

L'Ouest et ses sauvagesses : écriture et prairie

Pamela V. Sing

Number 11, 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005157ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005157ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sing, P. V. (2001). L'Ouest et ses sauvagesses : écriture et prairie. *Francophonies d'Amérique*, (11), 29–40. <https://doi.org/10.7202/1005157ar>

L'OUEST ET SES SAUVAGESSES : ÉCRITURE ET PRAIRIE

Pamela V. Sing
Faculté Saint-Jean, Université de l'Alberta

En 1989, dans son mémoire de maîtrise soutenu à l'Université du Manitoba, Claire Dayan-Davis a constaté le conservatisme du roman franco-canadien de l'Ouest écrit au féminin: modelé sur le roman du terroir ou sur le roman Harlequin, il aurait pour protagoniste une femme dont les préoccupations ne sont nullement féministes. Souffrant du complexe de Cendrillon, selon lequel elle est incomplète sans son prince Charmant, fidèle aux valeurs traditionnelles, soumise, la protagoniste serait une femme patriarcale par excellence, pour reprendre l'expression de Nicole Brossard. L'amour, le mariage, voilà ce qui la préoccupe; quant à la trame romanesque, elle comporte des invraisemblances outrées afin de satisfaire à la logique interne du code narratif. Citons le beau cas de *La Fille bègue*¹ d'Annette Saint-Pierre, publiée en 1989. Jeune mère célibataire et veuve — violée par un inconnu, elle épouse un homme plus âgé qu'elle, mais il meurt deux ans plus tard —, voici Lucie, sur le point de révéler le secret du viol à son amoureux: elle «se jeta au cou de Jean avec une ardeur juvénile. Ses deux bras lui entouraient la taille et elle plongeait son regard dans les yeux de l'homme qui *ferait ou démolirait son bonheur*» (p. 113; nous soulignons). Lorsque, plus loin, les parents de Jean ont accepté son mariage avec Lucie, celle-ci a déjà un autre prétendant: François, le fils de son défunt mari. Quoi faire? Elle caractérise son dilemme ainsi: «Il faudra que j'accepte de me laisser posséder, dit-elle à haute voix. Jean ou François [...] Deux hommes qui l'avaient blessée si profondément!» (p. 194). Le verbe est bien «blessée», car Lucie apprend que François est le père de son enfant, autrement dit, son violeur..., mais elle lui pardonne et finit par l'épouser. Quant à nous, force est de reconnaître, d'une part, qu'il ne faut pas au prince un «charme» outre mesure, et que, d'autre part, malgré les obstacles semés sur la route menant à l'amour et au mariage, l'héroïne, comme la GRC, «attrape toujours son homme».

Or, le roman franco-canadien de l'Ouest connaît une écriture qui, s'intéressant autrement aux relations entre les sexes et à la terre, pourrait être caractérisée par quatre mots: langage, expérience, corps, prairie. Ce sont là

les paramètres autour desquels se construit une esthétique de l'écriture au féminin, une écriture, précise Louise Dupré au sujet de l'écriture québécoise au féminin, «travaillée par la conscience d'être femme et par la reconnaissance de la sexuaction dans le processus scriptural²». Dans leur rapport à la modernité, les auteures, que ce soit Marguerite Primeau, Marie Moser, Jacqueline Dumas, Nancy Huston ou Simone Chapat, mettent en évidence le lien entre l'écriture et l'expérience intime, et tentent de ramener cette expérience du sujet dans le langage, toujours lié avec le corporel et la prairie. Avec Julia Kristeva et Luce Irigaray, postulons que, pour le sujet écrivant au féminin qui tente d'entrer dans le symbolique quand l'unique modèle qui s'offre à elle l'exclut ou lui attribue le rôle de l'altérité au négatif, la solution consiste à réinventer un langage maternel, une réinsertion au féminin. Ainsi, le thème de la terre ou de la campagne sert moins à valoriser, sur le mode nostalgique, les traditions appartenant à un passé révolu qu'à s'approprier ce que Karen Gould a nommé, en rapport à l'écriture québécoise au féminin, «un espace de sensualisme primitif³». Dans l'Ouest comme au Québec, il semble bien que, pour dire «je», le sujet-femme ne puisse être civilisé, «féminin» au sens traditionnel du mot. À force de vouloir se dire, «ça devient sauvage».

Parmi les auteures nommées plus haut, celle qui est arrivée le plus récemment sur la scène littéraire, Simone Chapat, écrit depuis que le féminisme est une réalité socio-psychique et culturelle. Cependant, ses deux premiers romans, en confirmant la difficulté de devenir femme, correspondent presque au modèle proposé par Dayan-Davis cité ci-dessus. Pour des raisons de comparaison, nous en donnerons ici un aperçu pour en venir à discuter plus longuement de son troisième roman, *Le Coulonneux*. Nous enchaînerons avec le prix Champlain 1986 de Marguerite Primeau, une auteure qui écrit depuis les années 1950 et qui, selon nous, a toujours écrit avec une conscience de femme autonome.

*La Vigne amère*⁴, pour lequel Simone Chapat s'est vu attribuer le prix littéraire *La Liberté* 1990, a pour protagoniste Judith, une jeune Française qui, humiliée et battue par son père qui la traite de « salope » et de « pute » (p. 67), n'en demeure pas moins fidèle à lui et à la terre qui lui appartient. Devenue l'amie d'un jeune sculpteur de l'Ouest canadien, elle écoute décrire la prairie. Lorsqu'il rentre chez lui, Judith promet de le suivre, mais en attendant, elle s'initie à l'acte de la création en trouvant les mots pour faire vibrer aux oreilles de sa mère les images du « lointain pays » (p. 80) « pur et inviolable » (p. 102) qu'elle porte en elle. Pour arriver à l'écriture, elle aurait à partir pour le Nouveau Monde, mais le dénouement affirme le caractère irrémédiable de sa condition de prisonnière muette.

*Un piano dans le noir*⁵, publié en 1991, lui a aussi valu le prix littéraire *La Liberté*. De facture plus moderne que *La Vigne amère*, ce roman traite également de la difficulté de devenir une femme autonome. Une jeune pianiste douée travaille fort afin de gagner un concours pouvant la mener à la carrière

de ses rêves, mais elle s'enfuit en Grèce la veille de l'événement. Sous le soleil de ce pays, elle mène une existence libre, mais lorsque sa famille fait appel à son aide, elle rentre au Manitoba travailler à l'épicerie de son père, tout en songeant à Montréal. L'occasion de travailler comme pianiste classique dans un restaurant d'hôtel se présente alors, et elle auditionne pour le poste, poussée, dit-elle par « le goût dur de la concurrence » (p. 191). Sa performance est parfaite, et on lui offre l'emploi, mais elle dit savoir pertinemment que c'est grâce à sa nouvelle coiffure plus qu'à son talent de musicienne, à « sa jupe fourreau et [à] son chandail moulant » (p. 195). Cela, elle l'accepte, comme elle accepte de ne pas aller à Montréal, se contentant de s'évader par l'imagination et la musique. Femme artiste, la protagoniste n'est ni la narratrice de son propre récit ni la maîtresse de sa destinée, et si l'art se voit accorder un certain pouvoir d'évasion, il ne s'exerce pas dans la liberté.

Dans *Le Coulonneux*⁶, publié en 1998, il s'agit de l'arrivée à l'écriture par le biais de deux récits : celui de Camille, une jeune fille de neuf ans, qui raconte sa propre histoire, et celui de Gabriel, un jeune homme de dix-sept ans, considéré par Camille comme son prince, non pas « charmant » mais « sauvage ». Le récit de Gabriel constitue la première partie de l'ouvrage. Pris en charge par un narrateur omniscient, il raconte l'exil du jeune homme parti de la prairie dont il ne connaît que les « franges ». Pendant sept ans, il erre en Amérique du Nord, s'initiant à différentes sortes d'attachements affectifs, à différentes réalités géographiques et, auprès d'un poète, au pouvoir incantatoire des mots, à la littérature et à l'écriture. Il apprend l'art d'apprivoiser l'immensité du monde en l'écrivant, c'est-à-dire en la personnalisant et en la transformant. Et toujours, l'écrivain apprenti porte en lui le souvenir de la petite Camille. Un jour, il entend la voix de la petite fille lui dire de rentrer, de retrouver la prairie.

Or, Camille est la prairie, et son histoire est celle de l'évolution dans ses rapports avec un espace primordial. « Au début, dit la narratrice, maman m'appelait sa princesse sauvage, [au sens d']exotique, naturelle, vraie » (p. 89). C'est l'époque où la petite fille se partage entre la maison et le « terrain vague » qu'elle explore et d'où elle rapporte divers trésors qu'elle montre à sa mère : des couronnes de pissenlits ou des colliers de marguerites, ou bien les chenilles, les coccinelles, la poignée de vers ou le campagnol mort qu'elle porte au creux de sa main. Avec le temps, elle en arrive à faire une avec cette terre, à vivre en communion avec elle. Quittant très tôt la maison pour ne la retrouver qu'à la tombée du jour, « les cheveux en bataille, [s]es vêtements déchirés, et la crasse de la prairie dans tous les plis de [s]on corps » (p. 90), elle devient alors la « petite sauvageonne » de sa mère. « Un mot tendre, ça, bien féminin : une petite bête mal apprivoisée » (p. 90), souligne la narratrice. Lorsque la petite fille se met à répondre aux questions de sa mère par des grognements ou des petits bruits inarticulés, à ne plus se peigner et à ne plus manger dans une assiette, sa mère finit par l'appeler « sa sauvagesse, [mot] un peu plus fort, celui-là, presque bestial : rude, grossier, inculte » (p. 90). Sa

mère la confiant alors «à la rivière, à la plaine et à l'orage» (p. 90), Camille entre dans un rapport sensuel avec la prairie, s'enivrant de ses odeurs, «séduite par la terre noire, par la volupté de sa chaleur» (p. 91). Tantôt «les bras étendus sur la face du sol, [elle s']enfonc[e] les doigts dans la terre, [s']en gorg[e] les ongles, mêl[e aux] cheveux sa paille coriace et son bouquet moisi» (p. 91). Tantôt, afin d'éviter que sa mère la repère dans la prairie, elle y rampe, «épousant d'un mouvement fluide les configurations du terrain» (p. 91). Mais le soir, après son retour à la maison, la fille s'approprie un autre univers, celui, «fabuleux» et «sacré», «fait de peur et de désir, de chimère et de prodige» (p. 92), des contes de sa mère. Le jour donc, sous la tutelle de cette dernière, Camille et la prairie qu'elle habite et qui l'habite se féminisent et s'érotisent, et, le soir, elles intègrent un espace intérieur et culturel, constitué d'images et de mots.

Lorsque la mère en vient à dépérir parce que son mari a abandonné la famille, le grand-père maternel arrive de Belgique pour s'occuper de Camille et de sa sœur. Pendant deux ans, Camille se révolte : le vieillard ne ressemble nullement à la mère disparue. Jusqu'à ce que, pour apprendre à sa petite-fille à l'aimer, Léopold aménage un colombier dans le grenier de la maison pour ensuite encourager la fille à devenir «coulonneux» comme lui, c'est-à-dire, dans le parler belge, éleveur de pigeons voyageurs. Dès lors, le grand-père dresse les oiseaux tendrement, et Camille se familiarise avec le «monde du pigeonnier, un monde sableux et roucoulant, de vie, de mort, de disponibilité» (p. 108). La première fois que le grand-père s'éloigne de la maison, portant dans une cage trois oiseaux qui doivent retrouver leur «nichoir», Camille les attend dans «sa» prairie, angoissée. L'attente réintègre le paradigme maternel et s'avère une première métaphore de l'acte de création. En témoigne ce passage qui décrit l'apparition soudaine des oiseaux :

apparaissait le premier point noir haut, haut, en haut du ciel ; je me frottai les yeux, clignai des paupières, ne quittai pas du regard la tache sur l'infini qui petit à petit s'étendait, *une goutte d'encre répandue sur la nappe du firmament*. Puis deux autres mouchetures se joignaient à elle, descendaient vers moi et la plaine [...] Tout, alors, se remettait à vivre autour de moi [...] mes bras s'étiraient comme des ailes. Je voyais Gabriel là-bas, à la limite de ma plaine [...] Le prince sauvage, mon chevalier, se contentait de sourire, en attendant que vienne son heure (p. 110 ; nous soulignons).

C'est dire qu'écrire, c'est saisir ce qui, dans la subjectivité, est toujours matière et douleur, et cela exige d'attendre l'«à-venir» incertain du processus qui est toujours un déjà-là⁷, une altérité qui est également soi et qui, en resurgissant, transforme le rapport du sujet à son ici-maintenant. Le visage tendu vers le ciel, Camille, être de la terre, aspire vers l'infini, vers la clarté, elle s'allège et devient l'émotion qu'elle accueille.

Mais cet état ne peut durer. Un soir d'hiver, sous l'effet d'une hallucination qui résulte de sa participation à la guerre, le grand-père détruit le colombier et massacre tous les oiseaux, ce qui oblige Camille à transformer ses

rapports au monde. Camille quitte alors l'espace familial pour approfondir son identité sauvageonne. Dans la forêt, elle apprend le métier de trappeur auprès d'un Métis, Louis L'Espérance. D'abord horrifiée, paralysée à la vue d'un bel animal qui ne vit plus, elle en vient à voir que, mort, l'animal a une beauté autre, et cette prise de conscience est le signe de son acceptation de la coexistence de la vie, de la mort et de la beauté :

Cette martre était superbe, elle ne m'en voulait plus, je levai la main pour lui frotter la robe.

Cinq autres martres, ce matin-là, un coyote, un lapin et trois immenses pékans, des fourrures épaisses et riches et belles à vous faire gémir, l'odeur de leur vie et de leur mort, l'odeur nauséabonde de leur revanche, leur tête sauvage, leurs moustaches, le bouton noir de leur museau au creux de ma main, ma fascination, et ma peur terrible et délicieuse, les doigts de Louis dans la neige, sur les dents de ses engins, à rebours dans le poil farouche de ces bêtes fauves (p. 127-128).

Ensuite, auprès de Mariette — la fille de Louis qui, enceinte et solitaire car délaissée par le père de son futur fils, vit de manière rudimentaire dans le bois —, Camille se voit en train de chercher pour la première fois de sa vie, et encore vainement à ce stade-ci de son évolution, « les mots qui sauraient [...] dire le rêve que je vivais, l'émotion de mon corps, la réalisation de mes plus ardents souhaits » (p. 129). Elle découvre également une autre manière de vivre un rapport intime avec la nature, car la survie de Mariette dépend de sa connaissance de la flore et de la faune de ses environs immédiats. De plus, présente dans la cabane lorsque Mariette prend un bain, la jeune fille observe le corps de la jeune femme dont les mouvements lui font remarquer qu'« il y avait toute une forêt d'animaux dans son corps et sous le cuir de sa peau » (p. 139). Le corps placé sous le signe de la nature, la jeune fille apprend sans violence aucune ce que sont la sexualité et le désir féminins, découvre que c'est de l'amour qu'elle ressent pour Gabriel. La Métisse raconte son histoire d'amour, dont le langage sauvagement poétique réaffirme le lien à établir entre une certaine violence, la beauté et l'amour sexuel. Le désir à l'état brut, sauvage, se poétise dans l'extrait de texte suivant :

La première fois qu'y te prend la main, tu penses que tu vas tomber sans connaissance, c'est si fort [...] tout ce que t'as dans tête, c'est sa main dans la tienne, nue, qu'elle est, rien là, entre sa peau pis la tienne, pis t'en reviens pas, c'est quasiment scandaleux, c'est péché, certain, parce que c'est si chaud, pis c'est bon, pis tu sens ses doigts entre les tiens, ses longs doigts d'homme qui te fouillent la peau entre les doigts et c'est quasiment trop, ces doigts tout nus qui te serrent la main [...] pis rien qu'à y penser [...] t'as comme un vertige [...] t'as les yeux qui te tournent dans la tête, pis tu sais pis ce que tu racontes, pis que ça fait mal, t'as comme un poids sur le cœur pis la gorge toute en nœuds [...] pis quand y te touche comme ça [...] tu fonds en dedans, c'est comme de l'eau dans tes tripes pis entre tes jambes, pis dans ta tête, y'a pu rien, juste du ciel bleu, pt'être ben, ou l'image d'une feuille de tremble qui vient de quitter sa branche et qui tombe par terre [...] tu tombes, toé aussi, comme en extase... (p. 148-149).

La réception du récit lui révélant une réalité corporelle jusque-là inconnue d'elle, Camille est prête à découvrir d'autres rapports au monde. Aussi s'initie-t-elle alors à la lecture, apprenant à apprivoiser les mots difficiles et les « phrases parfois très longues » (p. 145), s'appliquant à « extirp[er] de tous ces signes morts le goût et l'odeur de la vie » (p. 145). Finalement, avec la naissance de l'enfant de Mariette, Camille s'éveille à l'amour maternel. S'occupant avec patience, constance et affection de l'« enfant de la forêt » destiné à devenir à la fois fils et frère, « le compagnon fidèle de toutes [s]es heures sauvages » (p. 157), elle simule l'attitude de l'artiste vis-à-vis de son œuvre et sait n'être plus enfant elle-même. Trois ans plus tard, le sujet-femme apprenti va à la ville poursuivre son éducation de manière formelle.

Au dénouement du roman, trois autres années se sont écoulées. Au moment où, dans un couvent à la ville, Camille confie au vent la pigeonne voyageuse que lui a donnée un jeune voyou — nous le précisons, car il n'est pas indifférent que les amis et compagnons de la jeune fille proviennent tous des marges de la société, un espace « sauvage » —, quelque chose de significatif arrive à son ancienne demeure. Gabriel, ayant retrouvé la prairie, puis converti le grenier de l'ancienne maison familiale de Camille en atelier d'écriture et rénové le colombier de Léopold, ouvre la lucarne, désormais prête à abriter une pigeonne égarée. C'est ainsi que se complète la métaphore de la création littéraire décrite plus haut : l'écrivain de l'Ouest habité à la fois par des ailleurs et par la prairie qu'il habite, une prairie sauvage, sauvageonne et sauvagesse, c'est-à-dire plurielle, toujours changeante, mais toujours la même, se nourrit de mots de toutes sortes : de poètes, de voyous, mais aussi et surtout, de femmes, qu'elles soient amoureuses, maternelles, conteuses, solitaires, artistes, serveuses, terriennes ou aériennes. Sa subjectivité, présente et absente, altérité et soi, libre, se projette comme forme mouvante dans l'espace et dans le temps, à la fois de mémoire et par hasard, pour finir par prendre corps par la plume.

Chez Chaput, l'espace imaginaire n'est ni uniquement masculin ni uniquement féminin, mais il doit s'épanouir loin du père. À ce sujet, Gail Scott a affirmé le caractère « fou, sauvage et par-dessus tout peut-être, érotique » du trajet dans lequel s'engage le sujet-femme qui, après des millénaires de patriarcat misogyne, cherche à s'inscrire dans l'espace qui s'ouvre devant lui⁸. En effet, la voix narrative extra-diégétique du *Coulonneux* dit ne guère se souvenir de son père, seulement de ce que ses rentrées périodiques signifiaient trêve des explorations de la terre, trêve des chansons de la sœur et trêve des contes de la mère. Les filles envoyées au lit, la mère s'enfermait dans la chambre conjugale avec son mari. La sœur décrivait les « images abominables » (p. 93) de l'acte sexuel, mais Camille, établissant un lien avec la violence qu'elle avait vue dans la nature, dit n'être « répugnée par rien ». Nous avons vu en effet que la jeune fille était destinée à comprendre, grâce à Mariette, que l'amour transforme le désir et l'acte sexuel en quelque chose de beau.

Les choses se passent différemment pour l'autre protagoniste narratrice sauvage de l'Ouest, celle du roman *Sauvage-Sauvageon* de Marguerite Primeau (prix Champlain 1986). S'ouvrant sur des vers de Baudelaire adressés à l'« Homme libre » qui contemple en même temps deux « gouffres amers », la mer et son âme, ce roman a pour personnage principal une figure révoltée. Maxine-Sauvageon est la version féminine du poète mystique voué à la recherche de l'idéale Beauté et, comme l'a écrit Marguerite Primeau en 1945⁹, incapable par conséquent, d'accepter, d'une part, « l'homme tel qu'il est, moitié ange, moitié démon » et, d'autre part, « le but pratique et terrestre » de la modernité. Comme Baudelaire, Maxine-Sauvageon, bien qu'avide de sensualité et de volupté, associe la jouissance physique à la dégradation. « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire », écrivait Baudelaire¹⁰. Or, s'il est relativement aisé d'accepter cette misogynie chez le poète, qu'en est-il de sa version féminine, celle qui, assimilant cette haine, se hait, mais qui, en même temps, a une autre caractéristique baudelairienne qui complexifie extrêmement son cas : elle se croit un être exceptionnel.

Que l'entreprise semble vouée à l'échec, le début du roman en témoigne : Maxine Lefèbre, âgée de 38 ans, se prépare au suicide. Assise dans une chaise longue face à l'infini de l'océan Pacifique, elle vide une bouteille de whisky et revit son passé en soulignant ses crimes contre l'humanité, figurée avant tout par son père, mais aussi par une amie et trois amoureux. La mère, morte lorsque Maxine avait huit ans, est perçue par sa fille comme une femme sensible, attentive et affectueuse. Cependant, elle est également associée à la routine de tous les jours et aux larmes silencieuses. C'est elle qui voudrait non seulement que son enfant soit sage, obéissante et « polie envers les adultes, qu'ils soient sympathiques ou non » (p. 22), mais aussi qu'elle ne s'isole pas « dans un coin du jardin ou dans sa chambre pour rêvasser à Dieu sait quoi » (p. 22). De plus, pour la fille, celle qui accepte de devenir enceinte est à plaindre, car elle est un « pauvre être assujéti aux désirs d'un homme » (p. 47). Son corps dès lors difforme répugnant à sa fille, cette mère est considérée comme un pitoyable contre-modèle. C'est le père que la narratrice considère comme crucial. « [Q]u'a été ma vie sinon une quête perpétuelle pour l'homme-magicien de mon enfance ? » (p. 56), demande-t-elle.

Âgée de cinq ans, Maxine se savait l'unique compagne de son « père de rêves et des légendes » (p. 41) lorsque, pour s'évader parfois de son cabinet d'avocat, il se rendait à sa ferme située à l'orée du village. Là, celui qui, le soir, nourrissait l'esprit de son rejeton de « phrases magiques » et d'« images belles comme celles du paradis » (p. 20), de poésie, de chansons et de contes de fées, revivait les souvenirs, les espoirs et les rêves de son enfance. Avatar poétique et urbain de Samuel Chapdelaine, ce père, amoureux de la terre, de cette « poussière magique [qui] nourrit et embellit » (p. 33) le monde, amoureux des parfums, des couleurs et des goûts de la prairie, inculque cet amour à Maxine. La seule voix paternelle détourne celle-ci des laideurs et injustices

du monde, lui ouvre les portes à un « univers imaginaire » personnel, peuplé de « moments privilégiés » proustiens. La fille est d'autant plus ravie de recevoir ce qu'elle croit être un royaume exclusivement sien que son prince lui semble infaillible. Elle se veut sa semblable : leur mythe personnel consiste à être des « magiciens de la terre et de ses merveilles ». Voilà pourquoi c'est un réveil brutal pour elle que d'apprendre certains faits de la vie : que son père veut un fils, qu'elle ne lui suffit pas, que ce terrible changement sera réalisé par l'intermédiaire de sa mère qui, pour ce faire, accepte de s'enlaidir, et que, femme, elle est destinée à répéter elle-même cette sorte d'auto-trahison. Sa vision du monde devient encore plus amère lorsque sa mère meurt en voulant donner au père le fils qu'il voulait¹¹, et que ce père se remarie « en cachette [...] avec] la femme à hommes » (p. 63) du village, responsable, croit-elle, de son bannissement de la maison paternelle, car on l'envoie au couvent. Maxine se voue désormais à la vengeance.

Son père lui avait expliqué que, sauvageton, plante sauvage, elle aurait à se cultiver afin de reproduire sur terre un morceau de paradis terrestre, comme « un chant merveilleux, une magnifique sculpture, un tableau, un poème » (p. 24). Or, nous avons appris chez Chaput que l'œuvre d'art s'accomplit sous le signe de l'amour. Se croyant mal aimée, Maxine n'a pas d'amour à donner. Au contraire, elle s'acharne donc à conserver intact son être sauvage. Comme sa province natale, Maxine-Sauvageton prend pour emblème l'églantine qui, « indifférent[e] à ce qui l'entour[e], continu[e] à pousser et à fleurir pour ell[e]-mêm[e] — c'est-à-dire sans que l'homme ait à faire quoi que ce soit » (p. 60). (Rappelons que le nom anglais de cette fleur, *wild rose*, souligne le caractère sauvage que voudrait conserver la jeune femme.) Sa mère lui avait appris que l'acte sexuel « ne pouvait être laid ni ridicule s'il était accompli en signe de tendresse » (p. 53). Maxine, par conséquent, ne mêle jamais aucune tendresse à l'assouvissement du désir sexuel. Aussi, pendant sa période de vagabondage, refuse-t-elle à Paris l'amour de Marcel, cet homme imprégné d'histoire et de culture françaises, avec qui elle connaît une passion animale. À Nice, elle dépucelle Johnny, autre objet sexuel. Là aussi, elle refuse son amitié à Angela pour qui elle sent n'être qu'un ersatz du fils perdu. Comment pourrait-elle ne pas mépriser une femme qui, n'existant que de manière maternelle, se languit d'un être qui rappelle à Maxine non seulement sa propre « insuffisance » en tant que simple fille de son père mais aussi l'« indésirable » fils qui, tant voulu par le père, avait « sapé la vie de la mère », ses droits l'emportant depuis sa conception « sur celle qui le portait » (p. 48) ? Rentrée au Canada, elle s'établit à Vancouver où elle devient la maîtresse de Michael Shaun O'Flagerty. Professeur de littérature anglaise et spécialiste de l'école romantique, ce dernier est marié à une femme avec qui il forme un couple désuni, mais il refuse de divorcer afin de ne pas devoir lui céder le fils qu'ils ont eu ensemble. On aura reconnu dans le rapport de l'homme à son fils un paradigme toujours et d'emblée problématique chez Primeau. Cependant, la situation ne pousse Maxine à agir en furie qu'avec l'arrivée sur scène du père. Après avoir vécu seule pendant dix ans, elle fait

venir son père cardiaque, alors délaissé par sa seconde épouse, mais elle se fâche en voyant l'amant et le père devenir amis. Et pourtant il s'agit là des deux personnes qu'elle aime le plus au monde, même si elle se limite à dire au sujet de Shaun que c'est « le seul être que j'eusse pu aimer, avec mon père, si les circonstances avaient été autres » (p. 144 ; nous soulignons). Mais lorsqu'elle entend son père dire, en apprenant que Shaun ne sera jamais son beau-fils, « J'aurais tant aimé avoir un petit-fils, mon petit-fils à moi, avant de mourir ! » (p. 142), elle décide sur-le-champ de rompre avec son amant. Le père s'était exprimé humblement, sur un ton que Maxine trouve déchirant, mais elle se défend de s'y montrer sensible : pour elle, cela signifierait accepter l'ordre patriarcal qui est incapable de lui faire une place en tant que femme, être autonome¹², singulier et privilégié¹³.

Et pourtant Maxine se sait marquée de la poésie de la prairie, domaine pour elle irrémédiablement patriarcal. Tout au long de son récit, elle réitère son identification avec les vagues de l'océan Pacifique, déchaînées, violentes, « séductrice[s] de la terre ennemie » (p. 17). Mais, pour sortir de l'impasse où elle se trouve — ayant adopté le modèle de la femme de pierre guerrière, vouée à la vengeance, elle s'est démunie dans le contexte de l'expérience non seulement quotidienne et sociale mais aussi créatrice —, elle doit renaître à la prairie, se réconcilier avec ses origines. Comment le faire sur un mode qui lui soit propre, en tant que femme « sauvage » ? Comme pour Baudelaire, la solution consiste à réinscrire la mère en tant que présence absente. Ainsi, une nuit orageuse, après que père et fille eurent arrosé le « festin » préparé par son père avec du vin — se recontextualise là le paradigme carnavalesque primordial introduit dans le roman lorsque la protagoniste raconte son séjour à Nice, dont nous ne traiterons pas ici — et que la voix chaude paternelle qui rappelle l'enfance eut fait oublier la peur, Maxine se lève, ayant entendu son père gémir dans son sommeil : « Je l'ai bordé *comme un enfant*. J'ai attendu que sa respiration soit redevenue normale. Et... eh oui ! J'avais oublié ce geste inconscient... J'ai posé un instant ma joue contre la sienne comme je l'avais fait si souvent pendant mon enfance » (p. 157-158 ; nous soulignons). La narratrice se demande pourquoi elle a fait cela, ne sait si c'était pour s'assurer que la fièvre avait disparu ou si c'était « un retour soudain et inattendu de la fillette d'autrefois ». Nous pensons ceci : ayant accepté que son père n'est ni surhumain ni monstrueux, Maxine le démythifie, se permet ainsi de se remettre à aimer son côté enfantin que, petite fille, elle adorait et que, adulte, elle avait appris à mépriser et à détester, car il était devenu à ses yeux un signe de faiblesse chez celui qui n'avait pas eu le courage de réaliser ses rêves. Pour la fillette d'autrefois, les sorties à la campagne entourant la ferme transfiguraient le père qui, avocat à la ville, y « retrouvait par une étrange alchimie l'agitation *fébrile* du petit garçon d'autrefois » (p. 30 ; nous soulignons). Le soir de l'orage, la fille veille sur un homme malade devenu un avatar du père-garçon adoré, car le voilà transformé à nouveau en enfant « fébrile », au premier sens de fiévreux ; et le geste de Maxine, en rappelant celui d'une fillette, fait penser en même temps et surtout à celui d'une mère.

Maxine découvre en elle-même une attitude qu'il faudrait associer à sa mère, celle qui avait aimé son mari tout en le sachant imparfait et qui avait enseigné à sa fille l'importance capitale de la tendresse. Du coup, le complexe d'Édipe se résout. L'ordre du récit fait de cette avant-dernière scène du roman la cause dont l'effet est la scène finale : Maxine Sauvage-Sauvageon ne se lève pas pour courir vers l'eau afin de se laisser engloutir. Elle pense se joindre à la mer, le veut, mais « [s]es membres refusent d'obéir à [s]a volonté [...] Recroquevillée dans sa chaise longue, [elle] n'a pas bougé » (p. 159). Si mort il y a, c'est celle, provisoire, de ses souvenirs, remords, paroles et gestes manqués. Maxine, elle, ferme les yeux, épuisée par l'examen du passé auquel elle s'est soumise. C'est le sommeil non pas éternel, mais paradoxal : si ses « paupières s'agitent à peine », elles s'agitent tout de même, et force nous est de conclure, puisque les mouvements oculaires correspondent à des périodes de rêve, que, littéralement, la femme « dort. Et rêve!¹⁴ » (p. 159). La réinscription de la mère par le biais de la tendresse entraîne la réinscription et la retransformation subséquente de la rêverie : jadis mise à mort parce que devenue synonyme d'un père fautif, la rêverie resurgit, legs renouvelé, féminisé, du père-poète, magicien de la terre et de ses merveilles. À huit ans, Maxine s'était métamorphosée une première fois : ayant appris le désir d'un fils chez le père qu'elle voudrait punir, faire souffrir, elle affichait dès lors des « manières garçonnières » (p. 46), portait des marques de la prairie *sur* son corps, rentrait, « les cheveux en broussaille, une traînée de terre sur le visage, et les vêtements en lambeaux » (p. 46). À 38 ans, elle se métamorphose à nouveau : faisant le deuil du père mythique, de l'absolu, elle se permet de ne plus se faire violence et de porter sa prairie *en* elle, déposée dans une mémoire sereine qui ne serait pas oublié. Maxine Sauvage-Sauvageon, écrivain, pourra, pour reprendre l'expression de Chantal Chawaf, « construire, par le langage, quelque chose de nourricier, quelque chose qui soit l'équivalent spirituel de ce qu'on ne peut matériellement pas trouver¹⁵ ».

* * *

Le roman du terroir, en représentant une économie de la nature et particulièrement de la terre, uniquement masculine, avait confiné les femmes à la culture officielle, comme si leur propre nature féconde mais désordonnée représentait une menace pour le projet terroiriste. En jouant les rôles bien définis d'épouse, de mère de famille et de gardienne de la culture, les femmes participaient à l'ordre social en tant qu'êtres apprivoisés, obéissants, ordonnés, simples objets d'échange auxquels se refuse la subjectivité. Dans *Le Coulonneux* et *Sauvage-Sauvageon*, Simone Chaput et Marguerite-A. Primeau, en créant des protagonistes féminines sauvages ayant des rapports intimes, immodérés, voire érotiques à la terre, réinventent la culture franco-canadienne. La terre, autrefois matérielle, devient de l'immatériel qui fait plaisir, permet d'être sur la prairie dans sa tête, dans son cœur et dans son corps. Reconfigurée afin de symboliser le rapport des femmes à leur propre corps, elle n'est

plus considérée comme une possession masculine, une chose sauvage à dompter, à dominer, mais ce avec quoi un sujet-femme entre en relation en célébrant une sauvagerie partagée. La nature libre et ludique du rapport favorise la création de nouveaux sens et, désormais, la productivité féminine est comprise au sens artistique, littéraire : la langue, par conséquent, n'exclut pas et ne méconnaît pas non plus les personnages féminins, mais elle s'emploie à révéler leurs besoins, leurs craintes, leurs plaisirs et leurs désirs. Du coup, les femmes ayant pleins pouvoirs pour devenir le sujet de leurs propres récits se découvrent plusieurs voix, se révèlent sous plus d'un angle, s'affirment comme des êtres complexes et dynamiques. Maxine-Sauvageon découvre que ses conquêtes européennes et anglo-canadienne, amenées sur le mode de la vengeance, ne compensent ni l'absence d'un prince charmant ni le désir du paradis terrestre tout fait de son enfance. La seule solution valable consiste à retrouver la prairie, « sa » prairie, celle de son enfance, mais toujours différente, car saisie, remémorée et réinventée de manière subjective, personnelle. Camille doit, elle aussi, renaître à la prairie avant de le faire à sa propre réalité de femme et à celle des mots, et ce, d'une façon complètement sienne, comme le ferait une amoureuse. Pour les deux sujets-femmes, le rapport à la prairie en dit long sur une sensibilité qui est à la fois une esthétique et une éthique au féminin.

NOTES

1. Annette Saint-Pierre, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1989. Désormais, les références provenant de cette édition seront désignées par la page, indiquée entre parenthèses.

2. « Identité et altérité : écrire au féminin », à paraître.

3. Karen Gould, « Spatial Poetics, Spatial Politics : Quebec Feminists on the City and the Countryside », *American Review of Canadian Studies*, vol. 12, n° 1, 1982, p. 6.

4. Simone Chaput, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1990. Désormais, les références provenant de cette édition seront désignées par la page, indiquée entre parenthèses.

5. Simone Chaput, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1991. Désormais, les références provenant de cette édition seront désignées

par la page, indiquée entre parenthèses.

6. Simone Chaput, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1998. Désormais, les références provenant de cette édition seront désignées par la page, indiquée entre parenthèses.

7. Louise Dupré, « Identité et altérité : écrire au féminin », à paraître.

8. Gail Scott, « Une féministe au carnaval », *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1988, p. 43.

9. Dans son mémoire de maîtrise, « Quelques aversions de Baudelaire », soutenu à l'Université de l'Alberta.

10. Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », XXVII, *Journaux intimes*, Paris, Les Variétés Littéraires, 1919, p. 48, cité par Marguerite Primeau dans « Quelques

aversions de Baudelaire », *op. cit.*, p. 54.

11. On trouve dans le premier roman signé par Primeau, *Dans le muskeg*, une autre figure paternelle frustrée dans son ardent désir d'avoir un fils : celle du protagoniste, qui fonde un village franco-albertain devant imiter le village traditionnel québécois. Mû par le projet nationaliste, Joseph Lormier fait des choix qui rendent son propre bonheur impossible. Amoureux d'une Métisse blonde qui, pour plaire au patriarcat, a abandonné ses manières de prostituée pour adopter les mœurs et la culture canadiennes-françaises et ce, sans pour autant perdre de sa sensualité, il prête tout de même foi aux paroles d'une comédienne méchante, heureuse de discréditer la jeune femme en évoquant ses antécédents sauvages. Pour oublier

la Métisse, le jeune homme épouse une Québécoise qu'il ne saura jamais aimer. Son indifférence s'avère fatale à la Québécoise qui, avant de mourir, perd le futur fils tant voulu parce que le mari, en chassant le médecin anglais, a laissé le village sans secours médical. Dès lors, son sort rappelle que ses « crimes » consistent à avoir nié la spécificité « sauvage » ou « impure » de l'Ouest : la Métisse réintègre l'univers romanesque et le village, une belle femme élégante dont « n'importe qui aurait été fier », mère d'un garçon aux boucles blondes, qui refusera les avances d'un instituteur prématurément vieilli ; et au dénouement du roman, c'est à elle qu'il pense en assistant au mariage de sa propre fille à un anglophone.

12. Un passage en particulier confirme que, pour Maxine, désireuse de s'affirmer en tant que sujet-femme indépendant, la vie s'apparente à une lutte contre des forces insurmontables. Regardant remonter vers son nid un aigle, « les serres enfoncées dans la chair vivante d'un saumon », la narra-

trice écrit ceci : « Ma respiration aussi haletante que celle du poisson suspendu dans l'air, j'avais l'impression que je battais, moi aussi, les flancs de l'oiseau [...] » (p. 12). Ainsi, lorsqu'un jour, l'impossible arrive, soit qu'un « énorme saumon argenté [... réussit à] entraîner [...] l'aigle des mers vers les profondeurs ouvertes sous lui », Maxine rit en apercevant « le bec entrouvert de l'aigle happer à son tour un dernier souffle d'air avant de s'enfoncer dans l'écume » (p. 12). La narratrice qualifie ce réflexe de « peu humain », autrement dit, *sauvage*, mais nous savons qu'au point de vue féministe, telle est la condition *sine qua non* du développement d'une voix au féminin à la recherche de sa propre parole.

13. Observant un colibri, oiseau qui fascinait son père et chez lequel elle croit apercevoir le même air inquisiteur que, enfant, elle dit avoir possédé elle aussi, la narratrice commente ses mouvements de manière à souligner son propre besoin d'exclusivité vis-à-vis de qui ou ce qui lui nourrit l'esprit :

« Sans cesse aux aguets sur son bout de branche, il s'élançait illico sur l'étranger qui ose s'approcher de l'appareil contenant le sirop nourricier. Ce sirop rouge comme sa gorge est à lui, rien qu'à lui. Il y a droit de propriété par l'usage sinon par héritage » (p. 13). Peut-on risquer le succès de son projet en mettant au monde celui qui ne saurait faire autrement qu'usurper la place pour laquelle la femme doit se battre, mais à laquelle il accèderait, lui, forcément ?

14. Figurant dans l'ouverture du roman, le suicide appartient au passé. La célébration des paroles, d'un récit de soi raconté dans plusieurs voix, apporte une nouvelle vie, une vision renouvelée, et révèle que la contemplation de la mort ne constitue pas un but à atteindre, à réaliser mais un point de départ à surpasser.

15. Chantal Chawaf, « Reporter de l'intérieur », dans Claudine Bertrand et Josée Bonneville (dir.), *La passion au féminin*, Montréal, XYZ, 1994, p. 59.