans conflit, qui est celle de la poésie du terroir.

Si *la Chair décevante* représente ici un jalon important dans l'émergence d'une parole féminine autonome, c'est parce que l'auteure parvient à dépasser l'expression du conflit amoureux. D'une certaine manière, le personnage de Didi Lantagne offre une synthèse de ce que la condition des femmes a de spécifique. Mère célibataire, elle doit assumer seule les conséquences d'une liaison qu'elle a eue autrefois avec un homme qui, pour des raisons affectives et professionnelles, en a épousé une autre. La relation conflictuelle s'exprime tant par l'échec de la liaison que par la divergence des motivations qui en étaient la source. L'amour de Didi n'a rencontré que le plaisir de l'homme. Aussi Jovette Bernier commence-t-elle son roman en exprimant les réticences de Didi à confier son « secret » à un nouvel amant, Jean. D'un échec est née la méfiance de Didi envers l'univers masculin. De cette méfiance découle la séparation entre les deux univers. La balafre qui, dans *Angéline de Montbrun*, servait d'artifice romanesque pour mettre au jour l'inconsistance de Maurice, prend ici une autre valeur : elle n'est pas le résultat d'un accident mais celui d'une « faute », tout en demeurant une marque qui rend socialement inacceptables aussi bien Angélique que Didi.

Lucien, l'homme que Didi épouse, a lui-même une sœur qui est mère célibataire. Lien entre les deux femmes qui partagent la même condition, il mérite l'affection de Didi pour avoir, au préalable, démontré sa compassion. Les quinze années du mariage de Didi ne font pas partie du roman qui reprend au chapitre II, après la mort de Lucien. Ces quinze années ont toutefois une importante fonction. Elles permettent à Didi de surmonter sa méfiance et de retrouver une respectabilité en même temps qu'un nom pour elle et pour son fils, un nom donné par l'homme pour effacer le passé.

Le drame éclate quand Didi se voit contrainte d'avouer que la fiancée de son fils est en réalité sa demi-sœur et alors de révéler à la fois son passé, son nom à elle et l'identité du père de Paul, détruisant ainsi toute la respectabilité édifiée par Lucien. Affrontant à la fois la douleur morale de son fils et la

justice des hommes, qui enquêtent sur le décès de Jules Normand, terrassé par une crise cardiaque au moment d'apprendre sa paternité, Didi, quoique dégagée de toute responsabilité, doit assumer devant le monde entier la « faute » qu'elle avait jusque-là réussi à garder secrète. Malgré l'appui des hommes qui lui restent, son fils Paul et son ancien amant Jean, elle succombe à la pression sociale et sombre dans le délire paranoïaque.

Le langage par lequel s'exprime la folie de Didi, dans ce roman écrit à la première personne, à la façon d'un journal intime, est celui, à nouveau, de la méfiance, mais d'une méfiance telle qu'elle contraint le personnage à quitter symboliquement un monde hostile aux femmes. Tous les éléments qui composent le roman convergent dans la peinture d'un univers social qui ne laisse aux femmes aucune autonomie. Célibataire, Didi est contrainte de cacher sa maternité et elle est tenue en haleine par des lettres anonymes qui menacent de dévoiler son secret. Veuve, elle ne peut empêcher que sa « faute » privée devienne publique. Si la justice l'acquitte du meurtre de Normand, elle la condamne au jugement réprobateur d'une société intolérante. La folie est alors la marque douloureuse de l'autonomie de Didi. En ce sens, *la Chair décevante* est une des premières fictions québécoises où la victime non consentante choisit de s'opposer à la morale traditionnelle. Au moment de la parution du roman, la critique a bien remarqué cette dimension politique et non plus seulement privée de la condition féminine.

Parallèlement à ces fictions parfois malhabiles, *Angéline de Montbrun* et *la Chair décevante* construisent un infratexte métalittéraire. La pureté d'Angéline ne résulte pas seulement d'une ascendance patriarcale sans tache ni interférence. La narratrice y voit l'authenticité d'une personne dont les sentiments et la forme de leur expression n'ont pas été façonnés par la lecture des romans et des feuilletons. La narratrice de *la Chair décevante* dénonce elle aussi la relation à la douleur et aux larmes qu'entretiennent les amateurs et les amatrices de fictions conventionnelles. L'un et l'autre romans rejettent l'effet spectacle des formes romanesques sentimentales. « Sur l'écran, sous les feux de la rampe, la douleur est divine pour la foule. La même souffrance dans la rue et dans les

chambres closes, cela s'appelle du déshonneur», se plaint Didi Lantagne (p. 65). La création d'un point de vue spécifiquement féminin dans le roman passe ainsi par la critique des formes artistiques et littéraires qui constituent l'essentiel de la consommation culturelle des femmes à cette époque. Le feuilleton et le roman d'amour portent les marques d'une production industrielle dont on rejette la valeur artistique.

En déplaçant le point de vue, l'écriture féminine remet en question les canons de la vraisemblance : le réalisme de Laure Conan et de Jovette Bernier repose sur la lucidité critique de leurs personnages féminins qui donnent à lire une réalité sociale différente de celle que dépeint alors la littérature. L'optimisme exalté de l'agriculturisme, l'appel à la solidarité du nationalisme, ne rencontrent ici aucun écho. La conservation des valeurs traditionnelles prônée encore par Laure Conan disparaît complètement dans le roman de Jovette Bernier où domine au contraire la critique sociale. Ni l'un ni l'autre des deux romans ne se situent dans un quelconque rapport, fût-il négatif, aux formes canoniques que sont alors le roman du terroir ou le roman historique. L'écriture féminine se constitue ainsi en marge des projets politiques qui lui sont contemporains. Elle représente une des premières formes séculières du regard de l'écrivain et de l'écrivaine sur le monde.

À cette déconstruction des modèles sociaux correspond un nouveau langage. Laure Conan inaugure une écriture où se multiplient les perspectives par la superposition de plusieurs narrations dont aucune ne possède le don d'omniscience. Les phrases de Jovette Bernier sont courtes, lapidaires. Elles s'enchaînent comme autant d'actes d'accusation contre la préciosité et l'emphase des formes classiques, contre le sentimentalisme et le voyeurisme des formes contemporaines. Cette écriture a souvent été qualifiée de « cinématographique » pour la brièveté de ses plans et la rapidité de son déroulement. La nouvelle écriture féminine se construit donc à l'encontre du projet culturel de son époque, projet conservateur des normes du classicisme français. Le refus de l'omniscience dans la narration, qui sera pendant longtemps une des caractéristiques de l'écriture féminine, représente une individualisation du regard qui s'oppose notamment au regard social, pré-déterminé, du roman à thèse.

Angéline de Montbrun et la Chair décevante ont alors ceci en commun qu'ils proposent aussi bien une esthétique qu'une éthique de rupture. Refusant le point de vue traditionnel, Laure Conan et Jovette Bernier refusent du même coup l'écriture traditionnelle. La création d'un point de vue autonome, qui individualise le regard du personnage principal, confronté à la société qui l'entoure, s'effectue dans une esthétique intimiste qui, tout en étant construite sur les pratiques littéraires traditionnellement privilégiées par les femmes, s'approprie le langage pour lui donner une dimension critique et politique. L'autonomie artistique suppose ainsi l'autonomie de l'écriture, laquelle se veut alors un geste individuel, une démarche personnelle, contre des formes socialisées à l'avance sous la forme de normes et de canons artistiques. À ce moment-là, l'écriture féminine apparaît comme une transgression. Ainsi émerge la modernité.

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Lors du congrès des Sociétés savantes à Montréal en 1985, j'ai présenté les premiers éléments de cette réflexion. Je dois aux interventions des femmes présentes dans la salle, en particulier à celle de Mary Jean Green, de l'Université du New Hampshire à Hanover, avec qui j'ai eu l'occasion de discuter plus longuement, d'avoir pu reformuler mes hypothèses et ainsi de donner une forme définitive à ce texte.
- 2 La plupart des données qui suivent sont tirées de mon article « les Écrivains et leurs études. Comment on fabrique les génies », *Études littéraires*, XIV, 3 (décembre 1981), pp. 527-539.
- 3 Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « le Sens commun », 1964, 189p.
- 4 Cette compilation a été réalisée à partir de la *Chronologie littéraire du Québec* de Sylvie Tellier, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, 352p. (Instruments de travail, 6).
- 5 Le fait que les écrivains ni les écrivaines ne vivent alors de leurs droits d'auteur ne signifie pas qu'ils et elles ne puissent pas vivre de leur plume, notamment comme journaliste ou encore, plus récemment, comme rédacteurs et rédactrices à la radio, à la télévision ou au cinéma.
- 6 Citons les œuvres de Blanche Lamontagne-Beauregard, de Corinne Rocheleau, de Marie-Claire Daveluy et de Maxine.
- 7 Dans sa collection du « Roman historique », Edouard Garand publie ainsi plusieurs romans d'Emma-Adèle Lacerte.

- ⁸ Ces contradictions sont particulièrement évidentes chez les journalistes, qui, tout en revendiquant un statut public pour les femmes, produisent pour leurs lectrices des chroniques sur la vie familiale. Sur les débuts du journalisme féminin au Québec, on lira Aurélien Boivin et Kenneth Landry, « Française et Madeleine, pionnières du journalisme féminin au Québec », *Voix et Images*, IV, 2 (décembre 1978), pp. 233-243.
- ⁹ L'œuvre de la journaliste Françoise, mais encore plus celle de Joséphine Dandurand font ici exception. Dans des genres non fictifs, elles tentent d'assumer le politique ce qui, à la fin du dix-neuvième siècle au Québec, correspond à la naissance d'un premier mouvement en faveur du suffrage féminin.
- ¹⁰ *Angéline de Montbrun* parut d'abord en feuilleton dans *la Revue canadienne* de juin 1881 à août 1882. Le roman connut plusieurs rééditions dont la plus récente est celle qu'Aurélien Boivin a préparée pour la collection « Bibliothèque québécoise », Montréal, Fides, 1980, 175p. *La Chair décevante* parut à Montréal, aux Éditions Albert Lévesque, en 1931. L'auteure le réimprima à ses frais en 1933. Roger Chamberland en a préparé une nouvelle édition en 1982, chez Fides, pour la collection « Bibliothèque québécoise ».
- ¹¹ Voir par exemple Francine Belle-Isle Létourneau, « Laure Conan, ou l'Anonymat sexuel. Essai d'étude psychocritique ». Thèse de maîtrise ès arts, Québec, Université Laval, 1977, 173p. ; Madeleine Gagnon-Mahony, « *Angéline de Montbrun* : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », *Voix et Images du pays*, V (1972), pp. 57-68 ; sœur Jean de l'Immaculée (Suzanne Blais), « *Angéline de Montbrun* », dans *Archives des lettres canadiennes*, tome III, *le Roman canadien-français*, Montréal et Paris, Fides, 1964, pp. 105-122 ; Roger Le Moine, dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome I, Montréal, Fides, 1978, pp. 24-30.
- ¹² Mair Verthuy offre pour l'ensemble de l'œuvre de Laure Conan une interprétation qui rejoint celle que je propose ici. Voir « Femmes et Patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », dans *Solitude rompue*, textes réunis par Cécile Cloutier-Wojciechowska et Réjean Robidoux en hommage à David M. Hayne, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, pp. 396-404.
- ¹³ Sous le pseudonyme de « Colombine », Eva Circé-Côté a publié en 1903 le premier recueil de poésie écrit par une femme au Québec, *Bleu, Blanc, Rouge*.
- ¹⁴ Annette Hayward, « Paragraphes d'Alfred Desrochers, ou Modernité et littérature féminine en 1931 », dans *Solitude rompue, op. cit.*, pp. 156-165 ; Raija H. Koski, « La Poésie féminine des années vingt : Jovette Bernier », *ibid.*, pp. 193-198. Voir aussi mon article en collaboration avec Corinne Bolla, « la Poésie féminine des années 30 : une nouvelle approche », *Atlantis*, IV, 1 (automne 1978), pp. 55-62.
- ¹⁵ Cette double thématique se retrouve à peu près dans tous les recueils de poésie écrits par les femmes jusqu'en 1940. Citons comme exemple du courant mystique l'œuvre de mère Saint-Ephrem, *Immortel amour*, 1929, et comme exemple du courant artistique, Simone Routier, *l'Immortel adolescent*, 1928.