

L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique

The female Quebec writer in the twentieth century. The journey of a problematic subject

Isabelle Boisclair

Le vingtième siècle québécois des femmes
Volume 3, numéro 2, 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000585ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1000585ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)
1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boisclair, I. (2000). L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique. *Globe*, 3 (2), 125–143. <https://doi.org/10.7202/1000585ar>

Résumé de l'article

La femme écrivaine du vingtième siècle a dû sacrifier ce qui était considéré comme féminin pour accéder à une carrière littéraire, la capacité de procréer étant jugée incompatible avec la capacité de créer. Cette incompatibilité se mesure de façon tangible lorsqu'on observe l'évolution du personnage de la femme écrivaine dans la fiction écrite par des femmes. Nous présentons l'évolution de ce personnage en prenant appui sur des indicateurs qui nous aident à mesurer des changements survenus au cours de cette évolution (le statut conjugal, le statut maternel et la production littéraire). D'exclue sociale qu'elle était, l'écrivaine fictive achève, dans les années quatre-vingt, d'intégrer les structures sociales qui permettent maintenant son existence.

L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique¹

Isabelle Boisclair

Université du Québec à Montréal

Résumé — La femme écrivaine du vingtième siècle a dû sacrifier ce qui était considéré comme féminin pour accéder à une carrière littéraire, la capacité de procréer étant jugée incompatible avec la capacité de créer. Cette incompatibilité se mesure de façon tangible lorsqu'on observe l'évolution du personnage de la femme écrivaine dans la fiction écrite par des femmes. Nous présentons l'évolution de ce personnage en prenant appui sur des indicateurs qui nous aident à mesurer des changements survenus au cours de cette évolution (le statut conjugal, le statut maternel et la production littéraire). D'exclue sociale qu'elle était, l'écrivaine fictive achève, dans les années quatre-vingt, d'intégrer les structures sociales qui permettent maintenant son existence.

The female Quebec writer in the twentieth century. The journey of a problematic subject

Abstract — *The woman writer in the twentieth century had to sacrifice what was considered as feminine in order to obtain access to a literary career, the ability to procreate being deemed as incompatible with the ability to create. This incompatibility is measured in a tangible way when one observes the evolution of the character of the woman writer in the fiction written by women. We will be presenting the evolution of this character by using indicators which help us to evaluate the changes which have arisen over the course of this evolution (conjugal status, marital status, and literary production). In the 1980s, starting as a social outcast, the fictional female writer achieved a certain integration into the social structures which now make her existence possible.*

Virginia Woolf écrivait en 1929 :

C'est seulement quand nous savons quelles étaient les conditions de vie de la femme moyenne — combien

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche postdoctorale sur « La figure de l'écrivaine dans le roman québécois écrit par des femmes », rendue possible grâce au soutien du CRSR.

elle avait d'enfants, si elle avait de l'argent à elle, si elle avait une chambre à elle, si elle avait des domestiques, de quelle part du ménage elle était chargée — c'est seulement quand nous pouvons nous représenter le mode de vie de la femme ordinaire, savoir quelle expérience de la vie il lui était possible d'avoir, que nous pouvons nous expliquer le succès ou l'échec de la femme extraordinaire comme écrivain².

Nous pourrions ajouter : c'est seulement quand nous savons ce que cela en coûtait à chaque femme pour devenir écrivaine que nous pouvons comprendre pourquoi, avant 1960, il y en a si peu au Québec³. Nicole Casanova résume bien la situation des aspirantes, qui n'étaient victimes d'aucune interdiction formelle, sans doute, mais qui n'étaient encouragées d'aucune façon : « Elles ont dû lutter, parfois très durement, pour parvenir à ce point zéro d'où leurs pères, frères et maris partaient naturellement dès leurs premiers pas dans le monde⁴ ». Hommes, ils avaient une longueur d'avance sur ces femmes qui nourrissaient pourtant les mêmes ambitions qu'eux. S'il est indiscutable que le statut de la femme « ordinaire » — pour reprendre le terme de Virginia Woolf — a énormément changé au cours du siècle, il faut voir que ce changement a affecté les femmes de différentes façons, selon leur occupation professionnelle. S'il est vrai également qu'à ce chapitre elles ont infiniment plus de possibilités aujourd'hui que jadis, il ne faut pas perdre de vue que les gains réalisés ne sont pas sans lien avec l'évolution de leur statut civil. Cela, justement parce que leur statut civil a longtemps été confondu

² Virginia Woolf, « Les femmes et le roman », *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1962, p. 82.

³ En 1960, la production littéraire des femmes ne représente que 20% de la production globale. On peut donc extrapoler, à partir de ces chiffres, sur le rapport auteures/auteurs. Un décompte des membres de l'UNEQ pour l'année 1987-1988 donne 60% de membres masculins contre 40% de membres féminins, sur un total de 525 membres. Ces chiffres sont tirés de notre thèse de doctorat (Isabelle Boisclair, « Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990) », Université de Sherbrooke, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1998, p. 175. À paraître aux Éditions Nota bene).

⁴ Nicole Casanova, « Avant-propos », dans Charlotte Kerner et Nicole Casanova, *Des femmes prix Nobel. De Marie Curie à Aung San Suu Kui. 1903-1991*, Paris, Éditions des femmes, 1992, p. 11.

avec occupation professionnelle : elles étaient épouses et mères, là était leur métier, leur profession. Et ce métier d'épouse et de mère était présenté comme inconciliable avec tout autre métier, à tel point qu'une femme qui voulait exercer une *autre* occupation voyait *ipso facto* son statut matrimonial contraint. Mais parmi toutes les occupations, s'il en est une qui était désignée contraire au statut de la femme mariée et mère de famille, c'est celle-là qui, dans la structure dichotomique qui régnait et qui opposait monde féminin et monde masculin, s'opposait à la procréation : la création⁵. Ainsi, la femme qui voulait devenir écrivaine devait sacrifier ce qui était considéré comme féminin pour accéder à une carrière littéraire, la capacité de procréer étant jugée incompatible avec l'aptitude à créer. Et l'interdit symbolique atteint son but : il faudra attendre longtemps pour que soient réunies ces postures supposées antinomiques que sont l'écriture et la maternité.

Il va de soi que tout en posant la question du genre sexuel comme centrale dans le conflit identitaire du « devenir écrivain⁶ », nous reconnaissons que ce n'est pas la seule dimension : la seule problématique de l'accès à l'écriture en elle-même lui est préalable, ainsi qu'André Belleau l'a démontré dans *Le Romancier fictif*. Nous convenons que plusieurs obstacles sont communs aux aspirants à l'écriture, peu importe leur sexe. Mais justement, l'étude de Belleau sur « l'écrivain comme personnage [...] dans le roman québécois » (p. 9), tout en posant la question « comment accommoder l'ambition d'écrire à la société québécoise » (p. 46) neutralise la question du genre et fait ainsi l'économie des problèmes spécifiques à celles d'entre les femmes qui désiraient accéder à la même carrière. En ne retenant pas la question de l'identité sexuelle, Belleau neutralise son impact — voire son caractère handicapant. Or nous postulons que

⁵ Sur cette assimilation symbolique homme/création et femme/procréation et ses répercussions sur l'accès des femmes à la création, voir notamment Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990, 276 p. et Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », dans *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, (1970) 1993, 256 p.

⁶ André Belleau, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », (PUQ, 1980) 1999, p. 62.

⁷ *Ibid.*

cet aspect constitue, pour les femmes, une barrière symbolique supplémentaire à franchir pour atteindre le même but que les hommes. C'est donc en l'occurrence au « devenir écrivaine » que nous nous intéresserons. Précisons que ces quelques remarques ne portent pas atteinte à la qualité des travaux de Belleau. Nous croyons que cette inconscience de genre est bien plus attribuable à un horizon épistémologique qu'à un dessein volontairement misogynne. Ceci explique cela : si par exemple, à propos des textes de Gabrielle Roy, l'essayiste perçoit bien qu'« autour de l'écriture-aventure s'instaure entre Éveline et Christine [...] une complicité et un transfert réciproque de signes malgré et à travers la reprise en texte des codes sociaux » (p. 72), il n'identifie pas cette dynamique qui est, selon nous, justement corrélée à l'identité féminine qu'Éveline et Christine ont en partage. L'horizon des études culturelles, ayant depuis conceptualisé les notions d'identité de genre et de conscience de genre, nous permet de jeter un regard neuf sur le conflit de légitimité qui se joue entre l'écriture et la maternité.

Les répercussions de cette incompatibilité symbolique création/procréation se mesurent de façon tangible que l'on regarde du côté de l'évolution de l'écrivaine dans l'Histoire ou du côté de sa représentation fictionnelle. C'est ce que nous démontrerons ici, en nous concentrant sur l'évolution du personnage fictif⁸. Les critères qui nous permettront de prendre la mesure de cette évolution sont au nombre de trois. Il y a d'abord le *statut du personnage dans l'économie patriarcale*⁹. En bref, il s'agit de déterminer si la femme est un objet hétéronome (i.e. dont le statut est déterminé par un homme, qu'elle soit célibataire, « fille de » son père, ou mariée, « femme de » son mari) ou si elle est un sujet autonome (dont le statut est

⁸ Les ayant examinées au doctorat, les caractéristiques propres au statut des femmes écrivaines au Québec nous sont connues (Isabelle Boisclair, *op. cit.*, 472 p., suivi d'un catalogue, 86 p. Voir plus spécifiquement le chapitre 2). Nous étudions actuellement, dans le cadre d'un stage postdoctoral, la figure de l'écrivaine dans le roman écrit par des femmes.

⁹ Je renvoie à mes travaux sur Adrienne Choquette et Anne Hébert où j'expose les prémisses d'une théorie du statut du personnage féminin dans l'économie patriarcale (« Laure Clouet, femme de personne », dans Lucie Joubert et Annette Hayward [éd.], *La Vieille Fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 83-98 et « Au pays de Catherine », *Les Cahiers Anne Hébert*, automne 2000, no 2, p. 111-125.

autodéterminé). Le deuxième critère est son *statut maternel*. Le personnage est mère ou non-mère. Enfin, le troisième et dernier critère est la *production littéraire* du personnage de l'écrivaine. Plus précisément, son degré de réalisation — avons-nous affaire à une auteure velléitaire ou accomplie? — et de légitimation — le genre littéraire qu'elle pratique est-il légitime en regard des critères canoniques du champ? Répétons qu'il s'agit là de stricts indicateurs qui servent à prendre la mesure d'une situation beaucoup plus vaste : la difficulté pour les femmes *d'accéder à l'autorité* nécessaire pour *pouvoir* être publiée.

Pour bien saisir la pertinence de ces critères ainsi que le conflit qu'ils illustrent, il faut voir que les deux premiers (*statut dans l'économie patriarcale* et *statut maternel*) sont corrélés et qu'ils jouent contre le troisième (*production littéraire*). Écrire et désirer être publié exige une prise de position dans le champ littéraire. Or au début du siècle, pour une femme, se marier équivalait à prendre une position qui la coupait de nombreuses autres possibilités — fussent-elles limitées —, contrairement aux hommes qui, eux, se mariaient et avaient des enfants mais, n'étant nullement réduits à cette seule dimension d'époux et de père, pouvaient assumer une position dans le champ social. À mesure que l'on avance dans le siècle, les possibles féminins se multiplient, mais le mariage reste pour une large part une prise de position quasi exclusive. C'est donc au prix des activités féminines sociales traditionnelles, hégémoniques et surtout *prévues* et *valorisées* que d'aucunes assumèrent le risque de la carrière littéraire. Puis, Révolution tranquille et mouvement des femmes obligent, cette situation s'assouplit.

De la femme qui écrit à l'écrivaine

À scruter de près la production littéraire des femmes au cours du siècle, nous avons pu identifier un certain nombre d'œuvres figurant

une femme qui écrit¹⁰. Sa présence n'est pas toujours littéralement affirmée et ne connaît pas toujours la même densité. Cela va de la figuration implicite d'une femme qui écrit (dans certains textes écrits au Je¹¹) jusqu'à la figuration explicite d'un personnage d'écrivaine. Entre les deux, de nombreuses variations possibles. Grosso modo, l'éventail des postures en regard du degré de légitimité de la posture d'écriture va comme suit : l'*écrivante* (c'est-à-dire une femme qui écrit, de façon intransitive; ou, de façon transitive, qui écrit un journal intime, une lettre), l'*auteure* (qui écrit un livre non littéraire : implique l'idée de publication), l'*écrivaine* (qui écrit une œuvre littéraire — dans ce dernier cas, la légitimité est fonction du genre littéraire : du conte pour enfants jusqu'au roman par exemple, mais ceci est variable selon les époques). Enfin, certains textes illustrent sans médiation le jeu de l'écriture, comme *Un livre*¹², de Nicole Brossard (cela correspond au « roman de l'écriture », selon la typologie d'André Belleau, p. 83). Lorsque le personnage d'écrivaine est représenté explicitement, cela peut aussi bien être dans sa dimension introspective (« roman de la parole », p. 83) que dans sa dimension sociale (« roman du code », p. 82). C'est de ce côté que nous relevons davantage d'indices nous permettant de mesurer l'évolution du personnage.

De ce corpus, nous avons identifié des œuvres charnières, notamment en ce qu'elles mettent en scène des personnages qui surpassent une à une les contraintes — tant matérielles que symboliques — empêchant les femmes d'accéder à la légitimité littéraire. En étudiant les postures de l'écrivaine en lien avec son

¹⁰ Nous avons recensé, à ce jour, 92 œuvres présentant la figure d'une femme qui écrit ou qui exerce une activité reliée à l'écriture, parues entre 1881 (date de première publication d'*Angéline de Montbrun*) et la décennie 1990 (13 avant 1969, 26 durant la décennie 1970-1979, 28 durant la décennie 1980-1989 et 25 durant la décennie 1990-1999). Cependant, nous ne pouvons prétendre que ce recensement soit exhaustif, étant donné que les outils servant à la recension, *DOLQ* en tête, n'ont pas encore couvert toute la période que nous embrassons.

¹¹ Nous disons bien certains, car ce ne sont pas tous les textes narrés au *Je* qui supposent une femme en situation d'écriture. Des signes reliés au contexte d'énonciation peuvent l'indiquer (comme la présence de dates), quand ce n'est pas l'énoncé lui-même.

¹² Nicole Brossard, *Un livre*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

statut social, nous verrons à quel point ces deux aspects identitaires sont conflictuels¹³.

1880-1930 : une femme coupée du monde

La première figure de *femme qui écrit* rencontrée illustre en tous points l'impossible conciliation. Il s'agit bien sûr d'Angéline de Montbrun, du roman éponyme de Laure Conan¹⁴. Sur le plan social, son statut est « fille de », à la veille de passer à celui de « femme de ». Mais le passage n'a pas lieu : son père meurt, elle fuit son fiancé et se retire du monde. Nous sommes donc très loin de l'écrivaine publique qui devient mère car non seulement Angéline est-elle totalement recluse, mais ses activités d'écriture n'accèdent pas à la reconnaissance littéraire : si Angéline écrit, elle n'est pas publiée. Le roman met en scène une femme écrivaine, tantôt à sa table de correspondance, tantôt à ses journaux intimes.

On aperçoit une autre figure d'écrivaine dans *Châteaux de cartes*¹⁵, d'Hélène Charbonneau. Composé de poèmes en prose, ce récit démontre encore une fois le statut problématique de la femme qui écrit : Adèle Gautier perd son père, et, se voyant soupçonnée d'avoir séduit son protecteur, perd ensuite son fiancé, pour finalement trouver l'amour en la personne d'un avocat à qui elle avait confié ses déboires en vue de voir rétablir sa réputation. Mais celui-ci doit s'éloigner un temps. Lasse de l'attendre, elle entre au couvent. L'œuvre renferme le manuscrit du journal qu'Adèle écrit durant son absence et qu'elle lui fait parvenir. D'abord « fille de », puis perdant ce statut à la mort de son père, la jeune fille n'a plus aucun statut

¹³ Insistons sur le fait que nous dressons ici le portrait évolutif de la femme qui écrit au vingtième siècle, avec tout ce que ça comporte de brièveté et d'arrêts sur image. Il va de soi que chacun des romans cités ici pourrait faire l'objet d'une étude particulière en regard de la problématique. Tenons-nous en là pour l'instant et allons-y d'une lecture qui traverse le siècle.

¹⁴ Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Fides, (1881) 1976.

¹⁵ Hélène Charbonneau, *Châteaux de cartes*, Montréal, G. Ducharme, 1926, 105 p.

légitime. Encore ici, c'est le journal intime qui, seul, est permis comme activité d'écriture. Il y a donc d'une part, accès impossible à l'écriture littéraire, et, d'autre part, difficultés à se trouver un statut stable dans l'espace social. Ces deux premières figures de femmes qui écrivent ne sont ni épouses, ni mères, ni même écrivaines.

1930 : illégitimité littéraire ou illégitimité sociale

À compter de la décennie 1930, une évolution est perceptible à travers deux critères : le statut social et le critère de légitimité littéraire. Christl Verduyn avait déjà mis en évidence les tensions liées au statut conjugal et maternel dans le corpus de cette période¹⁶; il reste à les mettre en rapport avec les personnages qui exercent une activité d'écriture. Didi Lantagne, du roman *La Chair décevante*¹⁷ de Jovette Bernier, éprouve mille difficultés à établir une relation de couple. Si le contexte d'écriture est ici moins explicite que dans les exemples précédents, le roman, écrit au *Je*, n'en laisse pas moins entrevoir une femme en posture d'écriture. Ce n'est pas là que se situe l'évolution. La plus grande transgression de ce roman se situe du côté du statut maternel : cette femme écrivante est fille-mère¹⁸. Et tout se passe comme si l'illégitimité de son statut empêchait Didi d'accéder à la légitimité dans tout autre sphère, que ce soit dans celle de l'écriture ou dans celle de l'économie patriarcale.

À la même époque, il se trouve un personnage qui, lui, est tout à fait légitime sur le plan conjugal, et qui réalise une nette avancée dans la conquête du droit à l'écriture. Nicole Stonehaven, du roman *En*

¹⁶ Christl Verduyn, « La prose féminine québécoise des années trente », dans Lori Saint-Martin [éd.], *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », tome I, 1992, p. 57-71.

¹⁷ Jovette Bernier, *La Chair décevante*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, Albert Lévesque, 1931.

¹⁸ Pour une lecture du maternel dans ce roman, voir Lori Saint-Martin, *Le Nom de la mère. Mères, filles et écritures dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 331 p.

*marge de la vie*¹⁹, de Lucie Clément, est le premier personnage féminin qui réussit à être publié. Appartenant à la classe bourgeoise lettrée, Nicole Berteuil épouse le major Stonehaven et — rappelons-nous le dicton : « qui prend mari prend pays » — elle s'expatrie avec lui en Inde où il est envoyé en mission. Loin des siens, Nicole s'occupe en faisant des recherches et en écrivant la biographie d'un shah (un « grand homme »!), ce qui fait d'elle une auteure, mais pas un écrivaine. Et, comme si le gain était trop fort, le mariage ne dure pas. Nicole rentre au pays seule.

Bien qu'elle ne corresponde pas à la figure que nous recherchons, citons tout de même cette pâle silhouette qu'est le personnage de Linette, de *L'Empreinte de mes premières idées*²⁰, d'Annette Cantin. Celle-ci devient la secrétaire d'un écrivain, avec lequel elle fait un enfant, mais ne se marie pas. Cela constitue en soi une illustration du conflit identitaire qui se joue autour du personnage féminin. On le voit, durant cette décennie, la femme fait des gains d'un côté ou de l'autre : ou elle est publiée, ou elle peut devenir mère. Mais ces gains ne sont pas récompensés. Dérive vers la folie, divorce : voici ce qui la guette. Elle est tenue éloignée du marché matrimonial, premier lieu d'identification des femmes à cette époque.

Décennies 1940 et 1950 : années de formation

Bien qu'elles aient vu d'illustres écrivaines publier des œuvres non moins illustres²¹, les décennies quarante et cinquante, en plus d'être

¹⁹ Lucie Clément, *En marge de la vie*, Montréal, Albert Lévesque, 1934.

²⁰ Annette Cantin, *L'Empreinte de mes premières idées*, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, 1938.

²¹ En 1945, Gabrielle Roy publie *Bonheur d'occasion* et Germaine Guèvremont *Le Survenant*. Anne Hébert publie *Le Torrent* en 1950, *Le Tombeau des rois* en 1953 (Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945; Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Beauchemin, 1945; Anne Hébert, *Le Torrent*, Montréal, Beauchemin, 1950; Anne Hébert, *Le Tombeau des rois*, Québec, [s.é.], 1953).

maigres sur le plan de la production littéraire des femmes²², ne recèlent pas beaucoup de figures de femmes qui écrivent. Il en est tout de même deux qui ont leur importance. Il y a d'abord Christiane Péraire, alias Violaine Valmont, qui apparaît dans « Génie d'un jour »²³, une nouvelle de Reine Malouin. Christiane écrit, à l'insu de son mari, un roman dont elle avait, dit-on « longuement médité » le sujet et le plan, « autrefois, au temps de ses juvéniles ambitions »²⁴. Son roman devient un *best-seller*, et son mari se trouve ainsi confondu devant les capacités intellectuelles de sa femme. Ce qu'il faut retenir, ici, c'est que bien que la femme exerce son activité d'écriture à l'intérieur du cadre du mariage, elle le fait *incognito*, puisque cette double identité — « femme de » et écrivaine — est impossible à synthétiser au grand jour²⁵.

Il ne faut pas sous-estimer non plus l'importance du personnage de Christine, figure esquissée par Gabrielle Roy dans *Rue Deschambault* et reprise dans *La Route d'Altamont*²⁶. Christine prépare, en quelque sorte, la venue de l'écrivaine non pas de loisir (comme Nicole Stonehaven et Christiane Péraire) mais de profession,

²² Tandis que la décennie 1920-1929 compte une moyenne de 15 titres/année (production féminine) et la décennie 1930-1939 une moyenne de 22, la décennie 1940-1949 en dénombre 10 et la décennie suivante 9. La période 1941 à 1959, qui fait suite à des années fastes pour la production littéraire des femmes, se déroule durant les années de guerre et sous le règne duplessiste, deux éléments peu propices à la création littéraire des femmes (Boisclair, *Ouvrir la voie/x. op cit.*, p. 116-117).

²³ Reine Malouin, « Génie d'un jour », dans *Tâches obscures*, Québec, s.é., 1946.

²⁴ *Ibid.*, p. 135.

²⁵ Et son accomplissement littéraire demeure une menace pour sa féminité : « Mon autonomie est presque virile. Il y avait donc en moi une zone ténébreuse que je n'avais pas encore explorée, un vieux fond philosophique hérité de mes ancêtres, qui était à l'état latent, force que j'ai trouvée toute prête, lorsqu'il s'est agi de concrétiser la tâche obscure de mon esprit? Ne faudrait tout de même pas que je désapprenne à être femme du sexe féminin ... » (*Ibid.*, p. 137).

²⁶ Deux livres dont les titres rendent justement l'idée qu'il s'agit de retracer le *parcours*, la *voie* de la formation de l'écrivaine, l'un — *Rue Deschambault* — à son départ, récit de genèse, véritable *bildungsroman* : la voix que Christine fait entendre est la voix de sa jeunesse, l'autre, — *La Route d'Altamont*, récit rétrospectif — à son fil d'arrivée, mettant en scène une Christine mature. Marie-Claire Blais écrira aussi, plus tard, le récit de sa vocation (*Les Manuscrits de Pauline Archange (Vivre! Vivre!)*, (*Les Apparences*), Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », no 33 [1968, 1969, 1970] 1991).

ce qui aura des résultats tangibles : les suivantes gagneront en légitimité littéraire. En effet, sur le plan symbolique, l'illustration des années de formation d'une jeune célibataire aspirant à une vie d'écriture a une grande valeur et a pour effet de montrer l'importance de la formation, contre l'idée du loisir bourgeois qui prévalait jusque-là, en plus de valoriser l'idée de l'accomplissement personnel, contre la voie préconisée du dévouement aux autres. Mais ce faisant, le personnage de Christine corrobore la coupure du social que l'écriture exige des femmes. On peut le voir ici et là, même si jamais la dimension sociale des activités littéraires de Christine n'est explicitement mise en scène. Déjà petite fille, Christine préfère se terrer dans un lieu propice à l'écriture plutôt qu'aller s'amuser : « Maman me dit : — Pourquoi t'enfermes-tu toujours ici? Ce n'est pas de ton âge. Va jouer au tennis ou rejoindre tes amies [...]. Alors j'ai gravement annoncé à maman ce qu'il en était : que je devais écrire... »²⁷. Et lorsque, plus tard, elle préfère partir à la découverte du monde²⁸ plutôt que de flirter :

Dès le dimanche suivant [...], il se présenta [...] plusieurs garçons [...]. Comme il faisait beau, ils s'assirent sur un banc devant la maison. La vue de ces garçons endimanchés, assis sans mot dire, m'étonna beaucoup mais je n'allais pas moins faire une promenade en suivant le chemin de fer vers les petites collines proches de Babcock²⁹.

D'une certaine façon, le personnage de Christine assure la transition entre le personnage de Nicole Stonehaven, confinée à la paralittérature, et celui de Gabrielle Lubin, qui accède au littéraire. Même s'il s'agit toujours, dans le cas de Christine, d'un

²⁷ Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, coll. « Québec 10/10 », (1955) 1980, p. 245.

²⁸ Ce qui, chez Gabrielle Roy, on le sait, sera un véritable déclencheur de l'écriture, cette étape constituant une véritable cueillette d'impressions et d'observations, avant, bien sûr, d'avoir assez accumulé pour parler de soi : « n'ayant rien encore à dire... je voulais avoir quelque chose à dire... » (*Ibid.*, p. 244).

²⁹ *Ibid.*, p. 288.

investissement exclusif, faisant l'économie du conjugal et du maternel.

1960 : l'écrivaine sera, mais ne sera pas mère

La première figure d'écrivaine à proprement parler, qui accède à la stature professionnelle, est Gabrielle Lubin, dans le roman *Doux-amer*³⁰ de Claire Martin. Bien que Gabrielle se marie, il demeure clair que la création est favorisée en dehors du *conjungo* : le mariage illustré ici est littéralement un étouffoir de la création, transformant Gabrielle en femme de ménage. En effet, celle-ci, ayant entretenu durant de longues années une relation hors mariage avec son éditeur, ralentit sa création du jour où elle se marie avec un jeune écrivain opportuniste. Tout se passe comme pour démontrer que ce n'est pas le fait d'être en couple qui coupe la femme de l'écriture, mais bien l'institution conjugale, puisque, lorsque Gabrielle renoue avec l'éditeur à la mort de son mari, elle renoue aussi avec l'écriture. Et si elle accède à la reconnaissance littéraire, c'est encore une fois au prix de la maternité. Le même phénomène se reproduit dans un autre roman de Claire Martin, *Quand j'aurai payé ton visage*³¹ : le personnage féminin est l'auteur des paroles d'une chanson destinée à être chantée par son conjoint, mais encore une fois, ce couple n'est pas marié. Et non seulement est-il interdit de mariage — le couple Robert Ferny-Catherine Lange a brisé le couple Bruno Ferny-Catherine Lange légitimement marié —, mais il est ostracisé par la famille Ferny et condamné à vivre dans une illégitimité sociale.

Un autre personnage accède au statut d'écrivaine — qu'on écrivait toujours sans e final — : Marianne Berger, du roman *Peur et Amour* de Yolande Chéné³². Le même sort lui incombe : alors qu'elle est auteure accomplie — on fait souvent allusion à « ses livres », « ses

³⁰ Claire Martin, *Doux-amer*, Montréal, CLF, (1960) 1967.

³¹ Claire Martin, *Quand j'aurai payé ton visage*, Montréal, CLF, 1972.

³² Yolande Chéné, *Peur et Amour*, Montréal, CLF, 1965.

romans » —, elle ne peut être mère. Elle épouse un écrivain qui lui interdit en outre d'exécuter quelque tâche ménagère que ce soit, la désirant son égale — donc qu'elle soit *comme lui* —, surdéterminant de ce fait l'impossible conciliation entre création et procréation.

Voilà tout de même incarnés, en Gabrielle et Marianne, deux personnages d'écrivaines qui révolutionnent les vieilles représentations. Elles ne sont ni ridicules³³, ni bas-bleus, ni — il faut le souligner — des femmes exceptionnelles. Un peu marginales, certes, mais jamais n'entend-on à leur propos le discours d'exception qui était habituellement assorti aux femmes écrivaines dans l'Histoire³⁴.

1977 : mise au monde la mère écrivaine

Après cette étape, la déclinaison suivante de la femme auteure est celle qui saura conjuguer écriture et maternité. Deux livres de 1977 la mettent au monde. Mais la mise au monde est à tel point problématique que les premières auteures à le faire, conscientes de l'inédit de leur geste et de la fracture qu'il opère, feront de la conjonction de leur statut d'écrivaine et de leur condition sociale de femme l'objet même de leur livre : il n'y a plus d'histoire mais un texte. C'est le cas de *L'Amèr*³⁵, de Nicole Brossard. Encore une fois, nous n'avons pas affaire à un personnage fictif à proprement parler, mais à un *Je* énonciateur qui est mère et qui écrit, et qui est, implicitement, l'auteure elle-même.

³³ Notons tout de même que « la nouvelle activité [d'écriture] de leur camarade faisait bien rire [les compagnons de bureau de Gabrielle Lubin] » (Martin, 1967, p. 20). Mais Gabrielle quittera cet emploi lorsqu'elle sera écrivaine établie (p. 35).

³⁴ Sur le caractère d'exception, lire Michèle Riot-Sarcey et Eleni Varikas, « Réflexions sur la notion d'exceptionnalité », *Cahiers du Grif*, « Le genre de l'histoire », nos 37/38, 1988, p. 77-90.

³⁵ Nicole Brossard, *L'Amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, Quinze, 1977.

La même année, Hélène Ouvrard présente à son tour un personnage de mère écrivaine, dans *L'Herbe et le varech*³⁶. Mais encore ici, l'écrivaine n'est pas achevée. Pas plus que dans le texte précédent, le récit ne représente un personnage d'écrivaine. Il s'agit plutôt d'un texte, composé de fragments, dont le contenu relève du journal intime et présenté comme matériel préparatoire à un roman. Et pas plus que l'écrivaine, le roman n'est fictionnalisé, même si le livre qu'on lit en fait foi, en quelque sorte. Au bout du compte, nous nous retrouvons devant un personnage de mère monoparentale. Et l'écriture problématise justement cette double condition conjugale et maternelle :

Par instinct, parce que j'avais été élevée librement, j'avais longtemps évité [le] piège [du mariage]. Un jour je me suis rendue, de guerre lasse et parce que l'enfant s'en venait. Je n'ai abdicé aucun droit. On me les a volés. [...] Comme aux autres, on m'a enlevé mon visage que je commençais tout juste à connaître, et on m'en a plaqué un autre, d'épouse et de mère. À l'instant même où ce nom et ces visages me furent imposés, j'ai voulu les arracher.³⁷

Maternité et écriture sont également étroitement liées dans *La Cohorte fictive*, de Monique LaRue³⁸. Où encore une fois il ne s'agit pas d'un récit qui met en scène un personnage distant mais un récit émanant d'un sujet écrivain et qui met en relation, justement, création et procréation³⁹. Comme si le fait d'avoir réalisé — et *malgré* le fait d'avoir réalisé — l'impossible conjonction, contre toute prescription, était à ce point invraisemblable qu'il fallait non pas seulement le faire (écrire un roman *et* avoir un enfant) mais écrire que c'était possible de le faire *désormais* : « est-ce que quelqu'une en effet ne l'aurait pas déjà dit si cela avait été possible [?] »⁴⁰. Pourtant,

³⁶ Hélène Ouvrard, *L'Herbe et le varech*, Montréal, Quinze, 1977.

³⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁸ Monique LaRue, *La Cohorte fictive*, Montréal, L'Étincelle, 1979.

³⁹ Je renvoie encore une fois à l'analyse qu'en fait Lori Saint-Martin (*Op. cit.*, p. 265-271).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

justement, le récit que le *Je* écrivain élabore réfute cette possibilité, ainsi que l'a fait remarquer Saint-Martin : « Dans le récit premier, dont elle est la protagoniste, Clothilde est mère et entend écrire à partir d'une perspective de mère; dans le récit second, dont elle est l'auteure, elle n'est plus mère, mais fille⁴¹ ».

En 1982, dans *De mémoire de femme*⁴², un « récit en partie autobiographique », Marguerite Andersen crée un personnage qui, après une séparation, s'exile un an à Paris avec sa fille pour écrire un livre. Elle se remémore son enfance, où on lui intimait de se taire parce que son père écrivait. Elle ne jouira pas des mêmes conditions pour ébaucher son manuscrit :

J'écrirai, rien de plus. Une envie, un désir, aucune obligation. Je profite d'un congé à salaire entier. J'ai la charge de notre vie quotidienne, je n'ai pas de femme qui prépare ma nourriture, ni de fille qui se tait automatiquement quand elle me voit travailler. J'ai cinquante-deux ans et, en fin de vie, je me permets d'écrire même si je dois aller faire le marché entre deux pages⁴³.

Et le récit lui-même est le manuscrit. L'histoire ne dit pas s'il sera publié mais dans les faits, il l'est puisque nous le lisons.

La Maison Trestler, de Madeleine Ouellette-Michalska⁴⁴, fait s'entremêler production littéraire et reproduction de fulgurante façon, superposant le récit de l'accouchement du personnage écrivain et du personnage qu'elle a créé⁴⁵, en plus d'activer, tout au long du récit, la métaphore accouchement/écriture d'un livre. Cela dit, ce

⁴¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 270. Plus loin, Lori Saint-Martin écrit : « Le roman met en scène, de manière spectaculaire, la difficulté de faire entendre une voix de mère dans la fiction » (p. 270). Nous ajoutons : *a fortiori* une voix de mère-écrivaine.

⁴² Marguerite Andersen, *De mémoire de femme*, Montréal, Quinze, coll. « réelles », 1982.

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴ Madeleine Ouellette-Michalska, *La Maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 225-229.

récit est probablement le seul à ne pas mettre en scène une femme à agentivité réduite du fait qu'elle soit mère — alors que chez LaRue, les heures d'écriture sont déterminées par les plages de sommeil du bébé — : sa condition maternelle est de loin supplantée, en termes d'économie diégétique, par ses activités d'écriture. Ceci s'explique par le fait qu'au moment où elle écrit, son enfant, on le devine, est déjà grand. De plus, le couple que l'auteure forme avec le père de l'enfant ne survit pas à l'écriture.

Une mère lesbienne, la majorité des autres monoparentales⁴⁶ : si les héroïnes de Nicole Brossard et Hélène Ouvrard, Monique LaRue, Marguerite Andersen et Madeleine Ouellette-Michalska réussissent à concilier la création et la procréation, c'est, force est de le constater, hors du couple. Il est par ailleurs fort révélateur qu'une des premières à réaliser pleinement l'équation mère et écrivaine, Nicole Brossard, soit lesbienne et que son texte mette justement en scène une mère lesbienne : cela démontre la difficulté de réaliser cette équation *dans le cadre d'une économie patriarcale*. Le couple hétérosexuel n'est toujours pas prêt à accueillir une femme qui écrit. En ce sens, un roman plus récent annonce peut-être l'ère de la réconciliation : dans *Le Bruit des choses vivantes*⁴⁷, d'Élise Turcotte, un roman écrit au *Je*, on aperçoit la silhouette d'une femme en posture d'écriture, qui est mère et qui, après la fin de la relation avec le père de l'enfant, amorce une relation avec un autre homme, lequel est conscient d'engager une relation avec une femme et sa fille —, mais elle n'est pas écrivaine...

Les années suivantes verront se multiplier les variations de la figure de la femme écrivaine. Ses voisines investiront aussi l'espace textuel : des traductrices (*Miss Charlie*⁴⁸, de Suzanne Paradis), des bibliothécaires (*Le Bruit des choses vivantes*⁴⁹, d'Élise Turcotte) des

⁴⁶ Ou à tout le moins matrifocales, car si, dans certains récits, la mère qui écrit n'est pas explicitement la seule parente vivant avec l'enfant, le père est toujours absent sinon de la maisonnée, de la diégèse.

⁴⁷ Élise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991.

⁴⁸ Suzanne Paradis, *Miss Charlie*, Montréal, Leméac, 1979.

⁴⁹ Élise Turcotte, *op. cit.*

correctrices d'épreuves dans une maison d'édition (*Le Passé composé*⁵⁰, de Michèle Mailhot, *Presque rien*⁵¹, de Francine D'Amour), voire des éditrices féministes (*La Vie en prose*⁵², de Yolande Villemaire). Mais si le personnage de l'écrivaine se fait plus courant — les trente dernières années du siècle comptant 85% des œuvres du corpus —, la mère qui écrit, elle, se fait toujours rare. À peine avons-nous quelques exemples, et encore faut-il sortir du corpus québécois pour les trouver⁵³. En 1996, elle est toujours incarnée par un personnage velléitaire qui, ayant dû mettre de côté ses aspirations littéraires pour devenir mère, éprouve de la difficulté à reprendre le cours de l'écriture (« Une Sisyphe en jupon »⁵⁴). Cela n'est pas sans transformer l'univers de l'écrivaine :

J'écrivais, j'écrivais. Mais je me surprénais à intégrer à ma prose les ordonnances du pharmacien, les listes d'épicerie, les rapports de l'école, les travaux à faire à la maison. J'imaginai des intrigues de garderie [...]. Je peuplais mon histoire de personnages enfantins [...] ⁵⁵.

La nouvelle se termine sur l'achoppement du projet. Pourtant, l'impossibilité ne provient pas — du moins pas explicitement — des enfants : c'est même la fille qui, pour son anniversaire, demande à sa mère : « S'il te plaît, écris-moi un roman »⁵⁶. Mais la mère n'y arrive pas, parce qu'« il fallait courir au boulot, faire les provisions, coudre, appareiller les mitaines, faire du café, ouvrir les stores le matin [...],

⁵⁰ Michèle Mailhot, *Le Passé composé*, Montréal, Boréal, 1990.

⁵¹ Francine D'Amour, *Presque rien*, Montréal, Boréal, 1996.

⁵² Yolande Villemaire, *La Vie en prose*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Typo », 1980.

⁵³ Marianne Frederiksson, *Hanna et ses filles*, Paris, Ramsay, 1999 (une mère écrivaine renoue avec son conjoint; ce récit renferme aussi le manuscrit biographique de sa mère, qu'elle lit alors qu'elle est à écrire la vie de sa grand-mère); Dorothy Allison, *Peau*, Balland, 1999 (textes théoriques et subjectifs d'une mère lesbienne); Nadja, *La Petite Fille du livre*, Paris, École des loisirs, 1997 (une écrivaine adopte le personnage d'une petite fille provenant d'une fiction qu'elle a elle-même produite).

⁵⁴ Ghislaine Rheault, « Une Sisyphe en jupon », dans Collectif, *Femmes, corps et âme*, Montréal/[Québec], XYZ/Musée de la civilisation, 1996.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

laver les draps, vider les poubelles, changer les vêtements à chaque saison, affronter le verglas »⁵⁷, en d'autres mots : faire son *job* de mère.

Avant d'entreprendre cette recherche, nous étions fort loin de nous douter que l'évolution du personnage de l'écrivaine dans la fiction suivrait les mêmes étapes, avec un léger décalage, que l'évolution des femmes écrivaines dans la réalité. En effet, le parcours effectué par ces héroïnes fictives est, à peu de choses près, le même que leurs créatrices réalisèrent dans l'espace réel. Depuis le début et tout au long du siècle, nombreuses sont les écrivaines — en considérant celles qui parvinrent à la notoriété littéraire — qui sont demeurées célibataires (Laure Conan, Jovette Bernier, Medjé Vézina, Adrienne Choquette, Rina Lasnier, Anne Hébert, Marie-Claire Blais). À compter des années '30, certaines se marièrent, mais n'eurent pas d'enfants (Éva Senécal, Gabrielle Roy, Claire Martin). Germaine Guèvremont est en cette matière une exception notoire, mais il faut dire qu'elle entreprend sa carrière littéraire sur le tard, alors qu'elle a 45 ans et que la plus jeune de ses enfants a onze ans. Et — le fait a une grande importance — elle était richement dotée en termes de capital culturel familial⁵⁸, car elle provenait d'une famille où plusieurs membres écrivaient et publiaient, ce qui vient contrebalancer son « handicap ». Telles furent les conditions *exceptionnelles* qui lui permirent d'entreprendre une carrière littéraire tout en étant mariée et mère de famille.

Après elle, il faut attendre les années '60 et '70 pour voir des femmes concilier maternité et écriture, souvent en dehors du mariage,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁸ Elle est parente de Claude-Henri Grignon par son père et du curé Labelle par sa mère. Sur la transmission du patrimoine culturel, voir Bourdieu et Passeron. Voir aussi Delphy, qui nuance les conclusions de ces derniers en prenant en compte l'interférence du sexe dans la transmission (Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers*, Paris, Minuit, 1972; Christine Delphy, « La transmission héréditaire », dans *L'Ennemi principal. 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, coll. « Nouvelles questions féministes », 1998, p. 99-132).

la famille s'étant soustraite de la surveillance et de la gestion des institutions religieuses. Chez certaines, l'interdit d'être à la fois mère et écrivaine demeure (France Théoret, Jovette Marchessault). Mais à ce stade, bien sûr, tout n'est pas qu'affaire de normes sociales et de conditionnement symbolique : l'heure des choix est venue et la classe des femmes ayant gagné en autonomie, certaines décident de façon tout à fait éclairée de ne pas avoir d'enfants.

* * *

Au début du siècle, la femme qui voulait accéder à la carrière d'écrivaine devait faire une croix sur les aspects normalement valorisés chez les femmes. D'Angéline de Montbrun, personnage de Laure Conan (1881), célibataire, à la mère-écrivaine de *L'Amèr* (1977) de Nicole Brossard en passant par Gabrielle Lubin du roman *Doux-amer* (1960) de Claire Martin, mariée et sans enfant, le personnage de la femme qui écrit (à l'instar de l'écrivaine elle-même) subit maints avatars et gagne en légitimité, sa production passant de l'intime à la littérature reconnue, en passant par les genres dits mineurs. D'exclue du marché matrimonial qu'elle était, l'écrivaine fictive achève, dans les années '80, d'intégrer les différentes dimensions de sa subjectivité, de recouvrer une agentivité pleine et entière et d'accéder à la légitimité.

À terme, nous apparaît le parcours des femmes vers la réconciliation de leur capacité de procréer avec la reconnaissance publique de leur pouvoir de création. Alors qu'il semblait impossible, au début du siècle, de devenir écrivaine consacrée si l'on était mariée, la conjonction écriture-maternité se réalise dans les années '70 : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, Suzanne Jacob sont parmi celles qui incarnent ce nouveau possible.