

Errance et tropismes dans l'écriture de Simone Chaput

Marie-Noëlle Rinne

Volume 20, Number 1-2, 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/039393ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/039393ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (print)

1916-7792 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rinne, M.-N. (2008). Errance et tropismes dans l'écriture de Simone Chaput. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 20(1-2), 17-31.
<https://doi.org/10.7202/039393ar>

Article abstract

The concepts of *errance* (wandering) and *tropism* have both been the subject of many a literary study. The former is frequently alluded to when referring to French Canadian Literature, but also in reference to migrant literatures in general, as it brings together themes that are both varied and universal—rootlessness, feelings of otherness, and contemplation of a seemingly uncertain future. When developed by Canadian writers, such musings and feelings of anxiety are often given voice through characters who have only recently arrived in Canada or who are simply French-speakers experiencing the difficulties inherent in being part of a minority group. As for the concept of *tropism*, it is not, at first glance, part and parcel of Canadian rhetoric. Indeed, it is more commonly associated with Nathalie Sarraute's writing and the literary world of which it is a part: the *nouveau roman*, the absurd, and the post-war period. Nonetheless, this study seeks to unite the two concepts to form a frame of reference for analysis of three novels by Manitoban writer Simone Chaput: *Le coulonneux*, *La vigne amère* and *Un piano dans le noir*. While the first two parts of this article focus on elements that relate to either wandering or tropism, the third part seeks to assess the underlying motives for these choices. Are they the expression of a philosophy specific to Chaput, painting defeatist portraits of women? Or does this writing express the malaise inherent in being part of the francophone minority in Western Canada?

Errance et tropismes dans l'écriture de Simone Chaput*

par

Marie-Noëlle Rinne
Lakehead University

RÉSUMÉ

Les deux notions d'errance et de tropismes ont, chacune à leur façon, suscité maintes études littéraires. La première, souvent évoquée au sujet de la littérature canadienne d'expression française, relève aussi des littératures migrantes en général, regroupant une thématique à la fois variée et commune: absence de racines, sentiment d'altérité et questionnement sur un avenir précaire (ou pressenti comme tel). Sous la plume d'auteurs canadiens, de tels sujets de réflexion et d'inquiétude deviennent fréquemment ceux de personnages caractérisés comme étant nouvellement arrivés au Canada, ou comme des francophones vivant les difficultés issues de leur fait minoritaire. La notion de tropismes, quant à elle, ne semble pas *a priori* appartenir à la rhétorique canadienne. En effet, elle se centre plutôt sur l'écriture de Nathalie Sarraute et du monde littéraire qui s'y rattache: le Nouveau Roman, l'absurde, l'après-guerre. Cette étude rassemble pourtant les deux notions, formant un nouveau cadre d'analyse dans l'approche de trois romans de Simone Chaput, écrivaine manitobaine: *Le coulonneux*, *La vigne amère* et *Un piano dans le noir*. Alors que les deux premières parties de cette recherche relèvent les éléments s'apparentant à l'errance ou aux tropismes, la troisième partie tente d'en interpréter les motivations sous-jacentes. S'agit-il d'une représentation philosophique spécifique à Simone Chaput, de portraits

* Version remaniée d'une communication présentée au congrès mondial du Conseil international d'études francophones (CIEF) qui a eu lieu à Limoges (France) du 29 juin au 6 juillet 2008.

défaitistes de femmes, ou bien cette écriture exprime-t-elle le malaise dû au fait minoritaire de l'Ouest canadien francophone?

ABSTRACT

The concepts of *errance* (wandering) and tropism have both been the subject of many a literary study. The former is frequently alluded to when referring to French Canadian Literature, but also in reference to migrant literatures in general, as it brings together themes that are both varied and universal—rootlessness, feelings of otherness, and contemplation of a seemingly uncertain future. When developed by Canadian writers, such musings and feelings of anxiety are often given voice through characters who have only recently arrived in Canada or who are simply French-speakers experiencing the difficulties inherent in being part of a minority group. As for the concept of tropism, it is not, at first glance, part and parcel of Canadian rhetoric. Indeed, it is more commonly associated with Nathalie Sarraute's writing and the literary world of which it is a part: the *nouveau roman*, the absurd, and the post-war period. Nonetheless, this study seeks to unite the two concepts to form a frame of reference for analysis of three novels by Manitoban writer Simone Chaput: *Le coulonneux*, *La vigne amère* and *Un piano dans le noir*. While the first two parts of this article focus on elements that relate to either wandering or tropism, the third part seeks to assess the underlying motives for these choices. Are they the expression of a philosophy specific to Chaput, painting defeatist portraits of women? Or does this writing express the malaise inherent in being part of the francophone minority in Western Canada?

Ni le terme d'errance ni celui de tropismes n'évoquent une nouvelle problématique en littérature. La notion d'errance en particulier a largement été exploitée en association avec les littératures migrantes, et plus précisément en relation avec l'écriture de l'Ouest canadien. Le concept de tropismes, sarrautien en son essence, est plus fréquemment compris dans le cadre des recherches sur le Nouveau Roman ou sur le postmodernisme.

Cette étude, qui se base sur les trois romans de Simone Chaput, *Le coulonneux*, *La vigne amère* et *Un piano dans le noir*, cherche à comprendre en quoi ces deux notions s'inscrivent dans l'œuvre de la romancière et comment elles permettent de mieux définir le discours de l'écrivaine et d'interpréter ses choix narratifs dans le contexte de l'Ouest canadien.

Ainsi, en un premier temps, nous cherchons à comprendre pourquoi les personnages, jeunes femmes pour la plupart, participent de l'errance. Y sont-elles condamnées par leurs familles migrantes, ou bien s'opposent-elles au contraire à un sédentarisme oppressif? Leur errance témoigne-t-elle d'une forme de folie, issue d'un atavisme accablant?

Quant à cerner les tropismes éventuels nés de la plume de Simone Chaput, nous l'avons fait un peu comme se mène une enquête, à la recherche d'indices oubliés par les personnages. Est-il en effet possible de parler de tropismes, habituellement associés aux routines les plus ennuyeuses, alors que les personnages présentés ici vivent de violence en maltraitance, de démenagement en dépaysement?

Finalement, si l'auteure construit ses romans sur ces deux concepts, nous devons nous demander quelle en est la raison. Trois interprétations possibles sont présentés dans cette étude, les trois soulignant par ailleurs le grand talent de Simone Chaput, une auteure canadienne à lire et à relire...

ERRANCE

Le paradigme de l'errance, comme l'explique Karin Schwerdtner, «est abordable par plusieurs biais divergents (narratologique, sémiotique, sociocritique, géocritique...) mais il résiste, par sa nature même, à toute schématisation ou approche typologique» (Schwerdtner, 2005, p. 7). Il ne s'agit pas ici de reprendre les nombreuses définitions du terme qui ont été proposées dans le passé, notamment en ce qui concerne la littérature canadienne. Le paramètre retenu en ce cas sera essentiellement celui de la mouvance. En effet, les protagonistes de Simone Chaput sont soit des fugueurs, soit des voyageurs, de fait ou d'intention. Les trois enfants mis en scène dans *Le coulonneux* fuient le foyer familial non pas parce qu'ils cherchent un «ailleurs» mais parce que rester leur paraît impossible.

Gabriel, par exemple, élevé dans une famille nombreuse, supporte mal le contact humain: «Il s'était mis à rêver d'une vie d'ermite [...] [o]u d'une existence vagabonde, sur les routes du monde, loin des traces battues et de l'usure humaine» (Chaput, 1998, p. 22). Amandine tolère tout aussi mal sa vie familiale: «Elle étouffait là, dans cette vieille baraque, dans ce pigeonnier, avec pour sœur, une petite sauvage, et pour père, un aïeul dément» (Chaput, 1998, p. 18). En désespoir de cause, elle se loge chez Irène qui tient un restaurant-motel pour routiers. Amandine se situe donc dans les limbes de la mouvance, prenant place auprès des voyageurs dès qu'elle en a l'occasion, cherchant à fuir mais rêvant de pouvoir rester: «Amandine avait toujours habité la limite des choses, rôdant à la périphérie de la plaine et au bord de la nuit» (Chaput, 1998, p. 191-192). Le commentaire de sa patronne, «[e]st folle la pauvre» (Chaput, 1998, p. 203), place son errance dans une autre acception courante du terme, celui de l'errance mentale, se rapprochant alors de l'étymon retrouvé en «erreur». Quant à Camille, la plus jeune des trois enfants, c'est le geste ultime de la folie, lorsque son grand-père tue ses pigeons devant elle (ses pigeons étant à la fois symboles de son intégration sociale et de son enracinement familial), qui la force à prendre la fuite: «[...] couvrant sa bouche de sa mitaine, son visage défait par le chagrin, elle tourna le dos sur l'horrible tableau, tourna le dos sur la maison, et replongea dans la nuit et l'hiver» (Chaput, 1998, p. 186). Violence et folie se placent donc à la source et au cœur de son errance. En somme, bien que, dans chaque cas, leur mouvance adopte une connotation individuelle (l'errance de Gabriel étant la plus maîtrisée des trois), les enfants du *Coulonneux* sont condamnés à errer, faute de pouvoir imiter leurs aînés.

La jeune Judith, héroïne de *La vigne amère*, est à comparer à Amandine. Les deux sont des adolescentes qui, tout en fréquentant une culture migrante, ne s'éloignent que très peu du foyer d'origine. Le chapitre initial du roman nous présente une confrontation entre le père de Judith et de jeunes voyageurs: «Maintenant il faut donner du travail aux étrangers! Eh bien, mes amis, rentrez chez vous chercher du travail» (Chaput, 2004, p. 21). Malgré tout l'embarras qu'il lui cause – «Judith baisse la tête et rougit de honte» (Chaput, 2004, p. 21) –, son père est ici le détenteur du savoir et de la tradition, il représente l'enracinement, le pays d'origine et l'identité sociale

de la jeune fille. L'événement décrit dans ce premier chapitre augure le schéma narratif du roman: les notions de tradition, d'enracinement et de paternalisme s'opposent à celle d'errance, d'imagination et de jeunesse. Les voyageurs évoquent l'ailleurs, le rêve et la possibilité d'un autre futur, qu'il s'agisse des jeunes Anglais qui viennent demander du travail à monsieur Mathieu ou des migrants qui s'arrêtent passer la nuit chez Marjolaine, son amie aubergiste. Judith personnifie l'antithèse issue de ces deux sphères et, si elle rôde autour de tous ces personnages en mouvance, elle s'enfonce de plus en plus profondément dans l'immobilité forcée à laquelle la condamne son père. Lorsque Judith force le motif antinomique, élaborant, au sein même du foyer paternel, son projet d'émigrer au Canada, le résultat est catastrophique et d'une violence absolue: le père tue la mère. Symboliquement le désir d'errance est anéanti tout comme l'est la femme qui a donné la vie à Judith. De plus, le crime prend place sur les terres du père, interdisant à la jeune fille – acolyte de la mère de fait et de genre – de reprendre le rôle de son géniteur. Il s'agit là d'un schéma récursif chez Simone Chaput, dans lequel l'enfant s'initie au métier du père mais où celui-ci nie à l'enfant tout accès à son statut social. L'errance devient donc aussi la quête interdite d'un futur dénié.

Un piano dans le noir s'intéresse à Andrée, jeune femme qui, après un long voyage, une errance en quête d'identité, se trouve obligée de rentrer chez elle pour remplacer son père malade. Elle le fait contre son gré, n'étant pas particulièrement proche des siens, ni faite pour tenir un commerce. Que cherche donc Andrée? L'amour? Simone Chaput décline l'une après l'autre les aventures amoureuses de la jeune Manitobaine mais ne lui accorde pas le plaisir d'une relation stable ou satisfaisante. Cherche-t-elle la célébrité, la reconnaissance de son talent? S'il est vrai qu'Andrée se laisse parfois aller au bonheur d'une sonate, l'esprit de compétition semble la motiver davantage que son amour pour la musique. Simone Chaput nous la présente ainsi, enfant:

[...] Elle s'était mesurée contre chacun de ces pianistes en herbe, gloussant de satisfaction quand les plus maladroits rataient leurs gammes, rageant de jalousie quand les diligents et les doués faisaient chanter leurs fugues [...]
(Chaput, 1991, p. 28-29)

Les pérégrinations d'Andrée, vécues comme une mouvance constante entre pays, entre amants et entre occupations, restent mal définies et contribuent à un sens de malaise et d'incertitude. Son instabilité s'inscrit donc à la fois comme préalable à son questionnement identitaire, puisque son long périple est résumé dans le chapitre initial, et en accompagnement à ce retour au pays natal. Dans ce sens, l'errance d'Andrée se rapproche du type de mouvance qui émane de la littérature migrante. Karin Schwerdtner, qui étudie le «déplacement circulaire» de Marie-Noëlle, l'héroïne de *Desirada* (Condé, 1997), constate que sa «migration se manifeste sous la forme d'un mouvement qui tourne sur lui-même» et que «les différents hommes qu'elle cherche à tour de rôle forment ensemble une série bouclée» (Schwerdtner, 2005, p. 142).

Qu'il s'agisse du *Coulonneux*, de *La vigne amère* ou d'*Un piano dans le noir*, Simone Chaput place le phénomène d'errance à l'origine du schéma narratif de ses trois romans et le tisse page après page dans la trame identitaire de ses protagonistes. Gabriel, Camille, Amandine, Judith et Andrée sont condamnés à errer et participent en ce sens du mythe biblique de l'errance de Caïn. Condamné à «l'exil interminable à l'Est d'Éden» (Schwerdtner, 2005, p. 22), Caïn est à la fois conscient du crime commis sur la terre d'origine et de l'existence d'un Éden désormais interdit. Karin Schwerdtner, tout en constatant l'omniprésence de l'allusion mythique dans la littérature occidentale, remarque qu'«en fonction de ses traits [méchanceté, tyrannie, violence, etc.] et de sa faute impardonnable, on considère qu'il mérite de souffrir l'errance» (Schwerdtner, 2005, p. 22). Peut-on suggérer que Simone Chaput pense que ses personnages «méritent» eux aussi de souffrir, d'errer sans fin? Il est évident qu'elle leur accorde des destinées très vagues: ces fausses conclusions qui évoquent parfois une fragile possibilité de mieux, semblent imprégnées du négativisme issu de la violence qu'ont vécue les personnages. En dépit de tous leurs efforts, ils paraissent voués à une absurde circularité contre laquelle ils restent impuissants. Ce sont d'ailleurs ces deux concepts, violence et circularité, récurrents chez Simone Chaput, qui sont à rapprocher de la notion de tropismes.

TROPISMES

Ce terme de «tropismes» s'est prêté, comme celui d'«errance», à nombre de définitions, les deux signifiants imitant leur signifié respectif dans leur difficulté à être cernés, saisis, compris. De «tropismes», Yannick Chevalier écrit : «le tropisme est une réalité a-langagière et a-conceptuelle» (Chevalier, 2003, p. 255). Sarah Charieyras explique que Sarraute, créatrice de la notion de tropismes dans un cadre littéraire, «ne prétend pas cerner du sens, mais plutôt faire entendre, suggérer, révéler par des images émotionnelles les "tropismes", révéler les sensations qu'ils engendrent» (Charieyras, 2006, p. 53). Or, c'est exactement ce qui se produit lors de la lecture des romans de Simone Chaput. Le terme de tropismes n'est bien entendu jamais utilisé en tant que tel dans le texte, pas plus qu'il ne l'est d'ailleurs chez Nathalie Sarraute, mais le phénomène se pressent, se devine entre les lignes, en substrat narratif. Comme le remarque Yannick Chevalier,

[...] parce que cette entité est indéfinissable et ne peut donc pas être dénommée par un substantif, parce que les qualités qui la composent sont fluctuantes et n'ont d'autre valeur que démarcative, alors le processus de mise en mots doit se faire par le truchement d'autre chose, qui en circonscrivant l'entité, en évoquant des propriétés isomorphes, permet de définir en creux ce qu'est le tropisme (Chevalier, 2003, p. 258).

Dans ses entretiens avec Simone Benmussa, Sarraute offre une illustration de ce phénomène:

Par exemple, quand quelqu'un vous dit tout à coup: "Ne me parlez pas de ça!" Je l'ai entendue cette phrase. J'ai été choquée sur le moment, frappée, mais pas plus que quelqu'un d'autre. Après seulement, je cherche quelque chose autour de quoi les tropismes pourraient s'organiser et cette phrase me revient: "Ne me parlez pas de ça!" (Benmussa, 1999, p. 74).

Sarraute déconstruit clichés, notions toutes faites, images anodines dans ce que Sarah Charieyras nomme la «narrativisation du lexème» (Charieyras, 2006, p. 72). Ce sont dans ces «riens» que se trouve l'origine de la stase. Les personnages de Sarraute sont condamnés au non-choix, à l'impossibilité de dire ou d'agir autrement. Cette paralysie s'établit en douceur, de routine en routine, sans que des événements particulièrement

remarquables ou traumatisants n'interviennent. Peut-on suggérer que le même phénomène intervient dans le processus narratif de Simone Chapat? Nous assistons après tout à de nombreuses instances de violence, qu'il s'agisse du meurtre de la mère dans *La vigne amère*, des pigeons dans *Le coulonneux* ou des disputes entre les membres de la famille d'Andrée, et il serait difficile de prétendre que les personnages de Simone Chapat vivent une vie routinière. Pourtant, dans son compte rendu d'*Incidents de parcours* (Chapat, 2000), Pamela Sing remarque: «[...] il faut apprécier dans tout le texte la tentative d'écrire le côté insaisissable, inexplicable ou inavouable de situations apparemment les plus banales [...]», puis elle ajoute: «On s'agite, mais cela ne veut pas dire nécessairement que les choses s'améliorent ou changent» (Sing, 2002, p. 169).

Il semble donc que Simone Chapat ait effectivement recours au principe du tropisme, dans le sens sarrautien du terme, c'est-à-dire que, plus que les grands événements extérieurs, ce sont les petits riens du quotidien qui assujettissent les protagonistes. Une scène intéressante est par exemple celle où Andrée demande à son père de lui transmettre la recette des saucisses qui font le succès du magasin dont elle a la responsabilité. Cette scène d'apparence anodine, dans laquelle les personnages sont assis autour de la table de la cuisine, voit son frère s'exclamer, sur le ton de la boutade: «Des saucisses! C'est pas Andrée qui va se graisser les doigts à faire des saucisses! On aura tout vu!» (Chapat, 2004, p. 99). «On aura tout vu», cette curieuse expression qui devrait probablement se conjuguer au conditionnel («On aurait tout vu si cela se passait») souligne en réalité une impossibilité: Andrée ne peut pas reprendre le commerce du père bien qu'elle y ait été initiée contre son gré. Son rôle intérimaire de gérante du négoce paternel n'a été qu'une façon de la ramener au bercail, pour ensuite lui interdire tout espoir de succès ou toute tentative de succession. Tout comme Camille initiée à l'art de la colombophilie mais dont on tue les pigeons, ou comme Judith qui apprend le métier de vigneronne mais trouve sa mère assassinée dans la vigne, la jeune femme chez Simone Chapat se voit interdire sa place dans la société. Dans la page qui suit la remarque citée ci-dessus, le père d'Andrée lui apprend qu'il est temps qu'elle «commence une autre job» (Chapat, 2004, p. 100). La remarque anodine ne

l'était donc pas, mais participait en réalité de la violence qui sous-tend l'écriture de Simone Chaput.

Dans *Le coulonneux*, l'intrigue semble centrée autour de Gabriel, de deux jeunes filles et de leur grand-père dément. Il existe pourtant un autre personnage, la grand-mère, qui n'occupe que trois phrases dans tout le roman. Cette femme se devine dans l'ombre de son mari – «Léopold resta quand même et avec lui, sa Joséphine» (Chaput, 1998, p. 95) – et n'ajoute apparemment aucune dimension psychologique ou événementielle au récit. Pourquoi Simone Chaput a-t-elle pris la peine de la créer? Quel en est l'intérêt narratif? La réponse se glisse peut-être entre les rares mots qui lui sont attribués: «Grand-mère nous reprocha longtemps de l'avoir laissée mourir seule» (Chaput, 1998, p. 96). Reproche anodin? Ces deux enfants viennent de perdre leur mère et les voici accusées d'avoir causé sa souffrance et sa solitude. La cruauté de cette simple accusation illustre parfaitement le type de tropismes que Sarraute met en évidence.

Paroles à peine entendues mais pourtant dites, actes à peines remarqués mais pourtant accomplis... *La vigne amère* nous oblige à témoigner des pires violences, nous force à subir avec Judith et sa mère la barbarie d'un père et mari alcoolique. Lorsque l'héroïne commence donc à préparer un festin pour Noël, nous nous abandonnons avec elle au plaisir des préparatifs, profitant du répit narratif. Simone Chaput le sait, elle tend ici même son piège, à l'endroit exact où la lectrice et l'héroïne ont l'une et l'autre laissé tomber leur garde.

Dans la frénésie de ses préparations, Judith en vient à oublier ses projets pour le printemps, si bien qu'elle avait décidé, en évitant de trop y réfléchir, de prendre pour payer ce régal l'argent que Jacques lui avait laissé pour ses préparatifs de voyage [...] Et sans s'en rendre compte, elle met dans la préparation de ce repas de Noël toute l'énergie qu'elle avait réservée pour son voyage. C'est comme si, désespérant de pouvoir réaliser un jour ce projet de partir, elle avait inconsciemment troqué ce rêve fuyant contre une réalité banale, peut-être, mais incontestablement tangible (Chaput, 2004, p. 147).

Sans «trop y réfléchir», «sans s'en rendre compte», «inconsciemment», tels sont les termes dont est bâtie la prison de Judith, les moments creux qui la mènent doucement à préférer la réalité banale d'un repas à la liberté dont elle rêve. Dans ce

contexte, que son père soit un tortionnaire ou non importe peu et semble servir au contraire à détourner l'attention: pendant que la lectrice s'insurge contre la maltraitance, une autre forme de violence, celle qui emprisonne et subjugué, réside au sein du foyer dans les gestes les plus anodins.

Pourtant, dans le cas de Sarraute, l'écrivaine s'est déclarée surprise quand des critiques ont dénoncé cette brutalité.

Je suis toujours très surprise quand les gens attribuent à ces "tropismes" des qualifications d'agressivité que je ne leur attribue absolument pas [...] J'ai l'impression que ces tropismes font partie de la texture habituelle de notre existence et je ne vois pas pourquoi ils font plus peur que ces vastes mouvements de véritable agressivité ou de lutte pour la vie qui eux, vraiment, sont assez effrayants (Benmussa, 1999, p. 72).

Bienentendu, contrairement à leurs protagonistes, Sarraute et Chaput sont conscientes du moment même où le tropisme prend racine. Génitrices de la parole, elles sont à la source du mot anodin, du geste de routine qui, plus tard, s'instaurent en mesures d'interdiction et paralysent les personnages. Or, si les mots et les gestes du tropisme ne sont pas violents en tant que tels, ils le sont dans le sens où ils participent de l'interdit. Ils sont alors à rapprocher du phénomène d'errance qui exclut l'appartenance, la possibilité d'être au sein d'un groupe ou en prolongation d'une lignée parentale.

INTERPRÉTATIONS

Si errance et tropismes émanent de l'écriture de Simone Chaput, comment interpréter ces phénomènes? Trois possibilités viennent à l'esprit: ces choix narratifs reflètent la philosophie personnelle de l'écrivaine, servent à brosser un nouveau portrait de femme ou bien encore symbolisent la francophonie de l'Ouest.

Le premier cas de figure est bien entendu difficile à établir. Toute écriture, sans aucun doute, parle de son auteur. Simone Chaput est-elle vouée à l'errance comme le sont ses protagonistes? Est-elle défaitiste et paralysée par l'impossibilité d'aller de l'avant? C'est Simone Benmussa qui suggère à Sarraute que «si [elle] peu[t] construire toute une architecture de tropismes, c'est que [elle] les ressen[t] peut-être davantage

que quelqu'un d'autre» (Benmussa, 1999, p. 74). Commentaire qu'approuve Sarraute mais auquel elle ajoute: «Ceux qui savent ce que j'écris ont peut-être peur et croient que je suis comme dans mes livres. Mais [...] ce n'est pas vrai, c'est autre chose, c'est une œuvre de création, ce n'est pas moi» (Benmussa, 1999, p. 75). Il est probablement justifié d'avancer que, comme Sarraute, Simone Chaput est, d'une part, plus sensible que d'autres à ce qui cause la douleur de vivre et, d'autre part, que «son œuvre de création» n'est qu'une des multiples expressions de sa personnalité. Citant un entretien qu'elle a eu avec l'auteure à propos d'*Un piano dans le noir* et de *La vigne amère*, Louise Renée Kasper rapporte que Simone Chaput «affirme que, dans les deux romans, elle s'intéressait plutôt à la jeunesse de ses deux héroïnes, aux problèmes que leur apporte leur jeunesse, plutôt qu'à leur condition féminine» (Kasper, 1992, p. 245-246). Cette remarque, sans nous permettre de mesurer à quel point le vécu de Simone Chaput participe de son écriture, nous incite à nous interroger sur le rôle du féminin, pour ne pas dire du féminisme, dans ses romans.

C'est en effet ce point que Louise Renée Kasper cherchait à élucider à la fois au cours de son entretien et dans l'article qu'elle lui consacre. Déçue, semble-t-il, par la passivité des héroïnes, elle nous apprend que Simone Chaput s'impatiente elle-même

[...] lorsque ses amies féministes se sentent frustrées par ses romans et ne comprennent pas ce qu'elle voulait faire. D'après elle, ses romans devraient éveiller des sentiments de compassion pour les jeunes de vingt ans qui éprouvent le mal de vivre (Kasper, 1992, p. 246).

Que veut-elle dire par «les jeunes de vingt ans»? Les jeunes hommes comme les jeunes femmes? Ses protagonistes sont après tout surtout des femmes, Gabriel étant le seul homme auprès de Camille, Amandine, Judith et Andrée. Bien que Léopold, le grand-père de Camille, personnage éponyme du *Coulonneux* auquel est consacrée une section du roman, soit *a priori* un des actants du roman, il ne semble en réalité fonctionner qu'en tant qu'adjuvant au sein de la structure narrative, son comportement et ses actions étant à l'origine des difficultés que rencontrent ses petites-filles. Il en est de même pour monsieur Mathieu, le père de Judith, ou pour le père, les frères et les amants d'Andrée. Or,

si Gabriel est le seul véritable actant masculin dans l'œuvre de Simone Chaput, il est aussi le seul qui participe activement de la trame de l'histoire, prenant l'initiative de son départ et de celle du retour et offrant l'issue la plus tangible et la plus positive des trois romans, lorsqu'il entreprend de «retaper le colombier de Léopold», puis «contemple son œuvre avec satisfaction» (Chaput, 2004, p. 232). L'avenir réservé aux quatre jeunes femmes reste beaucoup plus fragile et incertain. Et lorsque Louise Renée Kasper demande à Simone Chaput «si Judith serait partie si elle avait été un garçon [...] presque sans hésiter, elle a dit oui». Louise Renée Kasper en conclut qu'«[a]yant assimilé malgré elle les attitudes misogynes de sa culture, Judith ne peut entamer qu'une révolte avortée» (Kasper, 1992, p. 251). Mais qui des deux a «assimilé une culture misogyne»? Judith ou Simone Chaput? Si seul Gabriel parvient à reconstruire un semblant de futur, et si Simone Chaput s'impatiente des critiques féministes, doit-on en conclure que l'écrivaine ne fait que réitérer les attitudes sociales de son Manitoba natal en condamnant ses héroïnes à des errances sans issue? Dans son ouvrage sur *La femme errante*, Sarah Schwerdtner annonce qu'elle cherche à présenter la femme errante non pas dans un espace quelconque, vers son pays natal ou vers n'importe quel ailleurs concret ou abstrait, mais *en soi*: à l'écart des traditions littéraires d'errance masculine et d'immobilisme féminin. C'est dans cette perspective, dit-elle, qu'on pourrait appeler sa tendance à la mobilité: *errances* au féminin (Schwerdtner, 2005, p. 10).

Or, dans le cas des héroïnes de Simone Chaput, les errances au féminin semblent paradoxalement dénoncer un immobilisme implacable. Il reste à savoir si telle était l'intention de l'auteure.

Dans son étude sur «l'Ouest et les sauvagesses», Pamela Sing déclare que, chez Simone Chaput, «l'espace imaginaire n'est ni uniquement masculin ni uniquement féminin, mais il doit s'épanouir loin du père». Elle ajoute: «Camille est la prairie, et son histoire est celle de l'évolution dans son rapport avec un espace primordial» (Sing, 2001, p. 31). L'errance de Camille reprend alors les connotations d'itinérance, terme partageant le même espace étymologique et relevé dans de nombreux ouvrages sur la littérature de l'Ouest canadien. Cette perspective, qui associe le personnage au paysage, doit aussi prendre en

compte la difficulté d'être et de dire qui hante les héros. Associée à la littérature migrante, elle parle de déracinement et de dérive, et ses personnages sont généralement issus de «la question de la rupture et au départ du pays» (Schwerdtner, 2005, p. 133). Pourtant, chez Simone Chapat, tous les personnages naissent et grandissent dans l'espace créé par leurs parents. Alors qu'ils ont droit de cité sur les terres qui sont les leurs, ils se comportent en exclus, en étrangers. Voilà pourquoi chacun d'eux est attiré par les autres migrants, les marginaux – «il n'est pas indifférent que les amis et les compagnons de la jeune fille proviennent tous des marges de la société, un espace "sauvage"», explique Pamela Sing (2001, p. 34). Dans ce sens, l'écriture de Simone Chapat pourrait s'interpréter comme la manifestation d'une culture minoritaire, et donc en danger. Selon Jimmy Thibeault, les personnages présentés dans *Le coulonneux* sont incapables de rompre avec leur passé culturel et donc de s'inscrire dans l'instant présent. Il évoque en particulier le grand-père qui est hanté par de vieux souvenirs d'outre-Atlantique et la mère qui recrée pour ses filles les légendes de sa Belgique natale. Il ne s'agirait alors pas d'un problème de «déracinement», mais d'une impossibilité d'échapper au passé, aux racines des autres.

Il devient alors possible d'affirmer que, dans une certaine mesure, rompre avec la mémoire collective de l'ailleurs et du passé, c'est d'abord et avant tout se donner la chance d'enclencher un processus de re-identification au monde référentiel de "l'ici et maintenant" [...] (Thibeault, 2003, p. 159)

CONCLUSION

Quelle que soit l'interprétation que l'on prête au rapport que les personnages de Simone Chapat entretiennent avec leur communauté, il est évident que leurs efforts désespérés relèvent de la fragilité de leur parcours identitaire individuel et collectif. Ces tentatives de se dire au sein d'une communauté minoritaire sont à rapprocher de celles que l'on retrouve dans la littérature acadienne, comme lorsque la vieille Évangéline créée par Antonine Maillet (1975) tente *in extremis* de sauver sa culture, ou dans d'autres écrits de l'Ouest, telles les nouvelles de Marguerite-A. Primeau (1996) ou d'Inge Israel (1997). La précarité de ces cultures peut alors expliquer le sentiment de défaitisme qui émane de toutes ces œuvres et qui rappelle la noirceur des tropismes de l'après-guerre.

Les personnages de Simone Chaput, essentiellement des femmes, sont pris dans un engrenage solide, et leurs efforts, déclinés en termes d'errance physique ou mentale, de fugues et de projets de voyage, révèlent une précarité vouée à l'échec. Mais si ces observations s'avèrent vérifiables, il est beaucoup plus complexe de discerner l'intention de l'auteure au sein de ces structures narratives. Exprime-t-elle ses propres peurs, ses difficultés? Désire-t-elle vraiment, comme elle l'affirme, sensibiliser son public à la condition des jeunes? Ou bien cherche-t-elle à témoigner de la condition de la femme, ou de la francophonie de l'Ouest canadien? Alors que le dessein de Sarraute semblait évident, puisque son écriture, à travers les explorations du banal, du tropisme, dénonçait les dangers du monde routinier et des institutions sociales, les propos de Simone Chaput sont moins clairs. Ils ont malgré tout le pouvoir de nous mettre en éveil et de nous faire prendre conscience d'une réalité souvent ignorée dans l'Ouest du Canada, celle d'un processus identitaire sombre et complexe, et souvent féminin.

BIBLIOGRAPHIE

- BENMUSSA, Simone (1999) *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, Renaissance du Livre, 239 p.
- CHAPUT, Simone (1991) *Un piano dans le noir*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 206 p.
- _____ (1998) *Le coulonneux*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 233 p.
- _____ (2000) *Incidents de parcours*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 181 p.
- _____ (2004) *La vigne amère*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 237 p.
- CHARIEYRAS, Sarah (2006) *Le dit et le non-dit dans «L'usage de la parole» de Nathalie Sarraute*, Caen, Lettres modernes Minard, 97 p.
- CHEVALIER, Yannick (2003) «Le rôle de l'analogie dans l'institution du tropisme comme objet du discours», dans FONTVIEILLE, Agnès et WAHL, Philippe (dir.) *Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 255-267.
- CONDÉ, Maryse (1997) *Desirada*, Paris, Laffont, 280 p.
- ISRAEL, Inge (1997) *Le tableau rouge*, Ottawa, Édition du Vermillon, 213 p.

- KASPER, Louise Renée (1992) «Réflexions féministes sur les romans de Simone Chaput», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 4, n° 2, p. 243-260.
- MAILLET, Antonine (1975) *Évangéline Deusse*, Montréal, Leméac, 107 p.
- PRIMEAU, Marguerite-A. (1996) *Ol'man, Ol'dog et l'enfant et autres nouvelles*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 84 p.
- SCHWERDTNER, Karin (2005) *La femme errante*, New York, Legas, 173 p.
- SING, Pamela V. (2001) «L'Ouest est ses sauvagesses: écriture et prairie», *Francophonies d'Amérique*, n° 11, p. 29-40.
- _____ (2002) «Chaput, Simone: Incidents de Parcours» (compte rendu), *Études francophones*, vol. 17, n° 1, p. 168-173.
- THIBEAULT, Jimmy (2003) «Repenser l'identitaire: le processus de re-identification dans *Le Coulonneux* de Simone Chaput», *Francophonies d'Amérique*, n° 15, p. 151-166.