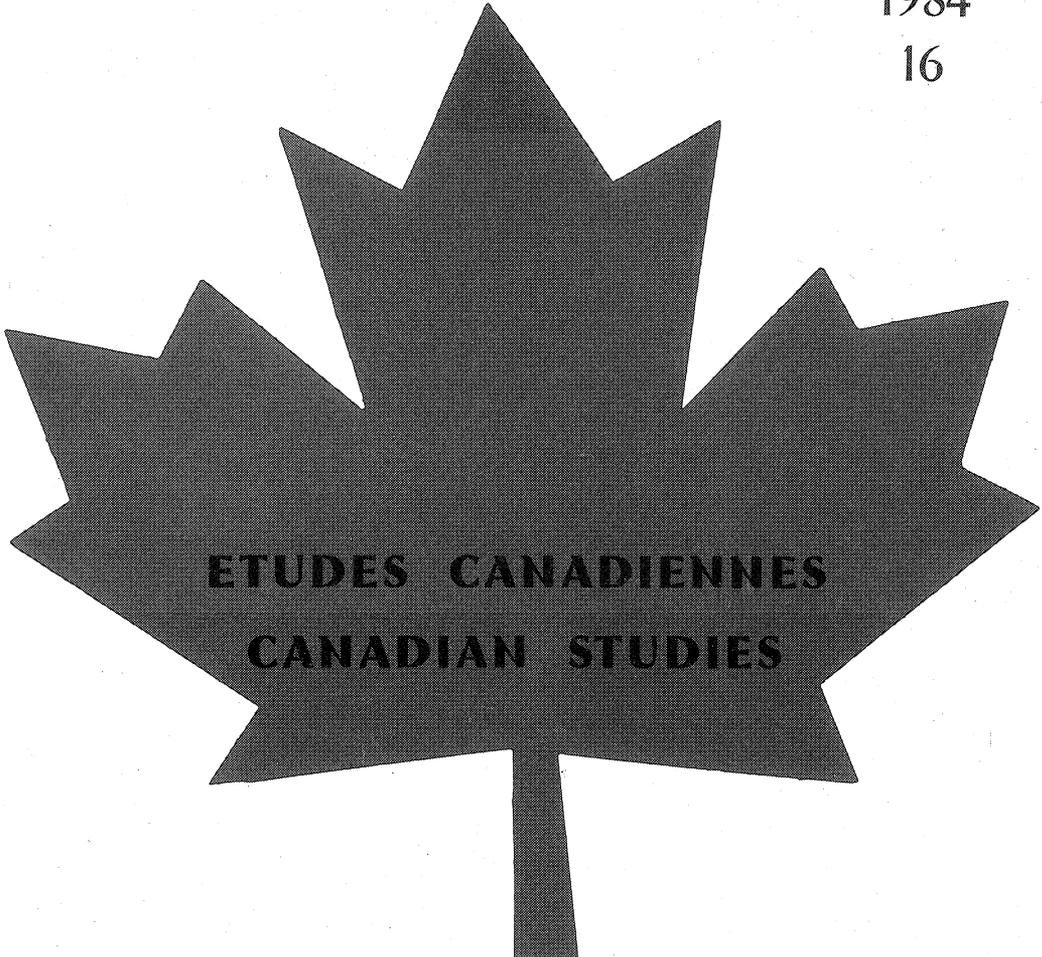


**Association Française des Études Canadiennes
(A. F. E. C.)**

1984
16



**ETUDES CANADIENNES
CANADIAN STUDIES**

*REVUE INTERDISCIPLINAIRE DES ÉTUDES
CANADIENNES EN FRANCE*

ASSOCIATION FRANÇAISE D'ÉTUDES CANADIENNES

A.F.E.C.

MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME D'AQUITAINE

Domaine Universitaire 33405 TALENCE - France

L'ASSOCIATION FRANÇAISE D'ÉTUDES CANADIENNES s'est constituée à Paris, le 13 mai 1976. Elle a pour but la promotion des études canadiennes en France. Elle est ouverte à toute personne physique ou morale, qui désire œuvrer dans ce sens, quelle que soit sa profession ou sa nationalité. L'Association Française d'Études Canadiennes est pluridisciplinaire, et elle organise des colloques pluridisciplinaires (Bordeaux, mars 76), géographie (Paris, décembre 76), histoire (Paris, janvier 77), littérature (Paris, décembre 77), colloque juridique (Bordeaux, novembre 78), littérature (Paris, octobre 79), démographie historique (Paris, octobre 79), colloque Louis Hémon (Brest, novembre 80), droit et sociologie de l'information (Bordeaux, mai 81), histoire (Nantes, octobre 82), sociologie du théâtre (Bordeaux, mai 83), colloque J. Cartier (Rennes, avril 84).

COMPOSITION DU BUREAU

- Président* : Pierre GEORGE (Université de Paris I, géographie).
Vice-Présidents : Auguste VIATTE (Ecole polytechnique fédérale de Zurich, littérature).
: Jean MARMIER (Université de Rennes, français).
Secrétaire général : Pierre GUILLAUME (I.E.P. de Bordeaux, histoire contemporaine).
Secrétaire-trésorier : Jean-Michel LACROIX (Université de Bordeaux III, anglais, études canadiennes).
Resp. publications : Pierre SPRIET (Université de Bordeaux III, anglais).

La cotisation 84 à l'AFEC (\$ 22, £ 11, ou 110 Francs) comprend le service d'ÉTUDES CANADIENNES 1984, nos 16 et 17 (juin et déc. 84), du *Bulletin d'information* (5 nos par an) et de l'annuaire de l'Association.

Cotisation 85 (nos 18 et 19) : \$ 22, £ 11, 120 Francs.

Comme toute association à buts non lucratifs, l'AFEC accepte les cotisations de soutien, de montant libre, et accueille aussi des membres d'honneur.

Les cotisations sont à faire parvenir :

à Jean-Michel LACROIX, 6 rue Jean-Racine 33170 Gradignan, France.
(sous forme de chèque postal ou bancaire).

SOMMAIRE

Simone VAUTHIER, An Interview of Norman Levine.....	5
Mireille QUIVY, La structure hyperbolique de <i>The Diviners</i> de M. Laurence	11
Jean MARMIER, Joseph Quesnel : <i>Lucas et Cécile</i> , texte inédit	23
Irène OORE et Paul SOCKEN, Le Mobile et l'Immobile dans <i>Le Survenant</i>	31
Brigitte G. BOSSANNE, A Canadian Voice within the Text : Rudy Wiebe's <i>The Temptations of Big Bear</i>	37
Monique GENUITS, Coordonnées Temps-Espace dans la poésie québécoise	49
Neil B. BISHOP, Anatomie d'une réussite : <i>Les Fous de Bassan</i> d'Anne Hébert	59
Anne-Marie DELEPOULLE, Entretien avec Nicole Brossard.....	67
COMPTES RENDUS	73
REVUE DES REVUES (Jean-Michel LACROIX)	105

AN INTERVIEW OF NORMAN LEVINE

By Simone VAUTHIER

Université de Strasbourg II

Simone Vauthier — The French reader might like a little background information on you, Norman Levine. So could you start with some obvious question like — how did you get started in writing ?

Norman Levine — I grew up in Ottawa, in a part called Lower Town. At that time it was like a village. The centre was the market. Every Saturday morning, when I didn't go to school, I would walk to the market to help my father load the wagon with fruit and vegetables and then go out — the horse pulling the wagon — to different parts of Ottawa to sell the fruit and vegetables. The market had lots of activity. There were the other fruit peddlers. There were the farmers. There were horses, wagons, trucks and, in winter, sleighs. The farmers were mostly French Canadian. The fruit peddlers were mostly Jews who came from Europe and who had lived a different life in Europe. Besides fruit and vegetables the market also had meat-stores, fish-stores, second-hand clothing stores, pawnbrokers, taverns. It was a noisy, lively, place. And I just absorbed it.

We didn't have books in the house. But one time a second-hand book did get in. I read the first chapter (a historical novel) about the hero walking through the streets of 19th century Vienna. And announced to my school-friends that I was writing a novel. I had my hero turn up his coat collar and walk through the streets of Lower Town... except I gave them the exotic German names I had read in the book...

A little later, I was now about fifteen, I used to go fishing in the summer on a river, in a small boat, on what was then country in the outskirts of Ottawa. One morning — it was early morning — I saw this low mist above the water and the reeds. This excited me. I wanted to tell someone. There wasn't anyone to tell. So I wrote about it.

Then at 18 1/2 I joined the Canadian air force. The war was on. I did my training in western Canada. And graduated as a Pilot Officer. Then went to England and flew in the last few months of the Second World War with a Lancaster squadron. Before leaving Canada someone had given me a diary — the kind that has a lock and key. I recently came across it. Whenever I was faced with a book, an exhibition of paintings, a concert, a poem... I wrote about it in a language that was artificial and stiff. But it is direct and simple when I am writing about flying or recording the life I saw around me, or people I met.

With the war over I came back to Canada and went to McGill university. There I met Harold Files, a professor of English. He encouraged a few students who wanted to write. The encouragement consisted of having to show him new work on a regular basis. I had to see him, in his office, every second Saturday morning. In this way I began my first novel. Sometimes I would write a new chapter the Friday night before.

While at McGill I had a slim volume of verse published by the Ryerson Press (Toronto). And finished the novel. At that time Jack McClelland (who was

working for his father's publishing house, McClelland and Stewart) used to go around the different universities, the English departments, to find out if anyone was writing novels. He heard about mine, read it, and said this was the way to go about getting it published. I had to go to New York or to London. Get an American or English publisher to do it. And if one of them did... then he would take copies for Canada. As soon as I heard that I decided to leave.

I decided to go to England because of the wartime experience. Soon after I arrived my poems began to appear in the English weeklies and monthlies. When the novel was published it received a lot of notice. The English literary critics had the notion that anyone from the Commonwealth who had the good sense to leave their country and come to England must be good. But I already knew that the writing I had done so far wasn't the sort of writing I wanted to go on doing.

S. V. — What did you do ?

N. L. — Over the next four years I wrote a lot. And destroyed it. I also read a lot. It wasn't until I wrote *Canada Made Me* that I finally got on track. My writing starts with that book.

S. V. — On several occasions you have mentioned your interest in painting. In what ways would you say painting and your conversations with painters have had an impact on your writing ?

N. L. — I was fortunate to come to St Ives, Cornwall in that first summer, in 1949. From around then and until the early 1960's St Ives was the centre of painting activity in England. There were young painters, around my age, who were my friends, and some have become well known. There were older artists — Ben Nicholson and Barbara Hepworth — there as well. They made me want to write. Because they would say : "Come to the studio. I've just finished a new picture. I'd like you to see it." And, in return, I wanted to write a poem, or a story, in order to have something to show to them. It was this kind of atmosphere that made me work.

I also would see Ben Nicholson go around with a sketchpad and sketch the beached boats in the harbour at lowtide. So I used to go out with a notebook and try to describe the various things I could see. It was this exercise that had a lot to do with the way the writing changed.

Then later, in 1959, I met Francis Bacon when he came down to St Ives. He would come to the house for dinner and we would talk, sometime for most of the night. Later, when he went back to London, I would see him up there. And it was through conversations with him that my writing opened up.

But it wasn't entirely one-sided. One time, in the early 1960's, I went to see him in London. And during our talk I mentioned that the most difficult thing I found, so far, in writing was of someone going to the toilet. I told him that I ended my first novel with that. He thought a bit and said. "That would make a good picture." Next time I was up he brought me to see his new show at the Malborough Gallery and there was a large painting of a man in the nude, with his back to you, sitting on the toilet... and a white thin long pipe going away in the lower part of the picture.

Painters have influenced me much more than writers.

S. V. — What did you learn from Chekhov ?

N. L. — That plot wasn't that important. Providing you could tell enough about a character. And from that I went on to use other devices.

S. V. — Many of your stories are built on a series of parallels, resemblances or contrasts between characters, incidents.

N. L. — Yes, they are. As I don't use plot I have to use other ways of stitching it together. Often I sense a connection between different human situations... in different places... in different times...

S. V. — Why did you move away from poetry ?

N. L. — Probably because poetry began to move away from me. I don't know. But I began to turn more to prose for what I wanted to do. And as I did, I began to feel more at ease in it. But those early years of writing verse left its mark in the way I write prose.

S. V. — You have shifted from fiction (*The Angled Road*) to non-fiction (*Canada Made Me*). And then back to fiction. Could you tell us about the reasons for this shift.

N. L. — Those early books were different attempts in learning to write. And I see them as that. *Canada Made Me* is just writing — as is *The Angled Road*. Except the writing in *Canada Made Me* is better.

S. V. — We touch here upon the problem of the relationship of fact and fiction. "Autobiography" and "fiction" and the related problem of "truth". Would you care to comment upon these.

N. L. — This is, of course, what it is all about. But I don't see them as problems, in the sense that you mean. The only problem is how to make the story or the novel work. If I don't want to talk about it now — and I would only talk around it — it is because this is what I'm working on at present.

All my things are, in a sense, autobiographical. As I think all serious writing is. But in order to make them work — I have to write them as fictions.

S. V. — It seems to me that your first novel, *The Angled Road*, showed that you had, as it were, writing options which I will briefly define as a more expansive, a more metaphorical, more lyrical option, and a sparer, leaner, more austere one. Did you feel when you moved away from the first that you had a choice ?

N. L. — I don't think I had a choice. I think the influence of St Ives had something to do with it. And perhaps it had something to do with the sort of life I was living. But I remember clarifying this thing during a conversation with Francis Bacon. I came away convinced that the height of sophistication was to be direct and simple.

S. V. — Many of your stories are built on a similar pattern : an outsider, usually the narrator, comes into a new place and leaves it at the end of the story. This is certainly a way for you to structure your stories, i.e. a technical device. But do you regard the device as having thematic significance ?

N. L. — It has to do with my attitude to life. And this, of course, was formed by the kind of life I have lived. Living in England I would make visits back to Canada. And people from Canada would come to see us in England.

So the journey became important. Because it brought a confrontation between the past and the present. And journeys have a beginning, and an end. And life goes on...

S. V. — Another recurring device is that often your narrators are themselves writers. It seems to me that with such a reliance on the writer-observer persona, you are taking risks of being misunderstood. A reader who doesn't pay close attention to the various embodiments of it may think, Oh here goes that Writer again.

N. L. — I make *use* of the writer as narrator. Partly because I want to get into the story as quickly as I can. And partly because I want what follows to read as "true". But mostly because, instinctively, I feel this is the way a particular story has to be written. But a story is never written simply because the narrator is a writer. In a story like "Thin Ice", I wrote it as a writer having a certain experience. And the response to it was to the human situation involved. As a person in Canada wrote about it : "The worlds in which we are known and loved and made a fuss of... are very small. And out there is a much larger world that is indifferent to us. Now and then we are reminded of this, when we are thrown into that much wider world, as is the writer in 'Thin Ice'".

S. V. — Is your work routine very strict ? Do you have private rituals ?

N. L. — I work best in the mornings. Although I have also worked late at night. If I have something going — then I want to finish it. But there are days when I have to drive myself to get to work. I'll do anything to put it off. Drink coffee, write letters, read a magazine, dip into a book, go for a walk, see a film. But once back into it... it's another matter.

S. V. — Do you keep notebooks like so many of the writers in your fiction. What do you jot down ?

N. L. — I used to. Not now, not for many years. But I still jot down bits of description that I might see, bits of dialogue, a sentence or two that someone said. The opening paragraph of "Champagne Barn" (of red-winged blackbirds as seen from a moving train) I jotted down in 1972. Two years later I was commissioned to write a story. And thought I would start with that jotting and see where it will go... what it would suggest...

S. V. — Once you have started a story, what kind of questions do you ask yourself ?

N. L. — I don't ask questions. The work is instinctive. And that is the exciting part. It's jumping across sequences... it's the pressure of the writing that makes you remember things you haven't thought about for years... a story keeps changing. Something suggests something totally different. Also, when I'm in something... I may want to go out and buy some small cigars... I will walk down a street that I have walked many times. And I'll notice things in the street in a way I haven't noticed them before.

I was writing the Dieppe story, "Something Happened Here", in St Ives. I had been working on it a month and I didn't know how to end it. Every lunch time I would take a break, for about an hour, and walk up the hill, by the cemetery, then through lanes by farmers' fields, until I came to the sea. Then I would walk back the same way. One time, on my way back and still wondering how to end the story, I looked and saw the cemetery. From where I was —

all the gravestones were blank. And I knew that I had the ending to the story. Yet I had walked by that way for years...

S. V. — Having seen some of your manuscripts, I know that you do a lot of revising. Can you tell something about that process ?

N. L. — I write quickly. And the first version is really what it is — a first version. The essence of the story may be there — although anyone looking at it probably couldn't see it. But making the story come out and click into place... that happens in the revisions. The revisions are more deliberate. And I revise and revise and revise.

S. V. — After so much revising, when do you feel that the story is completed, ready ?

N. L. — When I can't do any more to it. And when I feel a distance between the story and myself.

S. V. — Yours seems to be an aesthetic of understatement, as for instance in "Something Happened Here". What do you expect from the reader ?

N. L. — I don't expect anything from the reader. But, as a reader, I prefer writers who understate than those who exaggerate. I like to have the volume turned down. So that small perceptions can be noticed.

S. V. — All observers of the Canadian literary scene are impressed by the flowering of the short story in Canada since, let's say, the last 25 years. Explanations, however, differ. How do you account for the vitality of short fiction in Canada.

N. L. — A lot of things have contributed. And some of them are interlocked. It has been encouraged by individual people. And in this game one or two people appearing at the right time can make all the difference. Robert Weaver at the CBC in Toronto is one, Michael Macklem of the Oberon Press in Ottawa is another. There is John Metcalf and his yearly selection of the *Best Stories*. And, more recently, Wayne Grady's two Penguin anthologies have been widely distributed. Then it is the interest shown by people in Europe, especially in Germany and France. And also in England and the States. But I expect when it really comes down to it... it is because certain Canadian writers are writing, or have written, short stories.

S. V. — When I was in Canada, several writers — and they were either established writers or aspiring writers — have told me that they felt no connexion at all with British literature — I was not always certain whether they meant British literature in general or simply the contemporary scene — Nor with American writing. They felt their ties with Commonwealth writers : Australians, New Zealanders, South Africans, etc. And someone told me that for the Canadian writer the "horizontal ties" were more important than the "vertical ones". Do you feel the same link to Commonwealth writers ?

N. L. — No, I don't.

S. V. — Gertrude Stein said at some point in her career that she wrote for herself and for strangers. Reynolds Price, a contemporary Southern novelist, said he wrote for one or two friends. Whom do you write for ? Or don't you write for anybody ?

N. L. — I realized, around 1960, that writing had become for me an obsession. And since it has to do with human beings it is obviously an obsession with life. When I'm writing, I write for myself. But after it is done it is another matter. Since 1971 nearly all of my stories have been written as commissions for Robert Weaver for his CBC radio series *Anthology*. And he is the first person, outside the house, to see a finished story.

S. V. — How do you feel when you finish a story ?

N. L. — An immediate feeling of gratification mixed with relief — of having finished it. Followed, in a day or so, by depression. I think this is because of the excitement there was in writing it, the mental alertness. Then the sudden end to this.

And part of the feeling of being down is also the growing distance between yourself and what you have written. Several weeks later I may read the manuscript. And I know how all the bits and pieces came to be where they are. But I also see how it is something separate. It has a life completely of its own. I know I did it. But it has now little to do with me.

LA STRUCTURE HYPERBOLIQUE DE *THE DIVINERS* (MARGARET LAURENCE)

par Mireille QUIVY

Université de Rouen

The rivers flowed both ways. The current moved from north to south... This apparently impossible contradiction, made apparent and possible, still fascinated Morag, even after the years of river-watching (1).

La contradiction apparente, inhérente à la nature de la rivière décrite au début de *The Diviners*, s'offre en fait comme étant une définition adéquate de la structure même du roman. Motif récurrent s'il en est, le mouvement semble caractériser par ses tendances opposées tout essai de schématisation arbitraire de la composition. Nous nous efforcerons dans cette étude de démontrer qu'au-delà des apparences mouvantes se dessine un cadre précis, symbolique, autour duquel s'articulent thèmes et personnages.

*
* *
*

Considérons tout d'abord l'organisation du roman sur un plan purement descriptif : il est à noter que chaque chapitre commence par une narration au présent où le personnage principal, Morag, donne libre cours à ses pensées et angoisses intimes, charnière vivante entre un vécu insaisissable et un passé en apparence figé, bien que perpétuellement recréé. La seule partie du livre où le présent soit continu est le dernier chapitre, ouvert sur un avenir incertain, mais clos par le texte des chansons nostalgiques d'êtres n'appartenant plus désormais au quotidien de l'héroïne, leur fonction métaphorique rejoignant celle des photographies décrites tout au long du roman. Ainsi donc, comme le dit Georges Gusdorf :

La constitution du présent, l'expérience même du présent ne sont possibles que pour un être qui dispose d'un système de représentation. Le monde ne lui est pas présent seulement. Il le redouble, superposant à l'univers de l'action immédiate un univers de la représentation (2).

L'évocation systématique du passé serait ainsi la transcription d'un effort de recréation du monde à partir des schémas vécus. C'est pourquoi le roman s'articule méthodiquement le long des axes du vécu individuel des personnages et de la conscience archétypale collective des diverses communautés ethniques composant la mosaïque canadienne.

L'analyse de surface de l'agencement interne des chapitres permet de déceler une symétrie quasi-absolue de leur contenu par rapport à un centre de prise de conscience, reflétant ainsi l'image de la rivière qui coule dans les deux sens. En effet, les chapitres un et huit se font écho, traitant tous deux du thème de l'enfance abandonnée ou négligée, de l'être aux prises avec un « moi » qu'il

ne peut encore comprendre mais dont il subit les pressions constantes, Pique étant le reflet exact de l'enfant Morag. De même la description de leur enfance se poursuit-elle en parallèle aux chapitres deux et huit. L'éducation scolaire et l'apport culturel des traditions héritées transcrites dans les contes transparaissent au chapitre trois dans la narration de Christie, puis au chapitre neuf, dans l'adaptation que Morag fait de cette dernière pour sa fille, Pique. L'introduction de l'hérédité culturelle première cède ensuite le pas à l'hérédité physique, à travers la description des Tonnerre, présentés au chapitre quatre et décimés au chapitre neuf. Le conflit intérieur des cultures est alors symbolisé par les épisodes complémentaires vécus par Morag aux côtés d'un des tenants de la civilisation occidentale, Brooke, personnage ayant en vain tenté d'intégrer à ses schémas culturels britanniques l'exotisme des traditions indiennes. C'est pourquoi présentation et conclusion se succèdent rapidement aux chapitres cinq et sept. Nous voici donc confrontés à un seul chapitre axial, le chapitre six.

Il voit la parution de *Spear of Innocence*, matérialisation de l'individuation personnelle de son auteur. Morag découvre alors l'hypocrisie de ses relations avec Brooke, elle franchit le « ruisseau » qui la séparait de l'initiation créatrice et pénètre dans le jardin de l'esprit. Elle n'est plus la petite fille que le mari prodigue récompense de son amour, elle est devenue elle-même créatrice de sa propre humanité et entend poursuivre son œuvre et faire en sorte que le verbe se fasse chair. C'est alors que Morag prend conscience d'une modification sensible de son langage désormais porteur des structures naturelles de son enfance :

Morag had experienced increasingly the mad and potentially releasing desire to speak sometimes as Christie used to speak ⁽³⁾.

Le contenu sémantique du message hérité de Christie transparaît dans son expression personnelle, revêtu des formes idiotiques et poétiques dont il colorait ses propos, devenant ainsi à la fois langue de transmission et langue de référence :

I am twenty-eight years old, and I am five feet eight inches tall, which has always seemed too bloody christly tall to me but there it is, and by Judas priest and all the sodden saints in fucking Beulah land, I am stuck with it ⁽⁴⁾.

Si le roman est ainsi découpé horizontalement de façon symétrique, les parties sont également équivalentes de par leur longueur même (chapitres un et onze, dix-sept pages, chapitres deux et dix, vingt-neuf pages, chapitres trois-quatre et huit-neuf respectivement cent treize et cent dix-huit pages, chapitres cinq, six et sept, soixante-et-une et cinquante-deux pages), le point central se situant toujours au chapitre six, fusion des deux courants contraires.

La construction verticale est, elle, différente ; elle est axée autour de trois unités parallèles qui sont chacune le fruit d'une organisation thématique interne stricte symbolisant le passage successif de la virginité à l'expérience, puis à l'épanouissement personnel. Nous trouvons sept stages nettement marqués dans la progression de chacune d'elles : Morag quitte régulièrement son environnement familial pour se « retrouver », seule, dans une maison inconnue où on lui offre un logement au dernier étage, de nature plus que modeste, dépouillé, reflétant son isolement intérieur. La maison de Christie, en haut de Hill Street, la « boarding house » de sa logeuse, à Winnipeg, et enfin son hébergement à Vancouver et chez Fan, où elle vit au dernier étage, Mont des Oliviers des temps canadiens. La hauteur du lieu symbolise paradoxalement sa médiocrité maté-

rielle, mais aide Morag à descendre chaque fois en elle-même pour se régénérer, et le séjour dans ces tours de carton-pâte provoque toujours un enrichissement personnel porteur de créativité future.

L'environnement humain, quoique souvent étrange et caricatural est empreint de chaleur maladroite et de générosité, spontanée ou calculée, de confiance et de compréhension, fût-elle purement tacite. Ainsi, la dissociation du haut et du bas, du ciel et de la terre, marque-t-elle le premier stage du processus créatif.

La seconde étape est d'ordre social. Elle commence avec le conflit vécu par l'enfant ou l'adolescent dans son appréhension de la « Golden rule », souvent transcrite par le mot « école ». Primaire à Manawaka, de type universitaire à Winnipeg puis à Toronto, discipline personnelle d'écriture en Angleterre, l'école apporte à l'enfant des schémas incontestables qui vont à l'encontre de la poésie erratique des contes fantastiques brodés par l'imagination irisée de personnages nostalgiques d'un passé qu'ils n'ont pas vécu et recréent pour pallier les insuffisances trop sensibles de leur présent. Ainsi la forme tue l'imagination dans la classe de la jeune Morag, alors que celle-ci s'applique à créer son œuvre d'art. Elle s'aperçoit alors de la réalité des contingences littéraires et s'échappe dans le rêve. C'est à ce moment précis que ressurgissent de l'inconscient les héros anciens, ressuscités par les personnages les plus insignifiants quant aux valeurs tragiques, mais les plus riches en valeurs humaines. Un Christie Logan, apparemment indifférent au martyre d'un enfant voisin, et pourtant soucieux de faire disparaître les fautes de ses concitoyens, se met à vibrer, le regard clair et profond à la fois, la voix précise et enchanteresse, et emmène, tel le dieu Pan, au son de sa flûte, son auditoire envoûté vers les rivages mythiques de ses ancêtres inconnus. Ces contes se perpétueront, dits et redits, créés et recréés, jusqu'à ce que la personnalité de chacun les pénètre et les illumine, réalisant ainsi une symbiose inespérée entre le héros splendide de l'histoire et le héros effacé du quotidien. L'idéal personnel et l'idéal collectif des Riel ou Piper Gunn ne trouve cependant de reflet que dans l'ironie mordante que lui oppose la société des « autres ». L'église est dépossédée du pouvoir congréganiste du porteur de croix, de même que l'enthousiasme historique des foules à l'arrivée du sauveur est transmué en huées et railleries à l'égard du rédempteur de détritrus. Le passé glorieux mythique ne vit plus dans la conscience collective mais uniquement dans les résurgences archétypales affleurant à la conscience mouvante de personnages élus pour leur pauvreté ou leur dénuement matériels, et leur capacité à souffrir en silence. Lazare ou Christie, ils sont messagers d'un dieu intérieur et vivront ainsi éternellement dans la mémoire de leurs héritiers spirituels qui à leur tour embelliront l'histoire en lui préservant toutefois sa structure primordiale. C'est en possédant graduellement les éléments chaotiques d'un passé réorganisé que les individus en arriveront à une prise de conscience de la valeur unique d'un langage et d'une expression personnels. Les langues d'origine sont mortes et oubliées, mais leur poésie demeure dans le charme indicible de leurs mélodies. La qualité musicale des contes se transformera peu à peu en message symphonique et alliera ainsi rythme et langage, impression et expression, spirituel et temporel, corps et âme, recréant pour l'individu déchiré son unité primordiale.

Le passage à ce stade supérieur de réalisation personnelle s'accompagne d'une catharsis douloureuse libérant les affects refoulés sous la pression d'événements catalyseurs : mort de l'amour pour Brooke, naissance de Pique, avortement d'Éva, feu destructeur de la vallée, tous s'accompagnent d'une déchirure

profonde de l'être. Ce nouveau baptême, qui, cette fois, n'immerge plus l'individu, le sauve des eaux profondes où il était partiellement englouti. C'est l'épreuve du feu, destructrice de vies humaines mais créatrice de personnalité et révélatrice de potentialités inexprimées qui frappe les trois générations de personnages : les ancêtres, qui se sont battus au Canada, les grands-parents, qui ont combattu en France et les enfants parents pour lesquels la vie quotidienne est devenue l'enfer vert darwinien... Ce peut être aussi l'acte d'amour enfin libéré de sa stérilité première (Morag ne connaît que des échecs dans ses tentatives amoureuses lors des premiers rapports, que ce soit avec Jules, Brooke ou encore Harold), mais c'est avant tout la mort physique du père doublée de sa renaissance et réincarnation spirituelles.

Définir les interactions structurelles des multiples composants aboutit ultimement à retracer trois époques du processus de création illustrées à la fois par les trois générations de personnages et trois étapes de leur vie propre s'inscrivant dans un ternaire manifeste mais non fermé au niveau structurel. Ainsi, après les six phases créatrices d'être (le foyer, l'école, le passé, la société, la prise de conscience, la catharsis du langage), l'individu doit se retrouver face à lui-même, et la dernière phase est toujours celle du départ, symbolisée par le train qui parcourt le continent, serpent de terre portant en sa gueule l'œuf recréé d'un monde intérieur retrouvé.

*
* *
*

La structure de surface ainsi dévoilée se construit de façon rigoureuse autour du septénaire, symbole d'union entre l'esprit créateur et sa création, entre l'écrivain et l'œuvre. Le quaternaire terrestre représenté par les quatre villes cardinales d'expérience, Manawaka, Winnipeg, Toronto, Vancouver, est incarné par quatre personnages reflets : Christie et Lazare, Morag et Jules. D'autres personnages mineurs servent de faire-valoir à ces derniers : Eva, symbolisant la sensualité de Morag, proie du serpent, Fan, qui à l'instar de Christie tire gloire de son métier avilissant, Valentine, dont le nom symbolise le cœur saignant des Logan, ou encore Piquette, double effacé de Morag, abandonnée par le père de ses enfants. La filiation directe ou indirecte qui unit les uns aux autres crée des liens de type affectif, intellectuel, culturel. Il semble que Margaret Laurence ait voulu, par ces couples, manifester la symbiose possible entre des cultures apparemment dépourvues de points communs, en dessinant des personnages miroir. La culture canadienne existante et pré-existante est représentée sous de multiples facettes par Christie et Lazare. L'un d'origine écossaise symbolise l'esprit de conquête des premiers arrivants, avec ses contes de Piper Gunn, alors que l'autre, Lazare, d'origine Cree, manifeste la résistance du peuple indien face à l'envahisseur. Tous deux ont en commun des ancêtres prestigieux à travers lesquels ils assument l'étréouesse de leur vécu quotidien où se chevauchent les tas d'ordures, les fauteuils éventrés, les pots à crachats, les verres de « red biddy » ou de « home brew ». Dans un contexte social pré-établi en fonction des préjugés civilisateurs, les personnages ne peuvent trouver de définition purement personnelle. Dans leur physique même se confondent les traits communs :

les dents manquantes ou sales, les visages osseux, la force intérieure, et surtout la couleur de peau : Christie, l'homme aux besognes sales a le visage rouge d'un indien — redskin Christie — alors que Lazare, le Cree peau-rouge a le teint d'un brun léger. Le premier échange qui s'opère entre eux est donc de nature physique.

Ces hommes ont au cœur l'amour de leur prochain, la générosité, la bonté. Ni l'un ni l'autre ne rejette la brebis égarée qui vient frapper à sa porte et tous deux renaîtront dans la souffrance d'un cœur déchiré. Christie, image du rédempteur, déposera dans la bouche de Morag les proverbes de l'Ancien Testament, et le verbe nouveau qui prendra chair en Pique, alors que Lazare sera ressuscité par la génération postérieure, réincarné dans les chansons écrites par Jules, puis peut-être par Pique.

Ainsi tous deux partent du tréfonds de l'histoire, en sens opposé, et se rejoignent dans leur vécu de façon symétrique sans toutefois parvenir à réaliser une osmose complète entre leurs deux cultures.

De la même façon, leurs enfants, réel ou adoptif, suivront des voies parallèles qui ne se rejoignent pas :

To him, she is now on the other side of the fence. Finally Morag got up and turned on the light, kicked off her shoes and lay down beside him, both of them clad, lying silently, connected only by their hands ⁽⁵⁾.

Morag et Jules sont intimement liés depuis leur plus tendre enfance. Ils partagent les mêmes goûts et les mêmes émotions, ils s'initient mutuellement aux plaisirs sensuels et se découvrent uniques dans leur diversité. Les étapes de leur processus d'individuation se font à deux et recourent les phases critiques de leur existence : backbenchers à la voix haute et claire, séparés par l'allée centrale à l'école, ils se retrouvent face à face de part et d'autre de la vallée profonde de l'être et Jules reconstruit le pont symbolique qui lui permettra de rejoindre la distante Morag. En effet, leur première rencontre hors de la loi imposée par la société se situe au bord du gouffre qui les sépare sur un plan matériel comme sur un plan social. Morag s'interroge sur l'identité que pourrait avoir le pont qui enjambe le ravin et sur sa propre capacité à le franchir. Est-elle prête à rejoindre les rives opposées, inconnues ?

Morag has never crossed this bridge. She wants to make herself do it. She could do it if she had to. She puts a hand on the poplar pole at the edge of the bridge. She will definitely do it this time. If she can do this, she can do anything ⁽⁶⁾.

Le mouvement se fera ici aussi en sens contraire, vers elle. C'est Jules qui viendra la rejoindre, s'appropriant ainsi la maîtrise des éléments, la force de vaincre la nature :

He begins rocking the bridge, which swings like a dangerous hammock... He walks across the bridge ⁽⁷⁾.

Jules assume déjà ici la fonction de « Pontifex », mission divine et royale, qui le fera régner sur Morag en shaman : les deux rives représentent alors deux états différents de l'être attachés l'un à l'autre par une corde déjà « fraying, but still strong » ⁽⁸⁾, faible mais résistante. Cette corde manifeste la nature spirituelle de l'homme et l'étroitesse de la voie qui lui est ouverte pour accéder à un état supérieur d'être, ce qui a pour corrélatif l'aspect périlleux provoqué

par son balancement. Il y a toujours un danger à franchir les eaux par ses propres moyens et bien peu y parviennent sans perdre leur intégrité personnelle :

Morag looks away, expecting to hear his dying body go splat on the rocks below. But no ⁽⁹⁾.

Le succès couronnant l'entreprise de Jules est à rapprocher de l'alliance entre deux peuples et deux cultures. Jules manifeste son désir de fusion des opposés dans le parcours qu'il fait, symbolique de la nouvelle Arche d'alliance, par lequel il recrée une nouvelle genèse du monde de Morag où se manifestera bientôt la tentation. Jules est donc pour Morag le parrain de l'initiation et son investiture pontificale apparaît de façon matérielle à travers le symbolisme du faiseur de ponts, du constructeur, et de façon spirituelle par sa fonction médiatrice et unificatrice. L'union de ces deux pouvoirs, temporel et spirituel, résultant en l'appellation de « shaman » qu'il se voit attribuer à plusieurs reprises et qui lui permettra, homme-médecine, d'exercer sur Morag une influence bienfaisante qui la guérira de ses préjugés. Du lien ainsi créé naît une tension physique entre les deux personnages, qui conduit à une série d'actes manqués :

Oh God, not so quick, Morag, I can't —
And he goes off on her belly before he can get inside her ⁽¹⁰⁾.

Il s'avère en fait que les deux protagonistes ne pourront parvenir à l'union créatrice tant qu'ils n'auront pas subi, chacun à sa manière, le baptême du sang, la confrontation directe avec la mort qui leur confèrera la possibilité d'accéder à l'autre rive, en même temps que le sentiment de leur immortalité :

As though this joining is being done for some other reasons, some debt or answer to the past, some severing of inner chains which have kept her bound and separated from part of herself... Then, they both reach the place they have been travelling towards and she lies beside him, spent and renewed ⁽¹¹⁾.

I am the shaman, eh, he says ⁽¹²⁾.

L'approche directe et forte de Jules s'étant avérée être un échec, c'est avec humilité et porteur du rameau d'or (le « pussy-willow ») qu'il initie Morag, en douceur, à sa propre culture, lui narrant les exploits guerriers de ses ancêtres, tout en lui offrant de partager avec lui le calumet de la paix : il est en effet le premier à lui donner une cigarette, reflet de paix intérieure, qui résultera néanmoins pour lui en un cancer de la gorge et pour Morag en une intoxication chronique, affirmant ainsi son pouvoir destructeur. Ce motif sera d'ailleurs repris après les diverses expériences sensuelles et sexuelles que fera Morag. C'est pourtant lui qui lui apprendra que vivre, c'est « not to let on ».

A mesure qu'ils vieillissent, les liens tissés entre eux se resserrent de plus en plus et ils se ressemblent en tout : cheveux longs, noirs, puis gris, yeux en amande, minceur et fermeté du corps, jambes longues, changement de nom, puis retour aux origines avec modification du comportement. L'osmose entre eux se fera par le langage :

Jules.
You say it kind of funny, jewels ⁽¹³⁾.

C'est ainsi que le premier échange linguistique entre Morag et Jules intervient par le biais de l'étiquette personnelle, de la marque d'identité. L'assimilation de Morag n'est pas totale, et le mot tel qu'elle le prononce, comme en joul, prend un sens particulier symbolisant son attachement précieux au personnage.

You still say ' jewels ' — don't worry — I got damn little French myself.
More than I used to, though (14).

Alors que Morag retrouve les accents de son père spirituel, Jules, qui ressemble de plus en plus à Lazare, redécouvre le français après un séjour au Québec. Leur expression des langues mortes renaît communément au travers de jurons non orthodoxes qui les séparent encore une fois de la règle établie et du chemin droit tracé pour eux mais aussi contre eux par la société :

Merde ! Morag, what d'you think you're doing ? (15).

De la même façon, la révolte de Morag sera transcrite par l'écart qui séparera son langage de la norme (16), langage soi-disant mort, mais oh combien vivant en elle :

The lost languages, for ever lurking somewhere inside the ventricles of the hearts of those who had lost them.

Jules, with two languages lost, retaining only broken fragments of both French and Cree, and yet speaking English as though forever it must be a foreign tongue to him (17).

C'est Pique qui utilisera toutes ces langues originelles, mélangeant le français qu'elle ne connaît pas mais qui lui est venu par la tradition orale et la langue de Morag, l'héritage de sensibilité exacerbée de Lazare auquel elle doit son nom de « Piquette » et le symbolisme du cœur percé d'une pique vénéré par Christie et immortalisé par la « Spear of innocence ».

Somebody I know taught me to say the French. I only know how to make the sounds. I don't know what they mean (18).

Une fois encore, les personnages, ici de la deuxième génération, partent de sources opposées pour se refléter sans se rencontrer tout à fait. L'union échoue toujours au moment crucial, mais demeure néanmoins créatrice. Elle laisse passer un message d'espoir qui est son expression véritable.

*
* *
*

La notion de message et de messenger nous amène à reconsidérer le titre du roman : devins et divins. L'ambivalence même du titre symbolise à elle seule la structure hyperbolique que nous avons décelée dans l'œuvre. Divinité primordiale et divination quotidienne : ainsi le triangle ne se referme-t-il pas tout à fait, laissant à l'œuvre l'ouverture nécessaire pour se réaliser pleinement dans la lecture de chacun. Le roman est donc construit géométriquement de façon hyperbolique, usant d'un jeu de facettes se reflétant toujours suivant une direction positive ascensionnelle, que ce soit au niveau des personnages ou des thèmes que ceux-ci permettent de définir. Prenons par exemple le motif du cœur. Celui-ci est omniprésent dans le livre, d'une part au niveau graphique de sa représentation symbolique au centre de la croix, chez Jules, chez Lazare, chez Christie ou dans la chambre de bonne de Morag, d'autre part dans sa représentation héraldique, emblème d'un clan écossais, percé d'une lance. Thème psychologique illustrant les vertus chrétiennes du Nouveau Testament, il s'inscrit dans le triangle de notre hyperbole, écartelé entre l'axe transversal de la chronologie

et l'axe vertical de la souffrance, de l'eau et du sang qui s'écoulent des blessures infligées par le temps, pour venir mourir en apothéose, et renaître en rose au pied de la croix. Ainsi les personnages de Christie et de Lazare peuvent-ils être perçus comme des allégories divines.

Christie, rempli d'orgueil devant son œuvre reconnaît que ces sentiments sont source de péché, et par le don de lui-même, par son abnégation et son vœu de pauvreté matérielle et intellectuelle, par sa confession ultime il va racher sa propre humanité :

I used to think the only clean job in the world was collecting muck. I chose to be the one who'd collect it. But now I see we're all of us rotting in it all the same, myself as well. It was the pride in me done it. I see it now... May I be forgiven (19).

Christ solitaire en haut de la colline, il médite sur la vie et la mort et reçoit la mission de conférer aux déshérités de ce monde tangible une terre d'accueil où ils pourront trouver la paix. C'est par ce biais qu'il est à la fois porteur du pouvoir sacerdotal et du pouvoir royal, sa femme étant appelée 'princess', tout comme Lazare peut lui aussi l'être : il veut enterrer les siens lui-même, les faire revenir au sacré de sa terre par sa propre intervention et s'il souffre comme Lear de la perte de ses enfants, il n'en est pas moins roi. Rois de deux mondes différents, Christie portant sa propre croix à l'intérieur de son nom (Logan) et Lazare, foudroyé dans son amour paternel par le feu de son patronyme, Tonnerre, tous deux s'unissent dans un cercle parfait. L'un habite sur la montagne, Hill Street, image de la voûte, l'autre dans la vallée, image de la coupe du sacrifice. L'union des deux recrée le cercle parfait et sanctifie ainsi leur pouvoir. Le bleu de la voûte est mouillé par la rivière de la vallée dans les yeux larvoyants de Christie alors que la chaleur de la terre incrustée dans le visage de Lazare rejoint le ciel grâce à ses traits d'oiseau. Prêtres et rois, ils relient le monde sensible au monde suprasensible grâce à leur fonction divinatoire et régissent eux aussi les deux dans la paix et la justice, sur leur trône respectif, chancelant certes, mais toujours en équilibre. Tous deux prennent le breuvage d'immortalité qui leur donne la connaissance ésotérique divinatoire tout autant qu'exotérique. Chacun d'eux offre son sang dans la coupe : pour eux, le *soma* primitif prend les traits de « home brew » ou de « red biddy » à la couleur sacrificielle, qui tous deux provoquent un état second proche de la divination :

He swallows some more red biddy, coughs, then gets into the subject he always talks about when the spirits are in him (20).

Ils se comportent alors comme les rois de l'Atlantide lors des sacrifices (21). Le vin symbolise leur eucharistie propre et leur communion intime avec une réalité supérieure, comme le faisait naguère le sacrifice des animaux ou des êtres humains, sans oublier l'Agneau Pascal. Ils apparaissent alors comme rois dans la tradition chrétienne, mais aussi dans la croyance sacrée qui fait d'eux les rois du monde. Hommes, ils ont reçu l'héritage de leur dynastie et vivent dans le monde de l'homme. Ainsi le nom si discuté de « Manawaka » pourrait-il bien trouver son origine dans la tradition sacrée qui fait du Christ le roi du monde et le fait descendre sur terre pour y vivre dans la misère la plus profonde. Ses attributs de tolérance et de générosité sont les valeurs que Lazare et Christie cherchent par leur action personnelle à mettre en pratique quotidiennement. C'est pourquoi il semble normal qu'ils habitent la Terre de l'Homme, en sanscrit, MANAVA-LOKA, nom prédestiné s'il en est à la fonction que remplissent ces deux envoyés du passé de retranscription des écritures dans le Canada con-

temporain. L'assimilation phonétique du deuxième lexème avec le nom de Logan permettant une vocalisation du concept, faisant de la culture transmise une culture orale et non une lettre morte.

Cette double fonction des pères du roman s'inscrit tout naturellement dans le manche du couteau qu'ils se transmettent. Le « T » gravé dans la poignée peut, bien sûr, signifier Tonnerre, mais il est important de noter qu'il correspond à l'intersection des deux axes du vécu et du passé, dans la mesure où il s'agit également d'un symbole primitif commun aux tribus indiennes de la côte Pacifique d'Amérique du Nord.

Il représente, en cas de vente ou de troc, l'unité monétaire la plus élevée, appelée le « cuivre ». C'est une plaque en forme de « T » couverte de mine de plomb. Cette plaque servait entre autres à acheter une épouse et beaucoup de privilèges claniques ne se transmettaient que par le mariage au gendre du possesseur. C'est pourquoi Jules ne peut entrer en sa possession qu'après avoir épousé physiquement Morag et reconnu sa paternité ⁽²¹⁾.

Christie l'avait reçue indirectement en témoignage de la culture Cree qui le lie sans qu'il le sache à Lazare.

Le « T » peut également être rapproché de la baguette de sourcier en forme de « Y », symbole utilisé par les pythagoriciens pour figurer sous une forme exotérique le mythe d'Hercule, oscillant entre la vertu et le péché, ainsi que les deux phases cycliques ascendante et descendante qui peuvent elles-mêmes se rattacher à la montagne et la vallée, aux sources d'eau froide et chaude de l'atlantide, à la structure hyperbolique de notre œuvre.

Le personnage porteur de la baguette de coudrier est le dernier roi de ce monde romanesque, qui, réunissant en son sein les caractéristiques des deux autres, vient conclure une trinité royale parfaite. Son nom est ROY-LAND : il unit la racine française de roi, émanation du pouvoir royal spirituel et la racine anglaise de la terre, pouvoir temporel, grâce auquel il maintient l'équilibre entre son passé de prêcheur pécheur par orgueil et son présent de pécheur racheté. Il découvre en effet l'eau, source de vie et baptise en quelque sorte la terre, mais offre également à plusieurs reprises le poisson, IKTUS, Iesu Kristou Theou Uios Sôter, le fils de Dieu, le sauveur de l'humanité, symbole de Christ rédempteur. Il fait cependant plutôt figure de Dieu le père, envoyant son emblème, le poisson, pour racheter les autres pécheurs, lui qui semble « as old as Jehovah » avec sa barbe bien taillée et son physique au caractère immuable. Il est décrit comme ours polaire, représentant ainsi le point symbolique autour duquel tourne l'axe du monde, figure d'immobilité dans le mouvement. En plus d'être un « maverick » il est le vieil homme de la mer, l'homme du fleuve, le passeur d'âmes. L'île où habite Morag est au milieu des eaux, fœtus prometteur d'où peut sortir une atlantide moderne. En effet, cette fonction-mère de l'eau, alliée à son aspect magique peut être illustrée par la description des enfers que nous fait Platon dans le *Phédon*. Là sont décrites les diverses régions de la géographie infernale, irriguées par le courant contraire des fleuves :

De fait, c'est vers cet abîme que convergent les cours de tous les fleuves, et il est inversement le point de départ de leurs cours divergents. Or, s'il est possible, d'un côté comme de l'autre que la descente se fasse au milieu, elle ne peut aller au-delà, car pour l'un et l'autre flot, chacune des deux portions va en montant ⁽²²⁾.

Or, c'est à cet endroit de conjonction hyperbolique des courants inverses que se trouve la terre de perfection, la terre pure de Socrate, décrite dans le *Critias* comme l'Atlantide perdue. Au milieu de ce continent insulaire jaillissait une source d'où sortaient deux eaux contraires, l'une chaude, l'autre froide, de nature conflictuelle. L'image de l'Atlantide, ou île au milieu de l'eau, symbolise la prédominance cachée de la nature divine en l'homme, mais aussi la possibilité inhérente à chacun de ne jamais la découvrir. L'île est donc centre spirituel, comme l'était la Tula Toltèque, autre représentation du centre parfait du monde et dont le signe idéographique était le héron. Ce dernier figure bien sûr comme emblème du Christ, et c'est ainsi qu'il apparaît et disparaît, venu de nulle part et y retournant, à la fin de notre œuvre :

A great blue heron, once populous in this part of the country, now rarely seen... Like a pterodactyl, like an angel, like something out of the world's dawn... ancient seeming, unaware of the planet's rocketing changes... before it mounted high and disappeared into the trees above a bywater of the river (23).

Oiseau souvent assimilé au phénix de par sa morphologie, il est symbole de résurrection et de nature divine, faisant triompher une irréductible volonté de survie en son lieu d'élection, la montagne sacrée. Celle-ci s'élève de façon complémentaire à l'île et n'est submergée par aucun déluge. Comme le chevalier de l'apocalypse, les morts sont transportés à Galloping Mountain, lieu de repos éternel :

Il me transporta donc en esprit sur une montagne de grande hauteur et me montra la cité sainte, Jérusalem (24).

Galloping Mountain est une arche inébranlable où sont recueillies toutes les âmes en perdition, et qui demeure immuable au milieu des flots apocalyptiques (Voir également la description de la Montagne Sacrée dans le *Critias*). Il faut cependant avoir traversé la mer des passions pour parvenir au mont du salut et au sanctuaire de paix. Ainsi Lazare est-il éprouvé dans sa chair et son cœur avant de parvenir au sommet de Galloping Mountain où il trouvera le repos parmi les siens. Il redeviendra alors « Lord of the prairies ». La mort spirituelle, tout au long du roman est associée à l'image du cheval effrayé par l'enlèvement graduel dans la matière, c'est pourquoi les chevaux de Galloping Mountain ne sont pas les anges exterminateurs de l'apocalypse, mais les âmes naturelles des Indiens retournant à la terre sacrée.

La conquête de cette paix est représentée par le voyage, la navigation solitaire. Que ce soient les diverses traversées du pays en train ou l'ultime voyage en barque qui voit l'apothéose du Héron bleu, la quête est une sorte de marche sur les eaux, autre symbolisation du pont ou de l'arbre d'alliance entre le spirituel et le temporel : le passage des eaux est transmission de pouvoir et c'est cette dernière qui donnera à l'œuvre son ultime et unique définition : l'ambiguïté de son titre.

*

* *

Il semblerait donc en conclusion que le roman soit composé de façon précise et méthodique, associant le septénaire, inspiration ternaire divinatoire et quaternaire de la matérialisation de l'œuvre, à un ternaire autre, très marqué symboliquement. La structure se veut donc reflet de la perfection tout autant qu'expression dynamique, et à travers le renouvellement du processus, elle atteint l'image du cercle infini.

Cependant, la rigueur même et la rigidité du modèle sont appliquées à une œuvre décrivant plusieurs processus d'individuation où les êtres passent de l'instinct naturel à la raison civilisante, courants de conscient et d'inconscient matérialisés par la rivière qui coule dans les deux sens, alors qu'elle ouvre et clot le livre, enfermant dans le remous central le contenu vivant de l'œuvre. Au point de fusion naît la confusion, l'identité conflictuelle toujours remise en question. Le roman peut alors être décrit comme image d'une prise de conscience non plus personnelle mais collective. Les personnages sont les archétypes d'une nation déchirée : les half-breeds sont eux-mêmes tout autant Canadiens français qu'Indiens, tout comme les Scots représentent à la fois Angleterre et Ecosse. Ainsi toute nationalité ne peut-elle être univoque mais apparemment double et conflictuelle, définition arbitraire de courants opposés. La création d'une véritable identité canadienne est, elle aussi, hyperbolique et ne peut s'effectuer qu'à travers les conflits culturels et personnels. L'approche la plus intime de l'accomplissement du Grand Œuvre, fusion des métaux dans le creuset canadien est incarnée par Pique, personnalité scindée en quatre et en quête d'unité, enfant de l'esprit qui a reçu des trois rois mages et magiciens, Christie, Lazare et Royland, des présents, mais aussi un passé et un avenir. Elle est le centre de toutes les hyperboles structurelles que nous avons définies, emprisonnée par tous ces schémas hérités, mais en possession de tous les éléments nécessaires à son individuation.

Il apparaît donc que de par sa composition, imposition d'une structure rigide sur un récit vivant et impossible à contenir où les personnages eux-mêmes échappent à leur créateur, l'œuvre d'art reflète un conflit personnel de l'artiste en quête d'unité par le biais de sa création. Comme le dit Sartre dans *l'Imaginaire* :

Toute conscience imagée produite à partir d'un dessin est donc bâtie sur une position réelle d'existence, qui la précède et qui la motive sur le terrain de la perception, quoique cette conscience elle-même puisse poser son objet comme non-existant ⁽²⁵⁾.

Prenant l'exemple de la tache, il dit plus loin :

la matière n'est pas la tache, c'est la tache parcourue des yeux d'une certaine façon ⁽²⁶⁾.

De la même manière, l'œuvre d'art est vivante, elle échappe à son créateur et la forme qu'il lui a donnée n'est qu'une des multiples façons de l'appréhender. Qu'on lui découvre une structure hyperbolique mathématique, certes, mais il n'en est pas moins vrai que comme le courant de la rivière, l'œuvre s'écoule dans les deux sens et

only slightly further out,... deepen(s) and keep(s) its life from sight ⁽²⁷⁾.

*

* * *

NOTES

- 1 Margaret Laurence, **The Diviners** (Toronto : Bantam Books, 1974), p. 3.
- 2 Georges Gusdorf, **Mémoire et Personne** (Paris : P.U.F., 1950), p. 24.
- 3 **The Diviners**, p. 255.
- 4 **Ibid.**, p. 256.
- 5 **Ibid.**, pp. 165 et 446.
- 6 **Ibid.**, p. 126.
- 7 **Ibid.**, p. 127.
- 8 **Ibid.**, p. 126.
- 9 **Ibid.**, p. 127.
- 10 **Ibid.**, p. 138.
- 11 **Ibid.**, p. 271.
- 12 **Ibid.**, p. 273.
- 13 **Ibid.**, p. 139.
- 14 **Ibid.**, p. 268.
- 15 **Ibid.**, p. 269.
- 16 **Ibid.**, p. 256.
- 17 **Ibid.**, p. 244.
- 18 **Ibid.**, p. 244.
- 19 **Ibid.**, p. 163.
- 20 **Ibid.**, p. 47.
- 21 Cf. P. Radin, **La civilisation indienne** (Paris : Payot, 1980).
- 22 Platon, **Le Phédon** (Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1950), pp. 847-8.
- 23 **The Diviners**, p. 357.
- 24 **Apocalypse** de Saint-Jean, 21, 10.
- 25 Sartre, **L'Imaginaire** (Paris : Gallimard, 1940), p. 75.
- 26 **Ibid.**, p. 76.
- 27 **The Diviners**, p. 453.

*

* *

**JOSEPH QUESNEL : *LUCAS ET CECILE*,
TEXTE INEDIT**

par Jean MARMIER
Université de Haute-Bretagne

Lucas et Cécile reste la seule pièce de Joseph Quesnel qui n'ait jamais été publiée, alors que ses deux comédies, *l'Anglomanie* et *les Républicains français*, ont paru dans des revues ⁽¹⁾, et son opéra-comique *Colas et Colinette* en volume, à deux reprises (1808, 1968). Il est vrai que ces trois pièces ont été conservées intégralement. Au contraire, nous ne possédons que les parties chantées de *Lucas et Cécile*, autre opéra-comique au sens du XVIII^e siècle ; les scènes ou répliques parlées ont disparu. Cette mutilation explique la réserve des historiens littéraires ⁽²⁾. Cependant les fragments qui ont survécu avec la musique d'accompagnement permettent de se former une idée précise de la pièce. On y découvre les données essentielles de l'action et les cinq rôles principaux (peut-être n'y en avait-il pas d'autres), avec leurs caractéristiques dénuées de complexité. Quesnel y confirme sa facilité à trusser des couplets qui fuient l'originalité, mais rencontrent l'aisance et la vivacité du tour. Il y a là motif à publier enfin le texte. On ne rend pas justice pour autant à une œuvre dont le mérite réside surtout dans la musique. Mais on espère satisfaire quelques curiosités, et peut-être susciter celle d'un musicologue qui compléterait l'entreprise. Car bien entendu la partition, dont subsistent les parties vocales, est de Quesnel, comme celle de *Colas et Colinette*, alors que pour *les Républicains français*, simple comédie à couplets, il emprunte les airs de chansons diverses.

Le manuscrit, de 28 pages, se trouve aux archives du séminaire de Québec, dans le Fonds-Verreau (cote 45, n^o 3). Il est autographe, paroles et musique, à la différence des autres œuvres de Quesnel conservées au même lieu dans la *Saberdache* de Jacques Viger. La comparaison avec les lettres de l'auteur ne laisse place à aucun doute pour l'écriture ⁽³⁾, et bien des indices tels qu'additions et corrections prouvent que la musique a été écrite en même temps, par la même main. Il ne s'agit pas d'un premier jet, mais d'une mise au net soignée, non définitive pourtant. Plusieurs morceaux sont signalés par Quesnel comme devant être supprimés ou ajoutés. Comme rien n'indique que la pièce ait jamais été représentée, on ne saurait non plus affirmer que la composition a été achevée. Les scènes parlées dont nous déplorons l'absence ont-elles même été rédigées ? Peut-être n'ont-elles pas dépassé le stade de canevas ou de brouillon.

Le manuscrit ne porte pas de date. On situera avec vraisemblance la composition à une époque proche de celle de *Colas et Colinette*, joué en 1790 ⁽⁴⁾.

D'après nos fragments, dont l'ordre suit apparemment celui de l'action, l'intrigue se résume ainsi. Cécile, fille du riche paysan Mathurin, aime Lucas, de fortune plus modeste, qui l'aime aussi. Thérèse, mère de Cécile, approuve leur projet d'union. Mathurin s'y oppose. Tardivement épris d'instruction, il s'est toqué du pédant Du Sotin, qui va lui enseigner le latin, et à qui il destine Cécile. Du Sotin fait la cour à la jeune fille, qu'il excède, se heurte à Lucas, puis, bizarrement, recule devant le mariage, auquel Mathurin réussit pourtant à le décider. Mais enfin l'amour triomphe ; Lucas refuse le bien de Mathurin, trop heureux d'avoir Cécile. Les parents et le jeune couple se réjouissent. Le moyen du dénoue-

ment, c'est-à-dire l'éviction de Du Sotin, reste obscur. L'analogie avec *Les Femmes savantes*, et la dernière déclaration de Lucas, laissent supposer qu'on l'a démasqué comme un coureur de dot, à moins qu'il ne se soit spontanément esquivé, car il se dit aussi volage qu'il est fat.

Les personnages n'appellent guère de commentaire. Quesnel, excellent époux ⁽⁵⁾, et désireux de se démarquer un peu de la donnée moliéresque, impute au père le ridicule de Philaminte, très affadi ; il le rapproche du même coup de M. Jourdain. Il confie à Thérèse le rôle le mieux esquissé, malgré quelque mièvrerie, de la tendresse, de l'ironie, des couplets nostalgiques, une revendication « féministe » raisonnable qui, reflet discret des « lumières », offre le seul point d'intérêt de la pièce quant au fond.

La mélodie ayant plus préoccupé Quesnel que les paroles, chaque morceau comporte une foule de reprises, plus ou moins étendues, du simple mot à la phrase, avec de rares variantes de texte en accord avec la variation mélodique. Dès lors que la musique n'apparaît pas, il est vain de reproduire ces répétitions. Nous les supprimons, sauf quand les paroles changent tant soit peu, et, par exception, pour le morceau initial, à titre d'exemple.

L'orthographe, plutôt moderne chez Quesnel ⁽⁶⁾, a été respectée, y compris naturellement dans la transcription de la prononciation paysanne. La ponctuation a été complétée, la division par vers reconstituée. La pagination du manuscrit figure entre parenthèses.

Lucas et Cécile

(p. 3) *Lucas*

Oui, ma Cécile, oui je t'aime
Et puisque tu dis de même,
J'suis pus courageux (*bis*), pus courageux d'moitié.
Oui, ma Cécile, je t'aime
Et puisque tu dis de même
J'suis pus courageux d'moitié.
J'avons certes du bien et d'reste,
Mais j'n'en donnerions pas un zeste (*bis*),
S'il fallait perdre ton amitié (*bis*).
Quoiqu'Mathurin m'dédaigne,
Ne crains pas qui me contraigne
A te jamais abandonner.
Quoiqu'Mathurin m'dédaigne,
Ne crains pas qui m'contraigne
A jamais t'abandonner !
Y serait pus facile à ton père
D'changer l'cours de la rivière
Que d'm'empêcher, d'm'empêcher d't'aimer (*bis*).

(p. 4) *Cécile*

Non, maman, vous ne voudriés pas
Donner ce chagrin à Lucas.
Vous savés qu'il m'aime
D'un amour extrême,
Et que son cœur fait tout mon bonheur.
Auries-vous pour moi la rigueur

De détruire son espérance,
Après avoir approuvé son ardeur ?
Lui feriez-vous cette défence,
Après avoir approuvé son ardeur ?
Non, Maman, vous ne voudriez pas
Donner ce chagrin à Cécile.
A vos vœux elle fut docile.
Daignés, daignés lui conserver Lucas.

(p. 5) *Thérèse*

Non, non, le cœur ne dépend pas
Des Mamans ni des Papas.
Quand on s'aime bien l'un l'autre,
Toute la vie se passe comme un jour.
Mais le choix que fait l'amour
Doit toujours être le nôtre,
Oui, le choix...

(p. 6) *Thérèse, Mathurin*

Math. Bannis ce projet de ta tête.

Non, non, jamais, jamais, jamais, il ne lui sera rien.

Thér. Lucas est bon, il est honnête.

C'est l'parti qui li convient.

Math. Not' fille est d'humeur docile.

Elle sait que je veux son bien.

Thér. Et moi j'sais c'qui faut à Cécile :

C'est mon enfant comme le tien.

Math. Not' fille est d'humeur docile.

Jamais, jamais, non, non, jamais, jamais il ne lui sera rien.

Ma femme ? *Thér.* Eh bien ? *Math.* Je suis son père.

Thér. C'est vrai, mais tu dois m'consulter. N'suis-je pas sa mère ?

Math. Allons, tais-toi, tais-toi...

Thér. Elle doit écouter sa mère

Et toi, tu dois me consulter.

Ensemble

Math. Oui, mais sus toi j'dois l'emporter.

Elle doit écouter son père,

Et not'avis doit l'emporter.

(pp. 8, 9, 10, 11) *Trio dialogué*

Mathurin. Ah ! queu plaisir d'être savant !

Du Sotin. J'en sais encor bien davantage.

Thérèse. Comment encor ?

Du Sotin. Assurément.

Thér. V'z'en savés long. Mais queu dommage !

Du S. Quel plaisir !

Thér. Quel dommage !

Math. Morbleu, j'enrage [ensemble] De n'être encor qu'un ignorant.

Thér. Quel dommage

Du S. Ah ! quel plaisir d'être savant.

Si vous voulés que la Science

Un peu succède à l'ignorance...

Math. Que faut-il faire ?

Du S. Apprendre le Latin.

Thér. C'est bien pensé. Ah ! Monsieur Du Sotin,

Montrés-lui vite le Latin.

Ah ! quelle peine, ah ! quel chagrin

De ne pas savoir le Latin !

Math. Oui, Monsieur du Sotin,

Montrés-moi vite le Latin.

Thér. [ens.] Oui, Monsieur du Sotin,

Montrés-lui vite le Latin.

Math. Touchés-là, oui, Monsieur Du Sotin,

Je veux apprendre le Latin.

Du S. De tout mon cœur, oui, Monsieur Mathurin ⁽⁷⁾,

Je vous montrerai le Latin.

Math. C'est que je suis vieux.

Thér. C'est grand dommage.

Mathurin a cinquante ans !

Du S. Pourquoi se récrier ?

Thér. Pour parvenir, ô le bel Ecolier !

Du S. Il ne vous faut que du courage.

Thér. Vive, vive Monsieur Du Sotin

Qui va nous montrer le Latin.

Ensemble Du S. Je vous l'ai dit, oui, Monsieur Mathurin

Je vous montrerai le Latin.

Math. Touchés-là, Monsieur Du Sotin.

Je veux apprendre le Latin.

(*Du Sotin*). Vous en connaîtrez l'avantage ⁽⁸⁾.

(p. 13) *Cécile*

Lucas, je t'ai donné ma foi,

Et mon cœur ne saurait feindre.

En vain veut-on me contraindre

A ne plus songer à toi.

Ah ! ne crains pas cet outrage !

Que mon père fasse rage,

Qu'il me traite avec rigueur,

Je subirai mon malheur.

Puis-je, hélas, le satisfaire ?

Non, toi seul as su me plaire.

Non, non, rien, rien ne changera mon cœur.

(p. 14) *Du Sotin*

Je ne m'en fais point accraire,

Mais, sans façon,

A plus d'un tendron,

J'ai le bonheur de plaire.

Le plus souvent,

En me voyant,

Jeune fillette

Soupire tendrement,

Et dit en cachette :

« D'honneur, il est charmant ! »

(p. 15) *Du Sotin* ⁽⁹⁾

Au Collège il fallait voir

Comme je faisais mon devoir.

Rempli d'appétitude,

De goût pour l'étude,
Je sais déjà tout ce qu'on peut savoir.
Je sais conjuguer les verbes,
Je sais décliner les noms.
J'entends aussi les particules.
Je sais par cœur tout Restaut,
Et sais placer comme il faut
Les accents, les points et les virgules.
Sans me vanter, mon Régent vous dira
Que je traduis avec quelqu'Elégance
Virgile, Horace, Ovide, et coetera.
Et c'est, je crois, de la science
Atteindre le *non plus ultra*.

(p. 16) *Mathurin*

Fillette à cet âge
N'entend point l'badinage.
La prudence la rend sauvage,
Et de son cœur
Elle sait cacher l'ardeur,
Jusqu'au jour du mariage.
Mais aussitôt après l'instant
qu'Amour attend,
Ah ! c'est bien différent.
Alors moins timide,
Le plaisir la guide.
C'est un p'tit lutin
Qui met l'monde en train.

Du Sotin ⁽¹⁰⁾

Dans ce beau jour adorable, Cécile
De mon cœur recevra le don.
Je n'en ai qu'un, mais si j'en avais mille,
Je vous en ferais l'abandon.
Par la beauté bien au-dessus de Flore,
Par la sagesse au-dessus de Pallas,
Un cœur près de vous ne peut pas
Cacher l'amour qui le dévore.

(p. 17) *Thérèse*

Quand j'étais fille,
J'étais gentille
Et ne manquais pas d'amoureux.
Mais j'étais sage,
Et leur hommage
Etait toujours respectueux.
Tout en filant j'aime à m'en souvenir.
Et y songeant, j'ons toujours du plaisir.

2^e couplet

Quand sur l'herbette,
Libre et seulette,
Je chantais en filant mon lin,
Un Berger tendre,
Pour mieux m'entendre,

Se cachait au bosquet voisin.
Tout en filant...

3^e couplet

Dans le Ménage,
Quand on s'engage,
Le plus beau c'est le premier jour.
Mais quoi qu'on dise,
Si c'est sottise,
Chacun la veut faire à son tour.
Tout en filant...

(p. 18) *Trio. Thérèse, Du Sotin, Lucas* ⁽¹¹⁾

Du S. Point de badinage.
Lucas. C'n'est point badinage.
Méfiez-vous d'Lucas,
Ne m'approchés pas
Ou j'vous dévisage.
Du S. Tiens, crois-moi, Lucas,
Ne me fâche pas,
Finis ton langage.
Thér. Pourquoi ce tapage ?
Cessés ce fracas,
Ne vous battés pas.
D'où vient cette rage ?
Cessés, cessés tout ce fracas.
Pourquoi ce badinage ?
Pourquoi ce fracas ?

(p. 21) *Cécile*

Lorsqu'il veut être galant,
Qu'il me déplaît, qu'il m'ennuie !
Non, il n'est point dans la vie
De plus insipide amant,
De plus ridicule amant.
Sa présence est un tourment,
Il me poursuit, il me gêne.
Pour l'éviter je prends autant de peine
Qu'à me chercher il met d'empressement.
Mais que c'est bien différent !
Quand dans la plaine
Je vois Lucas
Que sur mes pas
L'amour amène,
Le tendre amour amène.

(p. 22) *Dialogue en chant. Du Sotin, Mathurin.*

Math. Le mariage est un état bien doux.
Du S. Oui, oui, très doux,
Mais je suis trop volage
Pour être Epoux.
Math. Eh bien ! mariés-vous.
Du S. Non, je suis trop volage.
Math. Dans le ménage on devient sage.
Du S. L'on devient fou quand on prend de l'ombrage,

Et entre nous je suis un peu jaloux.

Math. Quoi ? vous, jaloux ?

Du S. Oui, moi, jaloux.

Math. Pourquoi jaloux ?

Du S. Je suis jaloux.

Math. Quand on prend femme sage !

Le mariage est un état si doux.

Du S. Oh ! oui, très doux,

J'en conviens avec vous.

Mais je suis trop volage,

Oui trop volage,

Pour être Epoux.

Math. (en même temps) En bien ! pour être sage,

Soiés Epoux.

(p. 24) *Du Sotin*

Eh bien, c'est fait, c'est fait, beau-père,

L'amour enfin m'éclaire,

L'amour parle à mon cœur.

Ah ! quel instant flatteur !

Oui, oui, je me décide.

C'est lui seul qui me guide.

Ah ! quel instant flatteur !

Quel moment enchanteur !

(p. 25) *Lucas*

Ah ! gardés, gardés votre bien.

Et rendés-moi l'âme contente.

J'n'en voulons pas,

J'n'en voulons rien.

C'n'est pas vot'or qui me tente.

C'n'est pas vot'or qui nous tente.

Si vous daignés former ces nœuds,

Cécile suffit à mes vœux.

J'n'en demandons rien davantage.

Ensemble je serons heureux,

Et ce bonheur s'ra vot'ouvrage.

Mon cœur ne l'oubliera jamais,

Et j'attestons ici d'avance

Que ma vive reconnaissance

Saura bien vous le prouver.

Mais gardés, gardés votre bien...

(p. 26) *Chœur*

Cécile, Thérèse, Lucas, Mathurin

Plus de tristesse !

Que sans cesse

Dans ces lieux l'on soit heureux,

Et que le dieu de la tendresse

Puisse combler tous nos ⁽¹²⁾ vœux.

(p. 27) *Mathurin*

Dès demain j'veux inviter

Nos amis au mariage,

Et que le violon du Village
Nous fasse un p'tit brin sauter.
Quoique vieux, pour ma Thérèse,
Je f'rions ben encor queuqu'pas
Et cécile s'ra ben aise
De danser avec Lucas.

(p. 28) *Thérèse*

Pour le beau jour de demain,
Mes enfans, que l'on s'apprête.
Je me charge de la fête,
De la danse et du festin.
Après la peine, à votre âge,
Le plaisir doit avoir son tour.
C'est l'hymen qui dédommage
De tous les chagrins d'amour.
On reprend le cœur.

Fin

*

* *

NOTES

- 1 *L'Anglomanie dans le Canada français*, vol. 20, et *la Barre du Jour*, n° 3-4-5 ; *Les Républicains français dans la Barre du Jour*, n° 25. Une édition commentée des *Républicains français* a été préparée à Rennes comme travail de maîtrise, par B. Bernard, 1982.
- 2 Voir Baudouin Burger, *L'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, 1974, et dans *Archives des lettres canadiennes*, t. V, les articles de David Hayne (« Le théâtre de Joseph Quesnel »), de John Hare et de B. Burger.
- 3 Lettres de 1790 et 1791, Archives départ. de la Gironde, 7 B 1011.
- 4 B. Burger propose les années 1788-1789 (*L'Activité...*, p. 207). Mais le Théâtre de société de J. Quesnel n'a été fondé qu'en novembre 1789 et a donné deux mois plus tard *Colas et Colinette* : *Lucas et Cécile* serait plutôt postérieur. Selon John Hare, la pièce serait restée inachevée à cause de la mort de Quesnel, et daterait donc de 1808-1809, mais nous ignorons sur quel indice il se fonde. (*Dictionnaire de Biographie canadienne*, tome V, article « Joseph Quesnel »).
- 5 Question inaperçue des biographes : après son mariage, bien établi, avec Marie-Josephte Deslandes en 1790, Quesnel a dû se remarier avec Manon de Voisy, bordelaise d'origine (Note de Jacques Viger, *Saberdache* rouge, vol. P, p. 59 ; cf. *Épître* de Quesnel, *ibid.*, p. 37).
- 6 Il écrit toujours *ai* la diphtongue des imparfaits, conditionnels, noms de peuples (ce qui, dans le manuscrit des *Républicains français*, a entraîné une bizarrerie, le copiste respectant la graphie *ai* dans le titre et revenant à la graphie habituelle *oi* dans le corps de la pièce. *Saberdache*, pp. 114-149).
- 7 Par lapsus, le manuscrit porte « Monsieur Du Sotin ».
- 8 Ligne encadrée par Quesnel, avec cette note : « addition à faire en corrigeant la pièce » ; il ne précise pas à quel endroit exact du trio.
- 9 « Nota. Cette arriette doit être supprimée », note de Quesnel. Pierre Restaut : auteur des *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*, 1730.
- 10 « Ce morceau est supprimé », note de Quesnel.
- 11 Dans cette longue scène, les paroles sont reprises de nombreuses fois par les personnages, ensemble ou en alternance.
- 12 Thérèse et Mathurin : « vos ».

LE MOBILE ET L'IMMOBILE DANS *LE SURVENANT*

par Irène OORE et Paul SOCKEN
University of Waterloo

Le roman *Le Survenant* est l'histoire de l'intégration de ce qui est nouveau et mobile dans un ordre établi et immobile. Les changements et les transformations qui apparaissent à divers niveaux sont incorporés dans un cadre qui transcende l'élément instable et menaçant.

Le monde de la nature dans le roman témoigne de ces transformations au sein d'un ordre stable. Les changements de saisons représentent une telle transformation. Didace en reconnaît la régularité et la cyclicité en contemplant les outardes qui s'envolent vers des terres plus chaudes. Ce départ signifie la venue de l'hiver : « Et il sut une fois de plus que l'ordre de l'hiver allait bientôt succéder à l'ordre de l'automne » (p. 48) (*). Ce savoir rassure Didace et ordonne sa pensée ainsi que sa vie. Comme le fait Didace, les autres habitants du village intègrent eux aussi leurs vies aux événements naturels : « Soumis au rythme éternel de la nature, les gens du Chenal éprouvèrent devant la débâcle le même soulagement qu'ils avaient éprouvé l'automne auparavant à voir se former le pont de glace » (p. 119).

Ce soulagement vient apaiser l'inquiétude devant un changement anticipé mais pas encore accompli : le pont de glace signifie la venue de l'hiver, la débâcle celle du printemps. Ces phénomènes tout en signifiant le changement symbolisent aussi l'ordre régulier et prévisible de la nature. L'être humain sait accepter les transformations tant qu'elles font partie d'un ordre transcendant. L'effet cumulatif d'une série de références à l'ordre de la nature résulte en un monde romanesque qui s'accommode au changement naturel sans angoisse. Les termes et les images varient mais le principe de base reste le même. Ainsi l'eau est tantôt une « grande nappe d'eau claire » (p. 139) qui semble immobile tantôt l'eau « qui vient... et qui s'en va... » (p. 139), essence même d'un mouvement spatio-temporel. De même que l'eau est mouvement et stabilité à la fois, la nature entière est capable d'assimiler le changement dans un contexte plus vaste.

Pour expliquer les bouleversements de leur propre vie, les gens du Chenal ont recours au monde naturel. Marie-Amanda, sensible au cycle rythmique du monde, perçoit la mort humaine en ces termes : « (elle) alla chercher sa petite et l'y (à la place vide de Mathilde décédée) installa : une feuille tombe de l'arbre, une autre feuille la remplace » (p. 69). De même, après le départ du *Survenant*, Marie-Amanda console Angéline en intégrant cette perte personnelle au niveau cosmique. « De la peine, ma fille, ça meurt comme de la joie. Tout finit par mourir à la longue. C'est dans l'ordre des choses » (p. 175). (C'est nous qui soulignons)

Si Marie-Amanda arrive à accepter cet état de choses au niveau naturel ainsi que social, il n'en est pas ainsi pour tous les autres personnages. La société du Chenal est fermée au monde extérieur : « le Chenal du Moine leur suffisait » (p. 26). L'introduction d'un élément nouveau, d'une transformation légère est perçue comme une menace. Lorsque le canot de chasse de Didace est volé, le soupçon se dirige automatiquement vers l'étranger. « Maudits étrangers, commença Amable... » (p. 124). Le *Survenant* perçoit le ridicule de cette remarque

et la pousse à l'absurde : « C'est ça, Amable, fesse dessus ou bien prends le fusil et tire-les un par un tous ceux qui sont pas du Chenal du Moine » (p. 124). Même Didace n'est pas au-dessus de ce genre de considérations ; bien qu'il apprécie le Survenant, celui-ci est toujours l'étranger tant qu'il ne s'intègre pas complètement au Chenal : « A son tour il (le Survenant) prendra racine au Chenal du Moine pour le reste de ses jours » (p. 129). S'intégrer pour Didace veut dire « prendre racine », s'immobiliser à jamais et s'identifier au monde végétal environnant.

Alphonsine craint l'intervention d'un étranger ou d'une étrangère comme menace à sa sécurité. A ses yeux le Survenant, « cette ramassure des routes » (p. 104), porte malchance ainsi que l'Acayenne dont le nom seul « résonne lugubrement » (p. 104).

Si le changement dans la nature est aisément accepté car prévisible même dans ses bouleversements, les transformations dans le monde humain semblent plus inquiétantes. Dans les exemples que nous avons vus et qui sont d'ailleurs représentatifs, Didace, Amable et Alphonsine ne savent ce à quoi s'attendre d'un étranger (élément de l'imprévisible) et craignent donc son influence.

Toutefois, malgré ces craintes, les changements ont lieu. Le narrataire les perçoit tant au niveau des structures du roman qu'au niveau des rapports entre personnages. Déjà dans les deux premiers chapitres l'opposition entre la force dynamique et l'immobilisme se manifeste. Par son arrivée le Survenant bouleverse l'ordre chronologique de l'action. Le premier chapitre succède au deuxième dans le temps chronologique de l'histoire mais précède dans le temps de la narration (l'unique occurrence de ce phénomène dans le roman). Ce renversement de l'ordre chronologique souligne le dynamisme du personnage du Survenant. Nous lisons dans le premier chapitre que le Survenant a « (des) mains extraordinairement vivantes » (p. 2) et qu'il « (fait) jouer la pompe avec tant de force » (p. 1). Par contraste dans le deuxième chapitre, s'accumulent des descriptions du statique : « le cheval... s'arrêta » (p. 5), « la terre des Beauchemin ne vivrait guère » (p. 8), « Phonsine affaissée » (p. 10), « Amable ? Il repose » (p. 11).

La force du premier chapitre sert à mettre en relief l'inertie du deuxième chapitre ainsi que celle de la vie au Chenal. Ce contraste crée une tension qui ne trouvera sa résolution qu'à la fin du roman. Au niveau des relations humaines les différences et contrastes entre les divers personnages (accentués par l'arrivée du Survenant) s'accompagnent eux aussi de tensions qui devront résulter en des changements. Dès son arrivée le Survenant déplaît à Amable. Après une période de tension qui s'accumule, l'inévitable confrontation arrive : miné par la menace que représente le Survenant, Amable l'accuse d'avoir des « vices », une passion pour l'alcool. Le Survenant riposte avec esprit : « ... Quant à avoir tous les vices, il s'en faut. Tout de même je m'en accorde quelques-uns. Mais j'ai pas de défaut. Tandis que toi, t'as pas un vice, pas un en tout. Seulement tu possèdes tous les défauts » (p. 108).

La critique faite par le Survenant est celle d'un regard de l'extérieur et le narrataire tend donc à s'identifier avec ce point de vue. Le Survenant accuse Amable d'aimer « rien en dehors de (sa) tranquillité » (p. 108), d'être « pareil à la fourmi qui se défait de ses ailes quand elle a assuré sa vie. Pourquoi des ailes ? Pourquoi voler ? (p. 108).

Amable se mire en sa femme (p. 14) mais cette image rassurante de soi est brisée ne serait-ce que pour un instant par le Survenant. Cette critique

d'immobilisme et de suffisance s'adresse non seulement à Amable mais à toute la société du Chenal. Tout le long du roman le Survenant est associé au dynamisme d'un mouvement qui s'avance. Dans ses relations avec Angéline, ce contraste est soutenu. Notre première image d'Angéline est associée à sa difficulté d'avancer et à sa claudication : « Angéline avançait lentement. Une légère claudication, reliquat d'une maladie de l'enfance, la faisait incliner vers la gauche plutôt que boiter franchement » (p. 13).

Angéline est celle qui attend. Si un mouvement est associé à elle, c'est celui d'une balançoire, un mouvement d'aller et retour qui ne va nulle part : « Angéline (...), se berçait dans la balançoire, son missel à la main » (p. 135). Par contre le Survenant est associé à un dynamisme et à un mouvement énergique. « D'un unique et vigoureux coup de bras il emplit le baquet et le renversa sur sa tête penchée. A l'aide de quatre doigts, il peigna sa chevelure. Sa toilette ainsi faite il se mit en route » (p. 135). Tandis qu'Angéline voudrait intégrer le Survenant dans son monde à elle, il y résiste. Se berçant dans la balançoire « elle s'empressa de lui faire une place à ses côtés » (p. 135) mais « au lieu de s'asseoir près d'Angéline, Venant entra dans la maison » (p. 135).

La suffisance des habitants du Chenal, en l'occurrence incarnée dans Odilon Provençal, est antipathique au Survenant : « ... Odilon lui déplaisait. Les poings lui démangeaient de s'abattre sur ce gros garçon *suffisant* comme son père. A la prochaine attaque, il ne s'en priverait point » (p. 80). L'occasion arrive pendant la fête chez les Salvail et les deux hommes finissent par se battre.

Cette tension entre le Survenant et les autres — que nous avons vue représentée dans les groupes binaires Amable-le Survenant/Angéline-le Survenant, Odilon/le Survenant — atteint son point culminant lors d'une veillée chez Didace.

« (Le Survenant) sentit le besoin de détacher sa chaise du rond familial. Pendant un an il avait pu partager leur vie, mais il n'était pas des leurs... il commençait — vous autres » (p. 158). Le Survenant se détache du cercle clos et ainsi « l'anneau se déjoignait » (p. 158). Le cercle étouffant de la société du Chenal — cet « anneau » — est défait définitivement par ce mouvement initié par le Survenant.

La désintégration de la société est mise en évidence par l'introduction d'une série d'éléments étrangers comme l'automobile, le cirque, et plus tard l'Acayenne. Chacun de ces éléments contribue à miner la stabilité de la communauté. L'automobile apparaît : « Mais quelle machine infernale s'avançait à une allure effrénée sur la route dans un nuage de poussière et un tintamarre effrayant ? Une automobile » (p. 142). Une fois de plus c'est la rapidité du mouvement qui menace la tranquillité des habitants du Chenal. C'est encore Angéline — incarnation de la tranquillité — qui est complètement bouleversée par ce phénomène : « Angéline ne savait plus comment... maîtriser (le cheval) » (p. 142). De même, et immédiatement après l'incident de l'automobile, le cirque envahit ce monde isolé : « Un cirque. Le Survenant regarde défiler en soi la parade... le monde. Le vaste monde. Et puis la route... » (p. 143). Pour les gens du Chenal le cirque est un spectacle de toutes les merveilles du monde extérieur, fascinantes et attirantes.

Le père Didace fréquente l'Acayenne. Lorsque le Survenant révèle cela à Alphonsine, elle se voit dépossédée : « Elle se vit hâve et en guenilles mendier son pain de maison en maison sur quelque route inconnue » (p. 104). Or le nom étranger effraie d'une manière plus profonde encore, car ce n'est pas la dépos-

session au niveau de l'avoir qui menace véritablement, mais une dépossession plus vaste, celle au niveau de l'être : « il lui vint une telle angoisse que son cœur se trouva tordu de chagrin » (p. 104). Elle ressent le besoin de faire le bilan de toute la famille Beauchemin et ainsi de se rassurer quant à son rôle et quant à son identité au sein de cette famille. Encore une fois l'intrusion d'un élément étranger réussit à bouleverser la perception du monde intime de l'individu.

Jusqu'à présent nous avons vu les divers éléments étrangers qui constituent une menace à l'équilibre de la petite société du Chenal. Pourtant certains moyens facilitent l'incorporation de ces éléments dans l'ordre social : « Prête à tous les sacrifices pour lui » (p. 163), Angéline, pour intégrer le Survenant dans sa vie à elle et dans celle du Chenal, offre au Survenant dans un crescendo : 1. le piano : « une chose qui te déplaira pas... un piano » (p. 163) ; 2. l'argent : « As-tu besoin d'argent ?... on te redoit plus que ça... » (p. 163) ; 3. finalement la terre : « mon père est prêt à passer la terre à mon nom... celui qui me prendra pour femme sera pas tellement à plaindre » (p. 163). Il est évident que ce qu'Angéline offre c'est avant tout elle-même. Aurait-il accepté Angéline pour femme, ainsi que sa terre, il aurait fait partie intégrale de la société du Chenal. Cette tentative qui échoue aurait réussi à intégrer le nouvel ordre à l'ancien. Le Survenant refuse et part. Angéline procède alors à « (racheter) le nom du Survenant » (p. 172) et la signification de son passage aux yeux des habitants du Chenal. Elle « se mit à parcourir la montée et à s'enquérir auprès de chacun des dettes de Venant » (p. 170). En garantissant que le nom du Survenant reste intacte, Angéline sauvegarde au niveau symbolique du moins les changements et l'ouverture qu'a opérés le Survenant dans la société du Chenal lors de son passage.

Didace lui aussi tente de retenir le Survenant au Chenal, en lui offrant de l'argent. Il aurait voulu voir le Survenant « prendre possession de la terre » (p. 89). Mais comme pour Angéline, cette tentative est vouée à l'échec : le Survenant partira malgré les offrandes et les sacrifices.

Pourtant comme pour Angéline, le Survenant survivra à son départ dans cette communauté à travers les changements opérés en Didace. Car le passage et le départ du Survenant ont transformé Didace ; son voisin le trouve méconnaissable : « L'homme qu'il avait devant lui, était-ce bien Didace Beauchemin, son proche voisin... ? » (p. 181). Bien que certains semblent vouloir oublier le Survenant, celui-ci survit en Didace : « le Survenant semblait déjà oublié... » (p. 180), pourtant « Didace crut bon de prendre la part du Survenant » (p. 180).

Didace est décidé à se marier à l'Acayenne. Représentant de l'ordre établi, le curé tente en vain de l'en dissuader : « Didace envoûté était à des lieues de là : le Survenant connaissait tout. Il avait toujours raison. Puisqu'il lui avait conseillé de se remarier, rien de mauvais ne devrait en résulter » (p. 185). Ainsi Didace introduira un élément nouveau et étranger à la société du Chenal, et en se mariant à l'Acayenne, il assurera une transformation permanente de cette société. L'aspect rituel du mariage est significatif car c'est cet aspect qui confère à l'introduction du nouvel ordre une acceptation formelle par l'ordre établi (en l'occurrence l'Eglise). En fait tout le long du roman l'introduction d'un élément nouveau s'accompagne de rituels ou de festivités.

La fête chez les Salvail est une suite d'incidents, de contacts, de fragments de conversation qui intègrent la présence du Survenant au sein de cette société réunie. La boisson, la chanson transcendent la réalité quotidienne et rendent possible une communication entre le Survenant et les autres. Après avoir bu

« lentement et amourement », « avidement... pieusement » (p. 85), le Survenant, inspiré, chante. « Sa voix n'était pas belle ; elle n'avait rien d'une voix exercée et pourtant elle parlait au cœur » (p. 86). La chanson atteint donc le public en profondeur et est un moyen de communication privilégié de la fête. Même la lutte entre le Survenant et Odilon, lors de la fête, a un aspect rituel et devient occasion de rapprochement du Survenant aux gens du Chenal. « Donc Survenant grandit en estime et en importance aux yeux de plusieurs, surtout parmi les anciens, premiers batailleurs en leur temps » (p. 91).

L'arrivée du cirque est aussi un événement extraordinaire au Chenal. Les gens s'attendent une fois de plus à une fête : « La semaine entière, ils s'étaient préparés à une gaieté extraordinaire... leurs cœurs s'en trouvaient comme endimanchés... » (p. 145). Et lorsque la lutte entre le Survenant et l'athlète du cirque commence, les spectateurs « hypnotisés, (...) suivaient la séance » (p. 148). Même Amable qui d'habitude ne se sent que menacé par le Survenant ressent de la « solidarité » (p. 148) avec lui. La lutte est suivie d'une fête d'alcool et d'ivresse.

La réunion chez les Salvail ainsi que le cirque sont donc deux moments privilégiés pour une rencontre entre l'élément étranger et nouveau avec l'ordre ancien. La boisson et la lutte constituent des rituels qui permettent cette intégration des deux ordres.

Au début de cette étude nous avons vu comment le monde naturel se transforme d'une manière prévisible et comment ces transformations régulières sont acceptées par la société. Même les bouleversements naturels telle la débâcle s'intègrent dans cette vision d'un monde changeant mais ordonné.

Les phénomènes qui comportent l'élément de transformation dans le monde humain ne sont pas aussi rassurants. Imprévisibles dans leurs apparitions et dans leurs conséquences, ces phénomènes semblent poser une menace à la société traditionnelle telle celle du Chenal du Moine. Pourtant dans le roman on peut discerner des mécanismes qui facilitent l'acceptation du nouveau au sein de l'ancien. De ce fait le roman nous présente une société en voie de transformation en dépit des forces très fortes de conservatisme.

(*) Toutes les citations renvoient à l'édition Copp Clark, Mollica et Deslauriers (eds.) c. 1969. C'est nous qui écrivons italique.

**A CANADIAN VOICE WITHIN THE TEXT : RUDY WIEBE'S
THE TEMPTATIONS OF BIG BEAR**

by **Brigitte G. BOSSANNE**
University of Manitoba

The question of Canadian identity seems to be haunting our literature in the form of a quest not so much for a personal self but for a collective one. In this respect, our writers attempt to come to terms with the immense land that surrounds them by naming it "theirs". Language assumes a considerable role in this effort to define who is the Canadian "I", or better, "where is here", "what is I" (1). David L. Jeffrey, in his article on Rudy Wiebe and Margaret Laurence notes : "The question, for many contemporary Canadian writers, seems to be directed to how exigent understanding is to be shaped, to be spoken, to be translated or recaptured" (2). There is little doubt that applied to Wiebe's novel *The Temptations of Big Bear* this statement is well founded. Winner of the Governor General's Medal for 1973, it appears very clearly as historical fiction about the Indian-White conflict in Western Canada between 1876 and 1888, thus covering a short but eventful period of twelve years.

Wiebe's avowed fascination with history and desire to rebuild it through the specific medium of fiction could be understood in the light of a search for a "family history," to use Prof. Jeffrey's words (3). However, *The Temptations of Big Bear* stands out as somewhat different from the previous *The Blue Mountains of China* which describes the exile of the Mennonites from Russia to North and South America, the latter seen as the "Promised Land that will transform existential chaos into meaningful form" (4). The progression from the Old World to the New with its New Jerusalem cannot be attested to in *Big Bear* in the sense that the topic Wiebe has chosen to handle belongs historically *here*. By giving the priority to the Indian point of view through the compelling voice of Big Bear, he wishes to rectify the misreading of history that was and still is essentially the Whites', i.e. to bring us into contact with a deeper sense of what the facts of our Canadian past may actually have been. Through the process of rereading and renaming then in their originality we will become capable of taking care of our present identity. Trying to understand the Indians brings about some major questions about religion, not ours — a judeo-Christian heritage — but theirs, the original North-American Indian Religion, involving thus a shift of perspective from the colonial, conqueror's mind to the primitive, true self of the first people of this land. Rudy Wiebe does believe in the primacy of religion in man's life and though this may very well be a Mennonite characteristic, it is mainly Wiebe's as a visionary Canadian writer. I would like to demonstrate

in this essay how his concern for the "religious" works for the creation of a Canadian conscience and how in the *fictitious* development of history and religion together (as generators of myth), his novel takes us right to the core of the problem of Canadian collective identity.

There is no doubt that many of the events or characters depicted in *Big Bear* are true to life and to history, in the sense that "every individual . . . in this story is an historic person. Not one name has been invented . . . and there is documentary historic evidence available for each" (5). Nonetheless, it was necessary for Wiebe to choose among the innumerable facts that were presented to him through the available books, pamphlets, Sessional Papers of the Parliament of Canada (including the annual Mounted Police and Indian Affairs reports, the 1885 trials), diaries, speeches, notes, personal letters, memoirs, interviews, newspapers, pictures and maps. The book (6) provides the reader with a multitude of examples revealing Wiebe's detailed research such as the series of daily reports made by some of the characters on the status-quo between Indians and Whites (p. 268), the official treaty reports attesting to the surrendering of the Indians to their conquerors (p. 150), or the financial arrangements between them.

However, historical data become "the invariable tyrants of story" (7) when applied to -- and exploited for the purpose of -- fiction. Wiebe finds himself caught between two opposite poles, a long, earnest longing for accuracy and respect for Indian history (so that comprehension and recognition may be possible), and a not less vigorous desire to incorporate his own views into the text, namely his concern for the whole problem of (mis-) naming. If we consider this from an Indian perspective, it is apparent that naming is not done at random (8). An Indian's name is relevant ; he usually wins it in an honorable way. Wandering Spirit -- as the words suggest -- leads his people astray while Little Bad Man seeks war rather than peace. When his father Big Bear thinks of calling him "Little Bear" (p. 131), implicitly creating a close connection between them, he refuses for he does not feel for it. Much later, the reader discovers that he has finally come to accept it, after his escape to the United States (p. 413), establishing then a bond (and perhaps also the hope of a survival of Big Bear's teachings) with his father. If it so happens that a man accomplishes a heroic deed, it becomes his perfect right to change his name, translate it to warrior terms. The Indians can *choose* what defines them best (compare with the traditional Christian naming through 'calendar' !), and possess a strong, simple attachment for their name. And one could say with the great chief that a name "comes from nothing into meaning and a Person takes his name with him when he dies" (p. 398).

Another feature of the Indian language is worth mentioning. Animals or cosmic elements are perceived not as remote, abstract entities, rather as close, warm creatures having personal interactions with human beings. Thus, we meet "Sun", "Bear", "Coyote". The Indian world is based on a deep understanding and acceptance of the natural environment, in striking contrast with the Whites. Thus, when words lose meaning and life, comprehension, understanding turn into a chaotic mystery. With the introduction of the railways to their lands, and the discovery of what they choose to call "the iron horse", the Indians become aware that their language cannot explain the new things they see. Rudy Wiebe writes :

What he had seen would not leave him, . . . especially that huge black thing belching smoke and shrieking and moving itself by its fire which he had not even been able to describe to the women in parts, leave alone whole, because there was nothing like it he had ever seen or remotely imagined (p. 137).

Newness is equated with mystery and fear, and Big Bear, like his people, feels the necessity for learning the new things that invade his world, not so much to adapt to them as to be capable of 'naming' them, possessing them :

There seemed some burning devil frothing in it. . . . It drifted away, came again, drifted, but he could not fumble it into any meaning for himself. . . . It came to him that he must take Horsechild and his women to see the iron road (p. 137).

Unfortunately, as the Whites enslave the land, the locomotive is no longer described as the "iron horse" but as the *train*. The end of the novel unravels Big Bear's tragedy, which is also that of his people :

If he pulled up he would see more and more of them, endlessly buffalo. If his eyes were what -- for buffalo they would be as they had always been -- but that was a train there, crawling on the prairie so far away he could see only its black line, stubby and belching (p. 393).

The image of the iron horse becomes the metaphor of eradication of the Indian's world by the Whites. A process of assimilation works its way – in a linear, historical manner – through the novel, destroying the Indians.

At different times, we can see the effect of the Whites' terminology on Indian names. Chief Ohnee Pahao is (or becomes) George Stanley (p. 261). Bear Child puts on the name "Potts" (p. 346). Slowly, Indian naming turns into White naming. By naming things 'theirs', the Whites control the land and

the Indians, gaining power. Regina replaces -- I should say ' is built on ' -- "Where the Bones lie" (p. 209). The Whites contaminate and appropriate all that surrounds them : by using a so-called official language, they make boundaries, lines geographical and mostly legal. The following passage is revealing :

Now this instrument witnesseth, that the said "Big Bear", for himself and on behalf of the Band which he represents, does transfer, surrender and relinquish . . . all his right, title and interest whatsoever to all other lands wherever situated, whether within the limits of any other treaty heretofore made or hereafter to be made with Indians, or elsewhere in Her Majesty's territories (pp. 132-133).

As the Indians point out, the Whites name or rename everything, even their own world (the Wisconsin Regiment is suddenly raised to the honor of being the "Grand Army of the Republic", p. 30). They submit to what could be called a real psychosis about words. "Whiteskins like to say their own names, and each other's too," says Big Bear (p. 178). This Cartesian indulgence in talking, saying words, seems to me to be best exemplified in the discourse made by the court, during the 1885 trials, in contrast with Big Bear's short and understandable interference that ends in an appeal to the Whites' help : "I ask the court to print my words and scatter them among White People. That is my defence" (p. 400). Big Bear's awareness of the failure of his own oral tradition makes him ultimately surrender to the Whites' written one, even though its efficiency is questioned. Those 'perceptive' alienated Whites who see the land as the "great lone land" (p. 262). while the Indians feel at home everywhere, transform its natural characteristics -- symbolized by the round, the circle -- into artificial ones, establishing the beginning of a mechanistic civilization which is a desperate attempt to escape the "Leviathan" that surrounds them on all sides, to break down the walls of their alienation. For Big Bear on the contrary, alienation starts when the natural harmony of the world around is shattered, and is a synonym of death. One of Big Bear's final visions is suggestive enough :

As far as he could see, wherever he looked the world was slit open with unending lines, squares, rectangles, of *bone* and between the strange trees gleamed straight lines of, he comprehended it suddenly, white buildings. Square inedible mushrooms burst up under poplars overnight ; but *square* (Italics mine, p. 409).

If the Indians are lashed with the Whites' hysteria for words, it may well be because their invaders do not understand the importance of words, which are not merely "sound" as Big Bear points out to Kitty McLean (pp. 314-15). Through a tale, a myth, any story or communal sharing, human beings face an

incredible encounter with collective memory and the past. An over-use of words only means their loss of power and destruction. For Rudy Wiebe, "human understanding is tied to language, whose primal expression is *naming*". The writer goes on to say :

. . . by naming an Indian place white, we whites have created a new place and it is no longer possible for us to recognize its antiquity. . . But we should not be so ignorant as to actually believe it truly is a *new land* (9).

The confrontation that takes place between Kitty McLean and Big Bear is all the more interesting in the light of what the readers knows of the young girl. She is said to have turned to a bronze-colour that makes it difficult not to mistake her for an Indian, yet because she is White, she eventually fails. " 'Remember, ' he said, and she had forgotten those words, too" (p. 315). Big Bear's final revelation about words occurs during the trial, when he is led to comment : "a word is power" (p. 398). This statement applies strikingly well to the Whites. Domination operates in part through the language, whose jargons justify and mean appropriation, and power fails when the words that should explain or convince, start lacking ; this is the case of Big Bear. "There was a time when young men sat around me to listen ; I was the greatest chief of the First People. But now they laugh at me . . . That is the way things are" (p. 267). This is one of the most crucial passages in the novel. It unveils Big Bear's dilemma. Endowed with the power, wisdom and voice of a chief, he still has to face the eternal conflict with the new generation. This cyclical pattern of historic change appears unavoidable, universal.

In *Big Bear*, the balance shifts constantly between the power of words to convince (in particular, through Big Bear's voice), and their eventual failure, and between the different interpretations or versions of one fact. The novel possesses a binary structure, with an emphasis either on linearity, chronology, order (as the time sequence of the chapter titles indicates) or its counterpart in the use of a juxtaposition of simultaneous, varied episodes ; the same binarism applies to the use of a polyvocal technique -- that reflects a multitude of points of view, hence the inability for history seen from a temporal perspective to convince, reach objectivity -- in contrast to the unifying, encompassing voice of Big Bear (bound to express some visions). The great chief himself does not escape an inner tension as a visionary man, on the one hand, and as a man of action on the other. Paralleling the contrast between the Christian and the Pagan, the formidable concept of time (history -- that binds and enslaves) clashes with the not the less important concept of space (the land that is freedom to the Indians). Needless to say, such a fiction demonstrates the impossibility of approaching historical truth objectively, though at the same time it invites the

reader to think about the different versions expounded and to choose the one that will best approximate truth. Wiebe's technique is more than descriptive, it is explorative and to some degree prescriptive. By the use of such a structure he invites us to question it ; by the use of history - - in its most confusing form, through a mosaic of voices that echoes the Bible -- he raises a question as to the validity of history as a positive source for the writer of fiction. How valid are human voices ? With *Big Bear* we listen to an incredible number of characters, talking each with a personal bias. Wiebe creates a series of stories within the story that are smaller tales within the larger narrative (here again, we are close to the structure of the Bible), unveiling a kaleidoscope of voices -- such as the Frog Lake Massacre, the date of which is still disputed, or the court trials -- that aim, I think, at questioning even more than the validity of history, the validity of *naming*, and the dangers attached to misnaming. Wiebe's polyvocal technique (which is necessitated by *history*) seems, after all, to indicate his distrust for the language of history as applied to fiction. However through the development of a pervading religious theme in the book, Wiebe manages to convey his conviction that we must go back to "the gods of the Rockies"(10), to use Northrop Frye's words. In an analysis of the 'religious' in this novel, we do reach I believe, the deeper significance of the fiction and of Wiebe's intention.

In fact, the religious theme is fundamental to the book. Wiebe deals thoroughly with the Indians' religion, emphasizing the main features of their religious practice : the Thirst Dance, the smoking of the pipe by the chiefs, the prayers of the community, their ability at a constant natural communion with the "Only One", the Grandfather of all beings. No doubt Christianity, that the Whites embody, collides with the so-called paganism of the first people of Canada ; hence baptism, conversion are forced upon the Indians. Yet, because the binary categories of the work challenge the structure as traditionally linear, as Ina Ferris explains, "the time structures the human mind erects, particularly that of history" (11), are constantly undercut. From a formal point of view, the Bible may serve as a model to this novel.

As for biblical content, references abound. It is my purpose to clarify them. *Big Bear's* vision, in which he sees blood staining his land and his people runs as follows :

and then Big Bear saw what he (Coyote) was laughing at. A fountain of blood growing in the ground there like a prairie lily opening upwards and swelling higher. . . Red slimed him completely, wherever he looked he saw all merging to red . . . The whole world had changed to *blood* (p. 130).

Red, which is usually the colour of "Good and of plenty" in Indian religion as John G. Neihardt indicates in *Black Elk Speaks* (12), is used here in this apocalyptic scene, foreshadowing the Indians' massacre rather than their salvation. A similar image of blood covering all can be found in the Old Testament when Moses threatens Pharaoh with turning the water of Egypt into blood if he does not let the Israelites go. But in striking opposition to this, in the novel it is not the oppressor's land that happens to be plagued, but the very territory of the first people of Canada ; an inversion of the image in Exodus is thus created. This pattern is reproduced in different parts of the novel, each time in connection with the 'Biblical', and suggests that the Indians' religion should not be confused with our Christian heritage and perspective. The Thirst Dance perhaps relates to Moses' request of water for his people in the desert. Yet, the solution expounded by the Bible does not work very well here, where Big Bear's reward comes as a recognition for his suffering. Besides, there may well be something more to this than just a Biblical reference. Vine Deloria in *God is Red* suggests that :

The rain dance of the Southwestern Indians. . . is probably almost totally dependent upon the nature of the lands on which those Indians live. Instead. . . of attempting to find categories to explain the development of each religion over a period of time, we are led more to an examination of the nature of the lands upon which the community must exist (13).

Wiebe's point is that revelation, then, develops as much on a spatial basis as on a temporal one.

Big Bear himself evolves between a Christ and Moses figure, but eventually fails. The novel reads : "It was Big Bear, with the sunlight spraying around him so brilliantly they could only see his blanketed outline set in the black lines of the doorway, his right arm bare and half-lifted as if he were about to begin an inappropriate oration" (p. 243). This beautiful enlightened Christ figure (note the emphasis on light which is isomorphic of sacredness) would convince the reader if the text did not go on as follows : "Strangely, on his head was the top hat McLean had given him at the trading in Fort Pitt. . . and the single remaining ostrich feather glistened through the light like hoar-frost, swaying slightly and broken in a right angle . . ." (p. 243). As a prophet, a man of vision, Big Bear appears also as a Moses figure. According to the book of Deuteronomy, XVIII : 18-19 (14), Moses is given the power to act and exhorts his people, appealing to their past glory, their *historic mission*, the promise of *future triumph*, to obtain their obedience to God's commands, their loyalty and love (Fifth book

of the Pentateuch). In other words, Moses is bound to succeed because the whole story evolves around an allegorical scheme in which history serves the purpose of religion, namely shows a progression from the Fall to the Redemption. Unfortunately, *Big Bear* does not deal with the hero's success as a messianic character. On the contrary, where Moses triumphs, Big Bear fails in a most pathetic way, falling into disrespect and mockery. Even though perception and understanding come to him "as through the bushes" (p. 204), he finally appears among his fellowmen as a pitiable suffering Christ who remains essentially a pacifist, a visionary man, thus hesitating on the edge of his 'temptations'. If he shares Christ's miseries and suffering, he does not partake in the glorious. Caught in the frame of history - - and here I mean in the Christian or colonialist sense - - Big Bear is doomed to fail. What Wiebe depicts the Whites as doing is something like a fanatical, destructive obligation to christianize (for instance their attempt at baptizing Indians, another version of renaming), which fits in a temporal perspective that foresees the possibility of redemption for mankind.

Rudy Wiebe's definite empathy for the Indians as part of the people of Canada, who can bring something positive to Anglo-White culture, expresses itself through the striking image of the stone which appears at different times in the novel. It appears in particular when Big Bear tells Kitty McLean the Indian myth about man and stone, in which Rock appears to be "the grandfather of all, the first of all being as well as the last" (pp. 314-15). Concepts of hardness, unchangeability, unity are attached to the stone. This above quotation casts an interesting light on the final image of the book when Big Bear himself turns into rock. The text reads as follows : "it gradually rounded him over until there was a tiny mound on the sand hill almost imperceptible on the level horizon. Slowly, slowly, all changed continually into indistinguishable, as it seemed, and everlasting, unchanging, rock" (p. 415). This final metamorphosis can be seen as a successful protest and refusal of an assimilation by the Whites' culture. Furthermore this image reveals what Bachelard calls "*un rêve de la volonté*" (15) that insures eternity and sacredness. The stone in the sand offers uniqueness in the multitude that surrounds it. But also rock- because it is matter and because of its very nature - relates closely to the concept of *space*. Again, Wiebe chooses to emphasise the spatial at the expense of *the cyclical*, when dealing with Indian cosmology.

Horsechild's discovery of a smooth round stone, just before Big Bear's metamorphosis, is to be understood in the light of Indian religious practice. W.K. Power's work on *Oglala Religion* gave me the clue to this puzzling passage. Naturally, the idea of smoothness and unity are important. But, as the critic explains :

In ritual language the sacred stone employed to help the sacred persons find lost objects or cure people were referred to as *tunkan*, a term recognized by the Oglalas as having a relationship with *Tunkasila*, 'grandfather'. . . . A common person often carries his "guardian spirit" in the form of a small stone. . . and the stone (is) named after the deceased or a supernatural being or power that originally owned the *sicum* (16).

Wiebe wants to suggest that Big Bear will have a spiritual follower, Horsechild.

At the contact with the Whites, the Indians start doubting their own religion, questioning the indifference of the "Only One", wondering where the Whiteskins fit in their cosmology and whether they do. The final image of the novel in itself puts an end to this dilemma. Big Bear becomes unchangeable beyond the Whites' realm of religion, history and time. I do not believe that the Biblical in this fiction indicates Wiebe's fascination and quest for a lost Old Testament world with a Mennonite patriarch (17). Wiebe is no longer an immigrant in a New Land, concerned with his people's salvation. He is a man and a religious writer who belongs here. My contention is that with *Big Bear* Wiebe has grasped the deep significance of what to become and be a Canadian with a Canadian identity means : the realization that Indian religion operates essentially on a basis of *space*. This does not mean that Indians do not have an awareness of time, rather that it fuses into the spatial dimension. Vine Deloria's statement is perhaps enlightening here :

American Indian tribal religions are among those so downgraded, because they did not fall into the easily constructed categories of religion as defined with *temporal* concepts and doctrines. Yet. . . the American. . . is turning to the American Indian tribal existence, Americans are in fact attempting to come to grips with the *land* that produced the Indian tribal culture and their vision of community. (Italics mine) (18).

This applies as well to Canada. Wiebe is remarkably aware that Indian religion is indissociable from land and space. Our problem as Canadians is clearly, at this level of the collective search for identity, to come to grips with the Leviathan land that surrounds us, which is originally and fundamentally an Indian possession, something we never took time to consider, absorbed as we were in our progress.

Religion plays a paramount role in the discovery and feeling of rootedness and identity. Past a certain point, despite the limiting historical context in which the novel evolves, Wiebe's concern is that for Canada to survive, Canadians must understand genuinely their environment. He has a striking understanding that there are two kinds of history : one confined to a temporal Christian perspective, the other confined to an a-temporal perspective, the Indian one. The author of *God is Red* could confirm Wiebe's awareness of the priority of space in a possible understanding of Indian religion :

In shifting from temporal concepts to spatial terms, we find that a revelation is not so much the period of time in which it occurs as the place it may occur. . . . In part the affirmation of the existence of holy places confirms tribal people's rootedness, which Western man is peculiarly without. . . this spatial dimension cannot be avoided as men seek religious experiences. Why then must theological reality be defined solely in temporal terms as in Christianity (19).

The Temptations of Big Bear deals extensively with history as time. It has an unusual limitation. Caught in a cyclical pattern, it is forced to begin, evolve, end. Yet, unlike Christianity, theological reality *can* be defined in a-temporal terms. This, the final image of the novel expounds. To repeat Northrop Frye or Rudy Wiebe, finding ourselves swallowed by the immensity of the land, we have destroyed the gods of the Rockies. We have alienated ourselves from the land by giving into the hysteria of *renaming* everything that was not originally white. In *The Temptations of Big Bear*, Rudy Wiebe prescribes the necessity for us to re-set our concepts in terms of this land (and not the Promised Jerusalem), in order to finally know "Where is here", and "What is I".

NOTES

1. *The first of these statements is that formulated by Northrop Frye, the second, that by the writer Robert Kroetsch.*
2. *David L. Jeffrey, "Biblical Hermeneutic and Family History in Contemporary Canadian Fiction : Wiebe and Laurence", in Mosaic, XI, No. 3 (Spring 1978), p.88. Later cited under the title : "Hermeneutic and History".*
3. *Ibid., pp. 89ff.*
4. *Ina Ferris, "Religious Vision and Fictional Form : Rudy Wiebe's The Blue*

Mountains of China ", in *Mosaic*, XI, No. 3 (Spring 1978), p.79. Later cited as "*Religious Vision*".

5. Quoted by Suzanne Zwarun, "*Lonely are the Grave*", in *Maclean's*, Vol. 91, No. 18 (Sept. 4, 1978), p.37.
6. Rudy Henry Wiebe, *The Temptations of Big Bear* (Toronto : McClelland and Stewart Limited, 1973). Also under the title : **Big Bear** . All further references to the novel are followed by the page numbers enclosed in parentheses.
7. Rudy Henry Wiebe, "*On the Trail of Big Bear*", *Journal of Canadian Fiction*, III, No. 2 (1974), p.45.
8. We must bear in mind that we evolve in the field of translation from Indian to English. We only possess an approximation of the Indian language. Thus, Poundmaker's real name is "*Sakamotana*".
9. Rudy Henry Wiebe, "*New Land, Ancient Land*", *The New Land : Studies in Literary Theme*, ed. Richard Chadbourne and Hallvard Dallie (Waterloo : Wilfried Laurier University Press, 1978), p. 4.
10. Northrop Frye, "*Haunted by Lack of Ghosts : Some Patterns in the Imagery of Canadian Poetry*", in *The Canadian Imagination : Dimensions of a Literary Culture*, ed. David Staines (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1977, p.39).
11. "*Religious Vision*", p. 81.
12. John G. Neihardt, *Black Elk Speaks* (New York : Pocket Books, 1959), p.23. The author speaks of Sioux Indians. But in this case, I assume an analogy can be established with **Big Bear**, in the sense that Wiebe's Indian characters (even though they are Cree Indians) are also Plains Indians, like *Black Elk*. Furthermore, *Big Bear's* comment (p. 243) on the colour 'red' seems to indicate the same positiveness.
13. Vine Jr. Deloria, *God is Red* (New York : Delta, 1973), pp. 82-83.
14. **Holy Bible** (New York : Catholic Book Publishing Company, 1957), p. 237.

15. *In the chapter entitled "Le Rocher", the reader will find a very interesting analysis of the Imaginary. Gaston Bachelard, La Terre et les rêveries de la volonté (Paris : José Corti, 1948).*
16. *William K. Powers, Oglala Religion (Lincoln, London : University of Nebraska Press, 1975).*
17. *"Hermeneutic and History", Robert Kroetsch quoted by David L. Jeffrey, p.100.*
18. *God is red, pp. 88-89.*
19. *Ibid., p.81.*

COORDONNÉES TEMPS-ESPACE DANS LA POÉSIE QUÉBÉCOISE

par Monique GENUITS
University of Saskatchewan

Il est aujourd'hui habituel de faire débiter la poésie moderne au Québec avec la fondation en 1953 des Editions de l'Hexagone par Gaston Miron ; cette poésie prendra son plein épanouissement à partir des années soixante, moment capital dans l'histoire de la province de Québec avec la mort de Maurice Duplessis en 1959 et les débuts de la Révolution tranquille. En analysant comment, chez certains poètes des années cinquante jusqu'au tournant des années soixante, changent les conceptions de temps et d'espace, nous espérons quelque peu cerner la modernité de pensée de ces auteurs et montrer qu'elle reflète clairement un changement idéologique au Québec.

Pour ce faire, nous comparerons les notions de temps et d'espace chez un premier groupe de poètes, en particulier, Emile Nelligan, Hector de Saint-Denys-Garneau, et Anne Hébert dans ses premiers recueils, avec celles d'un deuxième groupe, notamment Anne Hébert encore dans *Mystère de la parole*, Gaston Miron, Jean-Guy Pilon, Gatien Lapointe et Paul Chamberland.

La poésie d'avant cinquante avait été marquée par le poids écrasant du temps passé. A la fin du 19^e siècle, les poètes de l'école patriotique du Québec chantaient leur nostalgie d'un passé héroïque et français érigé en mythe, tandis qu'au tournant du vingtième siècle la poésie de Nelligan se centrait sur l'impossibilité de se détacher d'une jeunesse finie, conçue comme idéale :

Mon âme a la candeur d'une chose étoilée,
D'une neige de février...
Ah ! retournons au seuil de l'Enfance en allée,
Viens-t-en prier... (1).

La folie qui emporta Nelligan à l'âge de 19 ans paraît signifier un refus catégorique d'appartenir au présent et d'envisager l'avenir. Le seul bonheur réel se trouvait pour lui dans une enfance innocente irrémédiablement en allée. Dans la première moitié du vingtième, Saint-Denys-Garneau ne pouvait, lui non plus, vivre sans la pureté de sa jeunesse perdue, et il ne voyait aucun chemin possible dans le temps :

Dans ma main
Le bout cassé de tous les chemins
Quand est-ce qu'on a laissé tomber les amarres
Comment est-ce qu'on a perdu tous les chemins (2).

Ce même thème se retrouve chez Anne Hébert dans *Le Tombeau des rois*, 1953 :

Retourne sur tes pas ô ma vie
Tu vois bien que la rue est fermée (3).

La poésie de Nelligan, de Saint-Denys-Garneau, d'Anne Hébert est irrémédiablement tournée en arrière, vers une enfance idéalisée, lieu d'innocence par-

faite, de pureté absolue. Mais le Vaisseau d'or de Nelligan « a sombré dans l'abîme du Rêve ! » (4). Saint-Denys-Garneau doit se contenter de marcher à côté de ses pas en joie (5) et l'enfance d'Anne Hébert est devenue « une petite morte » (6).

Le présent n'offre que regret déchirant du paradis perdu de l'enfance, solitude, angoisse. Les trois poètes se font écho :

Nelligan :

Je fus de ces heureux d'alors mais aujourd'hui,
Les pieds sur les chenets, le front terne d'ennui,
Moi qui me sens toujours l'amertume dans l'âme,
J'aperçois défiler, dans un album de flamme,
Ma jeunesse qui va, comme un soldat passant,
Au champ noir de la vie, arme au point, toute en sang ! (7).

Saint-Denys-Garneau :

Ramène ton manteau, pèlerin sans espoir
Ramène ton manteau contre tes os
Ramène tes bras épars de bonheurs désertés (8).

et Anne Hébert :

A chaque éclat de lumière
Je ferme les yeux
Pour la continuité de la nuit
La perpétuité du silence
Où je sombre (9).
Je suis une fille maigre
Et j'ai de beaux os.
J'ai pour eux des soins attentifs
Et d'étranges pitiés (10).

Nelligan qui n'a pas vingt ans se peint sous les traits d'un vieil homme assis près d'un feu mourant, Saint-Denys-Garneau et Anne Hébert se voient réduits à l'état de squelette. Pour les trois poètes l'avenir se ferme sur le noir, la nuit, le silence. Leur poésie est coincée entre un bonheur passé impossible à retrouver, un présent qui ressemble déjà à la mort et un avenir bouché.

Déjà en 1948 dans son *Refus global*, Paul-Emile Borduas s'était exclamé : « Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé » ; et vers le milieu des années cinquante, la poésie paraît sortir de son impasse alors que le passé perd peu à peu la première place au profit des temps présent et futur.

Le dernier poème du *Tombeau des rois* d'Anne Hébert, qui donne son nom au recueil, peut servir d'œuvre charnière mettant fin à une période d'introspection douloureuse et annonçant l'accueil du monde (11). Conduite par l'oiseau aveugle qui représente son cœur, elle affronte les forces de mort et d'oppression dont elle triomphe :

Livide et repue de songe horrible
Les membres dénoués

Et les morts hors de moi assassinés,
Quel reflet d'aube s'é gare ici ?
D'où vient donc que cet oiseau frémit
Et tourne vers le matin
Ses prunelles crevées ? (12).

En opposition avec les autres poèmes du recueil, cette dernière strophe est ouverture, acception du jour levant, du présent. Enfin arrachée à sa contemplation suicidaire du paradis perdu de l'enfance, Anne Hébert tourne son regard vers l'aube du premier matin. Après un long chemin immobile en compagnie de la mort, elle est prête à s'engager dans la voie désormais ouverte du présent et de l'avenir :

Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde
La vie ici est à découvrir et à nommer (13).

De son côté, Jean-Guy Pilon, dès 1955, donne à ses recueils des titres qui chantent la lumière de l'espoir, *La Fiancée du matin*, *Les Cloîtres de l'été*, puis en 1957, *L'homme et le jour*, en 1960, *La mouette et le large*, en 1963, *Pour saluer une ville*. Malgré l'appel lourd et profond du cloître qui tend à le figer encore dans le passé, le poète vibre tout entier à la voix de l'avenir :

O lendemain
C'est le seul désir de mes bras impatients (14),

et

Je te le dis pour l'avenir entre nous
Je te le dis pour le cœur battant du printemps
La lourde mémoire nous poursuit au-delà de nous-mêmes.
Il faut réapprendre les espoirs nécessaires (15).

Il ne faudrait pas en conclure que le passé est dès lors rejeté et ignoré. Les poètes s'efforcent désormais surtout de le dépouiller de sa force d'absolu et de se dégager de la fascination que le bonheur d'une enfance mythique a semblé exercer sur leurs aînés. Le passé non plus comme recherche déchirante d'un refuge hors de la réalité mais comme héritage avec ses faiblesses et ses richesses :

Mais nous commençons à naître
A nos paroles mutuelles
A nos horizons distincts
A nos greniers
A nos héritages
[...]
Aurions seulement le droit
De prétendre aimer ce pays
Si nous n'en assumions pas
Ses aubes et ses crépuscules
Ses lenteurs et ses gaucheries
Ses appels de fleuves et de montagnes (16),

dit Jean-Guy Pilon ; et Gatien Lapointe dans son *Ode au Saint-Laurent* lui fait écho :

Je ne refuse rien je n'oublie rien
J'éclaire mon passé j'affirme l'avenir (17).

Plutôt que vers un passé immédiat comme celui de l'enfance, les poètes se tournent de préférence vers un passé plus lointain, un passé primordial, celui du commencement du monde, de la terre, le passé des origines de l'homme :

Je suis né de ce paysage
J'ai pris souffle dans le limon du fleuve
Je suis la terre et je suis la parole.
[...]
Je creuse des images dans la terre
Je cherche une ressemblance première ⁽¹⁸⁾,

déclare Gatien Lapointe, et Chamberland :

Je retourne au cœur noir de ma terre, je veux
boire au sommeil de son nom
la force d'origine... ⁽¹⁹⁾.

Le poète renoue avec le passé primordial, manifeste sa volonté de faire face au présent et d'en prendre possession dans tout ce qu'il a à offrir. L'homme, vu à travers cette poésie nouvelle, est résolu à trouver l'essentiel de ses valeurs et de ses raisons d'être avec chaque matin nouveau qui se lève. Et ceci avec l'espoir de construire l'avenir qui devient possible, qui devient promesse :

J'ouvrirai les paupières du temps
Je jetterai debout chaque enfance
Car l'homme ne peut que grandir ⁽²⁰⁾,

affirme encore Gatien Lapointe dans *l'Ode au Saint-Laurent*. En termes beaucoup plus violents, Paul Chamberland, lui aussi, garantit la possibilité de dresser l'avenir grâce à la conquête du froid par le feu. Le poids du passé devient chez lui froid, glace, sommeil de mort vivant dont l'homme se délivrera enfin par le feu, et les images éclatent dans sa poésie :

Je verrai le visage du feu s'accroître à la vaste fleur des pavés au corps
gercé de ma maison
et mordre jusqu'à les briser les amarres du froid
[...]

Je verrai le visage du feu sourdre au terroir de nos jurons fendre les portes
barricadées de nos nuits ⁽²¹⁾.

Cette même conviction se retrouve d'un poète à l'autre, reprise sur des tons différents, comme le dit en 1957 Gaston Miron dans *Situation de notre poésie* :

Chez les meilleurs des poètes nouveaux, on transcende l'adolescence, on se rend responsable du présent et on harcèle l'avenir ⁽²²⁾.

Ce changement de plan du passé au présent et à l'avenir montre une prise de conscience beaucoup plus positive du temps et correspond au grand vent de résurrection qui va soulever la province avec l'avènement de la Révolution tranquille et de ses artisans enthousiastes. On assiste aussi bien à un renouveau des structures de la société qu'à une transformation de la mentalité des gens. Accepter le passé dans sa réalité, sans illusion, assumer le présent, préparer l'avenir et cela dans tous les domaines de la vie québécoise, telles sont les nouvelles façons de saisir le temps. Tandis que s'efface l'image du pur adolescent les yeux désespérément tournés vers la maison natale et l'enfance, se lève un homme déterminé à se battre pour ce qu'il est et veut devenir.

Parallèlement, les poètes renouvellent et précisent leur conception de l'espace. Ils s'efforcent de construire poétiquement un lieu habitable où les Québécois se sentent bien chez eux, où ils peuvent s'accomplir. Une large partie de leur poésie s'attache à définir et à bâtir un espace fait pour cet homme nouveau du milieu des années cinquante.

Remarquons d'abord que d'une certaine façon son espace se réduit. En effet, bien qu'Anne Hébert (et Rina Lasnier dont nous n'étudierons pas la poésie ici), continue à lui donner une dimension religieuse, l'homme, dans la poésie moderne, apparaît principalement comme terrestre, ayant perdu ses attaches avec le ciel. Ceci est en contraste frappant avec la poésie antérieure où l'homme était toujours défini en rapport avec Dieu. Si nous reprenons les poètes du premier groupe, nous entendons d'abord Nelligan définir sa pensée :

Elle court à jamais les blanches prétentaines
Au pays angélique où montent ses ardeurs ⁽²³⁾.

Sa pensée, son âme, avides de pureté, aspirent à monter au ciel. Ce mouvement vertical, cet effort du poète pour s'éloigner de la vile matière afin d'atteindre l'idéal, s'il est créateur de poésie, est également source de tristesse profonde, de mal de vivre et d'appel de la mort. La poésie de Nelligan, tournée vers le ciel, est en même temps culte de la mort :

Fuyons vers le château de nos Idéals blancs,
Oh ! fuyons la Matière aux yeux ensorcelants.

Veux-tu mourir, dis-moi ? Tu souffres et je souffre,
Et nos cœurs sont profonds et vides comme un gouffre ⁽²⁴⁾.

La poésie de Saint-Denys-Garneau procède du même mouvement vertical quoiqu'il semble avoir plus de difficulté à garder son regard tourné vers le haut car il n'est pas sûr que sa vigile ne soit pas vaine, il craint d'être victime d'une illusion :

On a décidé de faire la nuit
Pour une petite étoile problématique
[...]
Et de prendre sa faction solitaire
Pour une étoile encore qui n'est pas sûre ⁽²⁵⁾.

De plus il a longtemps été attiré par toutes les routes qui s'éloignent de Dieu :

Et je prierai ta grâce de me crucifier
Et de clouer mes pieds à ta montagne sainte
Pour qu'ils ne courent pas sur les routes fermées
Les routes qui s'en vont vertigineusement
De toi ⁽²⁶⁾.

Après la mort de son cousin et ami, Saint-Denys-Garneau, Anne Hébert place tous ses poèmes sous le signe de la mort dans *Le Tombeau des rois*. Sa vie est absence au monde car elle n'a plus accès à la lumière. Son espace est devenu prison dans une « Chambre de bois » ⁽²⁷⁾, aux dimensions exactes du cercueil parce qu'elle a perdu contact avec le ciel.

Nelligan ne met pas sa foi en question et, pour retrouver Dieu, courtise la mort avec une douce tranquillité ; Saint-Denys-Garneau, qui est torturé de doutes

et a peur de la mort, cultive la non-vie dans ce monde pour tenter de se rapprocher de Dieu ; Anne Hébert fait l'expérience de la mort dans sa vie même parce qu'elle a provisoirement perdu la lumière de Dieu. Bien que les rapports de ces trois auteurs avec le ciel soient différents, il est certain que ces rapports restent au centre de leur poésie.

Au contraire, les Pilon, Lapointe, Miron, Chamberland (après son recueil *Genèses*) reviennent sans cesse sur le fait qu'ils s'intéressent surtout à un homme lié à la terre. En 1963, Gatién Lapointe publie *J'appartiens à la terre* et il répète en leit-motiv à travers sa poésie que « C'est de l'homme désormais qu'il s'agit » (28). Gaston Miron intitule son recueil de poésie *L'homme rapaillé*, c'est-à-dire qu'il nous parle d'un être qu'on a réussi à reconstruire de bric et de broc à partir d'éléments disparates ; cet individu rapaillé, péniblement remis ensemble pour en faire quand même un homme, c'est lui et c'est aussi le Québécois, nu devant son destin sans Dieu. Quant à Chamberland qui avait d'abord fait des études pour la prêtrise, il rejette violemment tout lien avec le ciel :

Car rien n'était écrit ne pleure pas la mort du Livre
l'homme s'écrit à chaque jour et se rature dans la sueur et la guerre
et sans mémoire libre et nu à chaque jour il s'invente sur la page blanche
du petit matin (29).

L'homme de maintenant se limite donc à la terre. Les ailes coupées il apprend à marcher seul et à être responsable de ses pas, le lien avec l'au-delà ayant été brisé.

Chez les poètes du premier groupe, l'espace intérieur se traduisait par une ligne verticale pointant vers le ciel. Il s'agissait de la verticalité d'un homme divisé, une partie de son espace intérieur tendant vers le haut, vers un absolu, vers un Dieu inaccessible, et l'autre partie tirant vers le bas, vers la terre et considérée comme la cause qui entrave l'âme dans son ascension. Cette verticalité était d'ailleurs étrangement liée à la mort.

A présent, la verticalité est plutôt à hauteur d'homme. C'est celle d'un individu qui veut essayer de se tenir debout sur cette terre, dans cette vie ici-bas parce qu'il en a assez de vivre à genoux. On pourrait ainsi faire l'inventaire chez Miron de tous les termes qui expriment d'une part la difficulté du Québécois à assumer sa verticalité élémentaire d'homme et d'autre part et en même temps sa volonté farouche de la revendiquer :

je tombe et tombe et m'agrippe encore
je me relève et je sais que je t'aime
je sais que d'autres hommes forceront un peu plus
la transgression, des hommes qui nous ressemblent
qui vivront dans la vigilance notre dignité réalisée
c'est en eux dans l'avenir que je m'attends
que je me dresse sans qu'ils le sachent, avec toi (30).

L'homme ne réalisera sa dignité que dans la solidarité avec ses frères. Cette nouvelle verticalité se double d'un geste fraternel horizontal d'ouverture vers les autres hommes, elle débouche sur l'affirmation de la vie.

Dans cet espace à grandeur d'homme, le poète sent l'urgence de s'accrocher à ce qui lui reste et d'y puiser la force d'aller de l'avant. La poésie, en s'ancrant dans le sol, gagne une chaleur rocailleuse. Comparons par exemple le dépouillement cruel de *l'Inventaire* d'Anne Hébert qui date de 1942 :

Dans un réduit
Très clair et nu
On a ouvert son cœur
Et toute pitié :

Fruit crevé
Fraîche entaille
Lame vive et ciselée
Fin couteau pour suicidés ⁽³¹⁾

Avec le riche inventaire de 1960 de Paul-Marie Lapointe, intitulé *Arbres* où il célèbre en versets glorieux les différentes sortes d'arbres qui poussent sur le sol québécois :

J'écris arbre
arbre d'orbe en cône et de sève en lumière
racines de la pluie et du beau temps terre animée
pins blancs pins argentés pins rouges et gris
pins durs à bois lourd pins à feuilles tordues... ⁽³²⁾.

Le cycle est-il bouclé et sommes-nous ainsi revenus au 19^e siècle, aux origines, à la poésie du terroir des Beauchemin, Ferland ou Lamontagne ? A cette différence près que la prise de contact direct avec le réel n'est plus un simple échelon préparant à l'ascension vers le spirituel mais qu'elle devient la seule valeur possible. Une sorte de révolution galiléenne a été accomplie selon laquelle un ciel bienveillant ou vengeur a cessé de tourner au-dessus de la poésie québécoise et l'homme se met à regarder autour de lui pour définir l'espace purement terrestre où s'inscrit à présent la destinée qu'il veut se fonder.

Il reconnaît alors appartenir à deux milieux, l'Amérique du Nord et le Québec. Le continent, très vaste, largement ouvert, est soufflé de liberté, appel et aventure ; cependant, par sa démesure il effraye et ne convient pas exactement à l'homme qui se trouve écrasé par trop de lacs, de forêts, de nature sauvage. Il contient d'autre part une population aux origines variées et principalement de langue anglaise qui n'a pas partagé le passé des Québécois, tout au moins, pas de la même façon, alors que la province de Québec, quoique plus petite, reste elle aussi ouverte aux appels du Nord, de l'Europe et des Amériques. Plus accessible, plus sûre, plus familière, elle est l'espace par excellence, le seul pays possible :

Je n'ai jamais voyagé
vers autre pays que toi mon pays ⁽³³⁾,

chante Gaston Miron. Même la forme la plus populaire de la poésie qu'est la chanson célèbre ce thème : « C'est Québec qu'est mon pays », déclare Raymond Lévesque dans sa chanson bien connue. Gilles Vigneault chante Natashquan vers la côte nord, Pauline Julien parle de Trois-Rivières, Georges Dor, des Bois francs, de Québec, de la Manicouagan, etc.

Gaston Miron proclame :

Nous te ferons, Terre de Québec
lit des résurrections
et des milles fulgurances de nos métamorphoses ⁽³⁴⁾,

et Paul Chamberland :

Homme de cette terre Québec, de ce « pays incertain »,
je veux nommer le pays, l'arracher aux serres du froid et de la nuit, le
délivrer, dans mon poème, de cette obscure parole qui gémit encore aux
limbes de sa préhistoire.
PARCE QU'ICI TOUT EST A BATIR,
... PARCE QU'IL Y A QUEBEC
... JE VEUX ETRE D'ICI, je ne veux être que d'ici ⁽³⁵⁾.

Après les poètes et avec eux, chansonniers, romanciers et dramaturges
disent, nomment, chantent, crient le pays de Québec car ils ont confiance que
le verbe fondera la réalité. Dans son introduction à *Mystère de la parole*, 1960,
Anne Hébert a affirmé cette foi :

Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute
parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du
pain par la poésie ⁽³⁶⁾.

Le thème du pouvoir du mot, entonné par les voix, des plus douces aux
plus violentes, repris par les différents instruments de l'orchestre poétique est
si lancinant qu'il domine toute la littérature québécoise des années 60. Le désir
et la volonté de s'exprimer librement, de s'affirmer dans le temps présent et
dans un espace québécois sont sources d'une extraordinaire richesse dans la
production littéraire et on assiste à une véritable explosion du verbe comme
si les Québécois avaient étouffé et souffert d'un trop long silence :

Et la longue patience
Des mots et des morts
Deviendra parole
Deviendra fleur et fleuve
Deviendra salut

Un matin comme un enfant
A la fin d'un trop long voyage
Nous ouvrirons des bras nouveaux
Sur une terre habitable
Sans avoir honte d'en dire le nom
Qui ne sera plus murmuré
Mais proclamé ⁽³⁷⁾.

*

* *
* *

Vers le milieu des années 50 le poète québécois commence à sortir de son
enfer intérieur et ouvre ses bras en solidarité offerte aux hommes de son pays,
solidarité des militants à la bâtissure d'un pays, solidarité de l'amour avec la
femme, solidarité des poètes dont la figure de l'Hexagone a peut-être été le pre-
mier symbole. Sa poésie transmet encore l'angoisse mais elle témoigne surtout
de l'espoir et du vouloir du Québécois de se maintenir dans le temps présent
et de construire l'avenir, au sein de l'espace nord-américain dans un territoire

plus spécifiquement québécois. Le poète abandonne la recherche de son salut personnel en Dieu pour faire bloc avec les hommes de son pays de Québec dans une chaîne de fraternité : du temps de Dieu au temps de l'homme.

NOTES

- 1 Emile Nelligan, « Mon âme » dans **Poésies complètes** (Montréal : Ed. Fides, 1952), p. 42.
- 2 Saint-Denys-Garneau, « Monde irrémédiable désert » dans **Poésies complètes** (Ottawa : Ed. Fides, 1949), p. 159.
- 3 Anne Hébert, « Retourne sur tes pas » dans **Poèmes** (Paris : Le Seuil, 1960), p. 45.
- 4 Emile Nelligan, « Le Vaisseau d'or » dans **Poésies complètes**, p. 44.
- 5 Saint-Denys-Garneau, « Accompagnement » dans **Poésies complètes**, p. 101.
- 6 Anne Hébert, « Une petite morte » dans **Poèmes**, p. 47.
- 7 Emile Nelligan, « Devant le feu » dans **Poésies complètes**, p. 50.
- 8 Saint-Denys-Garneau, « La Mort grandissante » dans **Poésies complètes**, p. 214.
- 9 Anne Hébert, « Nuit » dans **Poèmes**, p. 24.
- 10 Anne Hébert, « La Fille maigre » dans **Poèmes**, p. 33.
- 11 Albert Legrand, « Anne Hébert : de l'Exil au Royaume » dans **Etudes Françaises**, février 1968, pp. 3-29.
- 12 Anne Hébert, « Le Tombeau des rois » dans **Poèmes**, pp. 59-61.
- 13 Anne Hébert, « Poésie, Solitude rompue » dans **Poèmes**, p. 71.
- 14 Jean-Guy Pilon, « Les Cloîtres de l'été » dans **Les Cloîtres de l'été** (Ottawa : Editions de l'Hexagone, 1954), p. 7.
- 15 Jean-Guy Pilon, « Accord sans passé » dans **Les Cloîtres de l'été**, p. 21.
- 16 Jean-Guy Pilon, « Poèmes pour maintenant » dans **Anthologie de la poésie québécoise**, Guy Sylvestre, ed. (Montréal : Beauchemin, 1974), pp. 392-393.
- 17 Gatien Lapointe, **Ode au Saint-Laurent** (Montréal : Editions du Jour, 1963), p. 70.
- 18 **Ibid.**, p. 65.
- 19 Paul Chamberland, « Poème de l'Antérévolution II » dans **Terre Québec** (Ottawa : Librairie Déom, 1964), p. 40.
- 20 Gatien Lapointe, **Ode au Saint-Laurent**, p. 89.
- 21 Paul Chamberland, « Poème de l'Antérévolution II » dans **Terre Québec**, pp. 38-39.
- 22 Gaston Miron, « Situation de notre poésie » dans **L'homme rapaillé** (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1970), p. 97.
- 23 Emile Nelligan, « Clair de lune intellectuel » dans **Poésies complètes** (Montréal : Ed. Fides, 1942), p. 41.
- 24 **Ibid.**, p. 191.
- 25 Saint-Denys-Garneau, « Faction » dans **Poésies complètes**, p. 81.
- 26 Saint-Denys-Garneau, « S'endormir à cœur ouvert » dans **Poésies complètes**, p. 217.
- 27 Anne Hébert, « La Chambre de bois » dans **Poèmes**, pp. 42-43.
- 28 Gatien Lapointe, **Ode au Saint-Laurent**, p. 67.
- 29 Paul Chamberland, « Ite missa est » dans **Terre Québec**, p. 25.
- 30 Gaston Miron, « Avec toi » dans **L'homme rapaillé**, p. 45.
- 31 Anne Hébert, « Inventaire » dans **Poèmes**, p. 29.
- 32 Paul-Marie Lapointe, « Arbres » dans **Choix de Poèmes** (Montréal : Editions de l'Hexagone, 1960).
- 33 Gaston Miron, « Pour mon rapatriement » dans **L'homme rapaillé**, p. 50.
- 34 **Ibid.**, p. 62.
- 35 Paul Chamberland, « De la forge à la bouche » cité dans **Histoire de la littérature française du Québec**, Pierre de Grandpré, Tome III (Montréal : Beauchemin, 1963), p. 321.
- 36 Anne Hébert, « Mystère de la parole » dans **Poèmes**, p. 71.
- 37 Jean-Guy Pilon, « Poèmes pour maintenant » dans **Anthologie de la poésie québécoise**, p. 393.

*

* * *

ANATOMIE D'UNE RÉUSSITE : LES FOUS DE BASSAN D'ANNE HEBERT

by Neil B. BISHOP
University of Victoria

Les Fous de Bassan (1) constitue une double réussite, puisqu'au succès commercial (plus de 350 000 exemplaires vendus) s'est joint l'hommage des critiques. Le chiffre des ventes, fort dès avant l'attribution du Prix Fémina 1982, ira sûrement en augmentant sous le triple effet de la place de l'œuvre hébertienne dans l'institution scolaire, du film que réalisera, à partir du roman, Francis Mankiewicz pour l'Office national du film, et de la réputation du livre. Le succès critique semble voué à se maintenir grâce aux qualités esthétiques des *Fous de Bassan*, qualités dont il sera question ci-dessous (2). Notre but sera de dégager les facteurs principaux, au niveau du contenu comme à celui de la forme, qui ont pu contribuer à cette double réussite — sans oublier ce qu'a d'artificiel la séparation des deux niveaux, et le fait que cette réussite est due à un faisceau de facteurs interagissants, dont chacun augmente, sans doute, l'effet des autres. L'inséparabilité réelle du fond et de la forme dans le fonctionnement d'une écriture romanesque explique que tel facteur étudié comme relevant du contenu pourrait l'être comme facteur formel, et vice versa : le rattachement d'un facteur à un niveau plutôt qu'à l'autre s'effectuera dans le but pragmatique de favoriser l'analyse. Quant à la dyade succès commercial/succès critique, l'on sait que les caractéristiques qui favorisent l'un peuvent compromettre l'autre : nous chercherons à savoir comment *Les Fous de Bassan* a réussi à obtenir les deux.

Constatons d'abord, comme aspect du contenu, la présence, dans *Les Fous de Bassan*, d'une diégèse à crimes. Ce roman raconte une série d'événements qui se sont produits au cours de l'été 1936 (avec des analepses qui nous renseignent sur le passé des personnages, voire de la collectivité humaine à laquelle ils appartiennent). Cette série d'événements a abouti au meurtre, par Stevens Brown, de ses cousines (elles-mêmes cousines l'une de l'autre) Nora et Olivia Atkins, meurtre accompagné, dans le cas d'Olivia, d'un viol. Le roman nous fait assister aussi à l'enquête policière qui a suivi la disparition des deux cousines (pp. 144-195), histoire policière qui comporte du suspense, puisque le lecteur se demande, pendant un temps, si les policiers vont découvrir l'identité du coupable ; même la découverte des meurtres reste problématique un certain temps, puisque Stevens a largué à la mer les corps lestés de pierres et de cordes (pp. 223, 249).

Ces caractéristiques du contenu sont des facteurs qui ont fort probablement contribué au succès commercial du livre : la présence d'une diégèse semble bien constituer une caractéristique presque (?) omniprésente, peut-être indispensable, des romans à grands succès commercial. En outre, on sait l'attrait qu'exerce sur bon nombre de lecteurs le roman policier ; par sa diégèse comportant des crimes, une enquête policière et du suspense, *Les Fous de Bassan*, à un certain niveau, en est un (comme l'était *Kamouraska*, roman d'Anne Hébert paru en 1970).

Cette diégèse comprend aussi des personnages d'une présence et d'une importance majeures dans le fonctionnement signifiant du roman, sa production de sens. On est loin de la remise en cause du personnage qu'ont préconisée les théoriciens et praticiens du « Nouveau Roman » ⁽³⁾. Or, les personnages constituent sans doute encore un élément sans lequel un roman peut difficilement connaître un succès commercial majeur. Leur présence dans ce roman a de quoi rassurer bon nombre de lecteurs, d'autant plus que leur importance, et celle de leur psychologie surtout, tendent à rattacher *Les Fous de Bassan* à la tradition du roman psychologique ; il sera utile de noter, parmi les caractéristiques étudiées ci-dessous, celles qui ont pu préserver ce roman de la réaction critique négative qu'aurait théoriquement pu susciter son appartenance aux genres traditionnels du roman policier et du roman psychologique, appartenance ayant vraisemblablement conforté son succès de librairie.

Roman psychologique, certes, mais point « histoire d'amour » au sens traditionnel du terme : bien plutôt faudrait-il dire *diégèse du désir*. Celui-ci se substitue sans ambiguïté à l'amour au sens romantique, et tend à insérer ainsi ce roman dans la contemporanéité romanesque sur le plan du contenu. Deux faits encore plus importants : le désir se raconte ici largement du point de vue de personnages féminins, Nora et Olivia, et *par* elles en tant que narratrices autodiégétiques, alors que de nombreux romans qui mettent en texte une problématique de l'amour ou même (de façon plus ou moins cachée, sublimée) du désir l'ont fait par l'intermédiaire d'un narrateur masculin racontant ce qu'il sait ou croit savoir de l'intériorité du personnage féminin ; en outre, le désir, chez deux adolescentes, est ici mis en roman par une *autrice*, tandis que la grande majorité des romans antérieurs ayant présenté une problématique de l'amour ou du désir ont été le fait d'auteurs. La prise en compte de cet élément du hors-texte qu'est l'auteur/*autrice* nous semble s'imposer, puisque c'est un élément dont tient compte le lecteur aussi bien populaire que critique, et qui influe sur sa réaction envers le texte romanesque ; dans notre recherche des raisons d'un succès du romanesque, nous ferions volontiers nôtre, à propos du romanesque et du roman, la phrase de F. Rigolot au sujet de sa recherche d'une « définition du "poétique" » :

[...] elle réintégrera des données non quantifiables et cependant indispensables à toute compréhension du phénomène [...] dans sa totalité, comme le facteur personnel du « poète » et la composante historique qui ne peuvent être évincés sans commettre un non-sens ⁽³⁾.

L'une des exigences du lecteur du roman psychologique est la vraisemblance de la psychologie des personnages : il peut se sentir frustré, à la lecture de romans présentant des problématiques de l'amour ou du désir chez des personnages féminins, par le fait que la psychologie de la femme lui est le plus souvent présentée à travers la vision, la perception et l'imagination d'un auteur masculin. Le désir et son parcours, dans ce roman doté de narratrices autodiégétiques et rédigé par une *autrice*, s'y racontent avec une franchise, une finesse, une force émouvantes rarement rencontrées et aptes, donc, à favoriser le succès commercial et critique. Il en va de même du facteur de rareté relative qui s'attache aux faits que le roman est œuvre de *romancière*, raconte le *désir*, et cela chez des *personnages féminins* qui, en outre, le racontent eux-mêmes en tant que *narratrices-actantes*.

Ces renversements de perspective s'accompagnent d'un autre, guère neuf, mais qui peut l'être pour bien des lecteurs, et susceptible donc lui aussi de favoriser le succès commercial et critique : ce même roman d'une romancière met

en texte de façon fort convaincante le désir et son parcours chez des personnages masculins : Stevens Brown, son frère Perceval, et leur oncle, le pasteur Nicolas Jones.

Relevant toujours du contenu, et relié à la mise en texte du désir féminin, est la forte présence, dans *Les Fous de Bassan*, d'une problématique et d'une idéologie de caractère féministe. Hommes et femmes s'opposent ici, et cette opposition semble bien avoir comme cause profonde le heurt inéluctable de deux désirs présentés comme étant fondamentalement différents et contradictoires l'un de l'autre. Deux composantes inhérentes au désir masculin, dans cet univers romanesque, sont la violence et une tendance destructrice — Stevens avait déjà essayé de violer Olivia (p. 97) avant la soirée du viol-meurtre, et Perceval ainsi que Nicolas Jones essaient, à des moments différents, l'un de violer sa cousine Nora (p. 117), l'autre de prendre sa jeune nièce en la personne de cette même Nora (pp. 128-129). Le désir adultère et incestueux de Nicolas Jones, pour ses deux nièces provoquera le suicide de son épouse. Le désir masculin, dans ce roman, semble ne pouvoir qu'être néfaste pour la femme.

A ce désir masculin producteur de dysphorie, tourné vers la mort, s'oppose un désir féminin tourné vers l'amour et la vie. Stevens n'a que mépris pour la femme qui désire (p. 90) ; Nora, femme désirante, regrette qu'il soit impossible de vivre le désir et la sexualité avec Stevens dans l'ordre de l'euphorique, « alors qu'il serait si facile de s'entendre comme deux personnes, égales entre elles, dans l'égalité de leur désir » (p. 127). Stevens n'a que mépris pour la femme qui désire, qu'elle se nomme Nora ou Maureen (p. 90) ; il ne songe qu'à détruire la relation que celle-ci tente de construire avec lui. L'opposition des deux désirs se confirme par le fait que Stevens ne saura profiter de la plage nocturne que pour le viol et le meurtre, tandis que Nora a su aménager, dans les bois, une occasion éminemment propice à l'amour (pp. 90-91). Cette opposition se confirme à travers l'avertissement que ne cessent d'adresser à Olivia ses « mères et grand-mères » [sic] pour qu'elle se méfie du mâle au désir destructeur — et de son propre désir de lui. Cette voix des « mères et grand-mères » établit une sorte de solidarité féminine universelle, franchissant même la mort, et suggérant que les femmes ne peuvent se fier qu'à elles. Dans l'ensemble, la forte présence de ces problématique et idéologie féministes assure à ce roman une grande pertinence à l'égard des problématiques sociales contemporaines, et contribue puissamment à son succès auprès du public et des critiques.

L'espace humain romanesque augmente encore l'intérêt des *Fous de Bassan*. Importe ici le phénomène de la parenté : tous les habitants de Griffin Creek étant apparentés, les résonances de leurs gestes, sentiments et pulsions sur leurs concitoyens sont particulièrement intenses. Surtout (vu la problématique du désir que met en texte ce roman), nul désir ici qui ne soit incestueux. Sans doute ce fait confère-t-il à ce roman un intérêt accru aux yeux du lecteur intéressé par la civilisation québécoise. Ce village fictif, par le phénomène du cousinage universel, et par le fait d'abriter une minorité linguistique et religieuse, constitue une métaphore de la société québécoise en Amérique du Nord. Retenons ici le cousinage comme caractéristique apte, peut-être, à faciliter l'abord intellectuel d'un phénomène présent dans la société québécoise telle qu'elle est représentée dans nombre de ses romans. Ceux-ci comportent souvent des personnages qui vivent le désir comme quelque chose de honteux et de très culpabilisant : le statut de métaphore de la société québécoise que revêt Griffin Creek permet de formuler l'hypothèse selon laquelle l'une des raisons de cette puissance culpabilisante du désir dans la tradition littéraire québécoise serait que

certain ont pu être particulièrement sensibles à la dimension « cousinage » de leur société, et auraient vécu, plus ou moins inconsciemment, tout désir comme relevant de l'incestueux, donc, de l'interdit. Hypothèse qui serait à vérifier, bien sûr, à l'aide d'études d'ordre littéraire, d'une part, et psycho-sociologique, de l'autre.

Non moins intéressant que le cousinage est la mise en texte, par une scriptrice québécoise francophone, de formation catholique, d'une collectivité composée d'anglophones protestants, descendants de loyalistes. Cette vision d'une société anglophone protestante offre aux lecteurs (en majorité francophones, baptisés catholiques, et influencés, peu ou prou, bon gré mal gré, par le fait d'habiter un pays de vieille culture catholique) le spectacle, généralement d'un effet attirant sur le lecteur de romans, de l'*altérité culturelle*. Face, d'ailleurs, à un monde quotidien marqué par la prédominance des sociétés anglophones à tendance protestante, l'intérêt du lecteur peut être augmenté par ce qu'a de relativement insolite le spectacle d'une collectivité anglophone et protestante en situation minoritaire.

Anne Hébert a confirmé, dans une entrevue, l'influence et l'apport de la Bible : « Tout ce côté religieux chez moi, tout ce côté "parole" de la Bible m'a apporté beaucoup. C'est peut-être l'œuvre qui m'a marquée le plus » ; elle a rendu hommage aux romancières protestantes d'Angleterre qui, à une époque où l'instruction était rare chez les femmes, « réussissaient leurs écrits à cause précisément de ce contact avec la Bible » (4). La présence de la Bible dans *Les Fous de Bassan* est manifeste dès son premier « livre », celui du révérend Jones, grâce à maintes citations bibliques, mais va bien au-delà de cette intertextualité explicite. Anne Hébert a rattaché cette présence de la Bible dans le roman à une tradition romanesque anglo-protestante ; de même, à l'aide de cette présence, elle a su inscrire fortement dans *Les Fous de Bassan* une problématique rattachée d'habitude à des traditions romanesques autres que la française (l'anglaise et la russe, en particulier) : celle du bien et du mal, de la culpabilité et de l'innocence (5). Notons bien que les remarques d'Anne Hébert sur l'influence de la Bible dans son œuvre répondaient à une question d'A. Vanasse à propos du bien et du mal. Encore une fois la présence, dans un roman de langue française, d'une problématique associée le plus souvent à des traditions romanesques non francophones a de quoi vivement intéresser maints lecteurs francophones.

Le contenu des *Fous de Bassans* comporte donc plusieurs caractéristiques qui constituent autant de facteurs aptes à favoriser le succès commercial ou critique du roman, voire les deux. Soulignons que si certains facteurs relèvent du traditionnel (présence d'une diégèse à crimes et à suspense, de personnages identifiables, décrits physiquement et dotés d'une psychologie complexe), d'autres vont à contre-courant de certaines orientations, soit du roman français, soit du roman occidental (personnages féminins fonctionnant comme narratrices autodiégétiques du parcours de leur propre désir et mis en roman par une autrice ; présentation convaincante par cette même autrice de personnages masculins narrateurs autodiégétiques du parcours de leur désir ; inscription romanesque d'une minorité protestante et anglophone au Québec). Cet habile mélange de l'ancien et de l'insolite témoigne déjà d'une écriture consciente d'elle-même et de ses moyens, savante. Rien d'étonnant alors à ce que ce caractère savant se manifeste tout autant dans le maniement hébertien des mécanismes d'écriture relevant de l'ordre du formel. On imaginerait mal écriture romanesque plus vivante, plus dynamique, tant il « s'y passe » des cho-

ses intéressantes, que ce soit sur le plan (relevant à la fois du contenu et de la forme) du genre, sur celui de la structure narrative, ou sur celui de la poésie.

Sur le plan générique, on a vu que le contenu des *Fous de Bassan* confère à ce roman une double appartenance : au genre du roman policier, d'une part, et à celui du roman psychologique, de l'autre. Cette *polyvalence* générique et signifiante s'étend encore, l'on s'en aperçoit à la lecture du « livre de Perceval Brown et de quelques autres » (pp. 137-195) dont le narrateur principal est le frère idiot de Stevens Brown. L'écriture des passages que narre Perceval témoigne d'une volonté, chez la romancière, de produire une écriture apte à signifier un état mental anormal chez son personnage ; les mécanismes scripturaux créant cet effet sont, notamment, diverses sortes d'ellipses (celle, par exemple, du pronom personnel sujet) et, surtout, la désarticulation des phrases qui paraissent hachées :

Soulève le rideau. La lune est là. Dans la fenêtre. Moi [...] Pas envie de dormir. Envie de crier. Parce que je suis enfermé. Serai battu si je crie. [...] Le rideau. Posé ma joue sur la vitre fraîche, presque mouillée. Vu la lune blanche à travers la vitre froide. Envie de sortir. Le tour de main pour ouvrir la fenêtre. Lentement. Sans bruit. Main trop grosse. S'appliquer. Faire très attention. Main lourde. Comme gonflée. La poignée fraîche dans ma main. (p. 139)

Ces mécanismes visent à créer un rapport mimétique avec une désarticulation de la pensée logique et à mettre en texte ainsi, de façon convaincante, les productions narratives du personnage. Celles-ci, toutefois, nous semblent relever d'autre chose que de l'idiotie. Le discours de Perceval déborde de traits poétiques, de sorte que ce discours nous fait hésiter, nous demandant si nous sommes en présence de l'idiot dont certains syntagmes simples ou phrases désarticulées seraient des productions attendues — ou du poète de grand talent qui seul pouvait produire certaines images (même si — effet de l'habileté de l'écriture hébertienne — ces images allient souvent une vision fort originale à une certaine maladresse dans l'expression ; gaucherie qui rend le personnage plus vraisemblable vu qu'idiot ou génie c'est un adolescent, fruit d'un milieu culturel fruste). Quelques images, choisies au hasard parmi bien d'autres : Perceval décrit son propre cri comme « Un son qui file jusqu'au ciel après avoir creusé son trou noir dans mes os » (p. 141). Son lit : « Un univers glauque où je suce mon pouce en paix [...] de l'eau endormie par-dessus la tête [...] Plusieurs cloisons d'eau entre le clair de lune de Griffin Creek et moi » (p. 143). En outre, Perceval se confronte explicitement à des problématiques langagières de poète, que ce soit au niveau lexical : « Pas de mots pour dire l'effet des merveilles dans ma tête. Déjà pour la vie ordinaire pas assez de mots » (p. 140) ou à celui de la création d'images appropriées : « La lune n'est pas une orange ronde et pleine, comme disent les gens. La lune est plate, sans épaisseur, pareille à du papier blanc » (p. 141).

L'ensemble du discours de Perceval nous semble trop intelligent pour qu'on puisse voir en lui un idiot. On hésite plutôt quant à savoir si Perceval est *fou* ou *poète*, son discours relevant moins de l'idiotie que de la folie (l'aliénation mentale), d'une part, et de la poésie, de l'autre. Par cette dernière caractéristique, le discours de Perceval (comme celui de presque tous les narrateurs et de tous les « livres ») engage la polyvalence générique de ce roman vers la poésie, nous y reviendrons. En outre, par sa dimension « discours de la folie, de l'aliénation mentale », le langage de Perceval est perçu par le lecteur comme relevant de l'ailleurs, de l'altérité, voire d'une « inquiétante étrangeté ». Par là,

le discours de Perceval rapproche ce roman d'un genre de plus, celui du *fantastique*.

Voilà aussi l'effet que produit, à l'aide d'un mécanisme plus aisé à dégager, le livre d'Olivia de la Haute Mer (pp. 197-225), narré tout entier par une morte, qui rattache ainsi *Les Fous de Bassan* au genre *merveilleux*. Certes, le mécanisme relève en partie du contenu — Olivia est une morte — mais il relève aussi d'un procédé formel qui consiste à faire d'un personnage mort une narratrice (qui est d'ailleurs autodiégétique et utilise le présent comme temps principal de sa narration). Il y a donc aussi bien du merveilleux que du fantastique dans l'œuvre d'Anne Hébert. L'extrême polyvalence générique de ce roman, à laquelle contribuent et le fond, et la forme, multiplie ses publics possibles et tend ainsi à maximiser son succès commercial et critique ; l'habileté scripturale avec laquelle cette polyvalence est mise en place ne peut que consolider le succès critique.

Sur le plan de la structure narrative, l'on admire tout d'abord la pluralité des récits et des narrateurs. Les six « livres » du roman constituent autant de récits indépendants produits par cinq narrateurs principaux auxquels s'ajoute le « nous » qui intervient surtout dans le « Livre de Perceval Brown et de quelques autres ». Cette pluralité narrative a un effet puissamment dynamisant sur l'ensemble du roman, car elle entraîne une pluralité et donc une polyvalence à d'autres niveaux scripturaux (c'est d'ailleurs un facteur qui favorise la polyvalence générique déjà étudiée) :

1. — La pluralité temporelle (d'où la mobilité du temps romanesque). Chacune des six parties comporte, dès sa page-titre, une précision quant à sa date de production : les première et dernière parties sont datées « automne 1982 », les autres « été 1936 » sauf la cinquième (due à « Olivia de la Haute Mer ») qui porte la mention « sans date ». En outre, plusieurs livres évoquent des moments antérieurs à 1936 (l'enfance des personnages). La mention « sans date » permet de rattacher le livre d'Olivia à toute date, même postérieure à l'automne 1982, ou au « hors du temps », atemporalité qui renforce les liens rattachant ce roman au genre merveilleux.
2. — La pluralité et la mobilité des points de vue et des voix (ces deux aspects de la narration tendant ici à fusionner grâce au caractère autodiégétique des narrateurs-personnages-actants), pluralité et mobilité qui dynamisent le récit, accroissant ainsi la variété des stimuli qu'offre ce roman à ses lecteurs et lui conférant, à l'instar des autres pluralités que nous évoquons, des allures de *ludisme savant* aptes à lui rallier les lecteurs épris d'écriture contemporaine.
3. — La mobilité de la distance, les narrateurs se projetant (et les lecteurs avec eux) tantôt tout près, tantôt plus loin des événements de l'été 1936. Olivia de la Haute Mer se rapproche parfois de l'été 1936 sous l'effet de son désir de Stevens (p. 221) ; parfois elle s'en éloigne à l'approche, nous dit-elle, des « grandes images violentes que j'appréhende » (p. 224 ; voir aussi pp. 204, 206-207, 225).

Le discours poétique, enfin, déjà évoqué, constitue une qualité majeure des *Fous de Bassan*. Cette dimension poétique provient surtout de la grande richesse d'images qu'offre ce roman, images au sens de tout ce qu'un roman donne à voir, entendre, sentir, goûter et toucher ; et aussi au sens des comparaisons et des métaphores dont sont riches toutes les six parties, surtout peut-être le livre de celle dont les mains constructives, chez la petite fille, font des pâtés

de sable (p. 205) et, chez l'adolescente, maîtrisent le travail du repassage (pp. 214-215), fille au corps sportif, éprise du monde et de la vie (p. 213), celle qui, par un garçon comme « un soleil pâle échevelé » (p. 205) fut réduite à n'être plus que « légère comme une bulle, écume de mer salée » (p. 204), « limpide sur la mer comme une larme » (p. 212), voire « goutte de nuit dans la nuit » (p. 225) — Olivia.

Sur le plan formel ce roman témoigne d'une grande maîtrise et offre un remarquable déploiement de la narrativité contemporaine alliée à une poésie d'une grande beauté. Il y a donc bien ici (nonobstant l'avis contraire de S. Lamy) écriture, une écriture contemporaine, savante, et extraordinairement émouvante. Pour savante, pour polyvalente qu'elle soit toutefois, cette écriture n'est point hermétique : aussi bien la technique narrative mobile et souple que la poésie ne peuvent qu'accroître le plaisir du lecteur, même inconscient des mécanismes scripturaux producteurs de son plaisir ; le lecteur qui prend conscience de ces mécanismes en aura une jouissance d'autant plus forte.

La double réussite de ce roman aux vertus multiples naît, au fond, de ce qu'elle se prête pleinement à la jouissance de tout lecteur en lui procurant une véritable plénitude de l'écriture — et de sa lecture.

NOTES

- 1 Anne Hébert, *Les Fous de Bassan* (roman) (Paris : Seuil), 1982, 253 p.
- 2 Le succès critique qu'a obtenu le roman jusqu'ici est général mais non universel ; en témoigne le compte rendu très négatif qu'a fait Suzanne Lamy sous le titre « Le roman de l'irresponsabilité », *Spirale* (29 novembre 1982), pp. 2-3.
- 3 François Rigolot, « Le poétique et l'analogique », dans *Sémantique de la poésie* (Paris : Seuil, 1979), p. 158.
- 4 André Vanasse « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, VII ; 3 (printemps 1982), p. 444.
- 5 Cf. Mary, Jean Green, compte rendu des *Fous de Bassan*, in *The French Review*, 56, 6 (May 1983), pp. 978-979. Ce compte rendu mentionne l'apport de la qualité de ce roman, en tant qu'histoire de crime et de suspense et en tant que fiction poétique, à son succès.

*

* *

Anne-Marie Delepoulle — J'ai été frappée, en travaillant vos œuvres de ne jamais rien lire sur votre venue à l'écriture. Or, cette venue doit avoir son origine dans votre enfance, dans votre adolescence ou dans les annales de votre famille. Comment cela s'est-il passé ?

Nicole Brossard — Vers l'âge de 14-15 ans j'ai commencé à écrire des poèmes, des poèmes d'amour, évidemment ! Puis vers 17-18 ans l'écriture a eu de plus en plus une grande part dans ma vie. Maintenant, c'est une nécessité. Aujourd'hui il me serait difficile d'entrevoir la vie sans l'écriture. Autant je peux parler de ma pratique d'écriture, autant je ne peux expliquer ma venue à l'écriture, sinon d'une manière chronologique.

A.-M. D. — Vous dites que vous utilisez le dictionnaire des symboles pour trouver des relations originales. L'on sait que Kerouac se levait à l'aube pour transcrire ses rêves. L'onirisme joue-t-il un rôle pour vous comme pourraient le laisser croire certaines images de type initiatique ? Votre imagination a-t-elle un support privilégié en l'onirisme ?

N. B. — Je ne peux sûrement pas répondre à cette question par l'affirmative. J'ai déjà dit : « je n'ai pas d'imagination, c'est la langue qui a de l'imagination pour moi ». Bien sûr qu'aujourd'hui, j'ajouterais que j'ai l'énergie et le désir de transformer et d'intervenir dans l'imaginaire de la langue. La mémoire qui est dans la langue me donne aussi beaucoup d'énergie, suffisamment même pour y contredire la version phallogcentrique. Les dictionnaires sont des outils privilégiés de travail pour qui travaille radicalement à comprendre comment fonctionne la pensée et l'émotion quand elle cherche à prendre forme dans la langue écrite. Les mots font sens selon la perspective dans laquelle on se place, on les place. Ne me plaçant pas dans une perspective patriarcale, je dois sans cesse redoubler de vigilance en ce qui concerne l'effet de sens que je veux obtenir. Des textes comme *L'amèr* et *Picture theory* ont été particulièrement difficiles à écrire parce que pour imposer le sens qui s'imposait à moi, je devais « intuitionner », vérifier et contre-vérifier ma version de la réalité cachée derrière l'écran des mots, mots teintés de la seule version masculine.

A.-M. D. — Il semble que l'inédit féminin tourne autour du corps colonisé, de l'aliénation, de la subversion. Mais des hommes aussi écrivent là-dessus. Qu'est-ce qui fait la différence entre l'inédit féminin et l'inédit masculin ?

N. B. — La différence se trouve dans le champ de vision. La langue étant en quelque sorte notre champ de vision mental, il va sans dire que dans une langue qui rend les femmes invisibles (le e muet, le masculin l'emportant sur le féminin, et l'emploi du mot « homme » pour désigner l'humanité), il leur sera difficile de trouver leur identité, identité qui justement donne accès à la prise de conscience de son aliénation. Ce n'est que dans un deuxième temps que la subversion peut prendre place. L'aliénation concerne toutes les femmes. Enoncer en quoi, par qui et par quoi nous sommes aliénées est une forme d'inédit, inédit qui fait émerger les inavouables. Et tous les inavouables qui émergent sur la place publique ont des conséquences politiques, à plus forte raison quand

ils concernent une collectivité comme celles des femmes. L'inédit qui m'intéresse présentement c'est l'inédit de la femme souveraine dans son corps et qui en pensée pourrait traduire son intégrité. L'inédit c'est de pouvoir imaginer celle par qui tout peut arriver et de pouvoir y avoir recours au sens général et en particulier. L'inédit féminin c'est de reconduire l'effet métonymique qui nous fait prendre (confondre) la femme pour ses parties du corps ou ses fonctions sociales. C'est en somme inventer notre humanité.

A.-M. D. — C'est devenir soi-même...

N. B. — Soi-même en là-même dans le consenti des différences. Au niveau de l'écriture on est cependant toujours confrontée à la question : qui écrit quand j'écris ? Wittgenstein, dans *Le Cahier bleu*, dit que nous essayons de résoudre des énigmes qui proviennent de notre façon de considérer le langage. Ainsi, ne serions-nous de nous-mêmes que ce que nous parvenons à imaginer de nous à travers le filtre de la langue. Quant à nos certitudes les plus vitales, on pourrait dire qu'elles se trouvent quelque part ici et là dispersées dans nos textes de fiction, cela si l'on veut parler de contenu. Mais je dirais que nos certitudes sont dans un texte, d'abord et avant tout, formelles.

A.-M. D. — Une complicité de cœur et d'esprit est-elle possible avec les hommes ou y a-t-il une sorte de rupture progressive chez vous ? Comme pour la femme, distinguez-vous le fils « patriarcal » de celui qui s'en est détaché ?

N. B. — Le meilleur des hommes, je le trouve personnellement dans les musées, les livres, la musique. Je peux certes partager un certain nombre d'idées, d'émotions même, avec quelques hommes mais il y a un point zéro, un point limite où ça devient impossible de poursuivre dans l'intuition de certaines certitudes. Alors si je puis dire, c'est la logique elle-même du rapport qui se dissout.

Ici, il faut sans doute parler de rupture, là de continuité en ce qui me concerne et qui concerne les femmes.

A.-M. D. — Le féminisme n'est-il pas dangereux comme une religion, par son sectarisme, voire même ses mirages, son fanatisme quelquefois...

N. B. — Je pense que le féminisme est essentiel. Ça veut dire comprendre et identifier une structure patriarcale dans son fonctionnement politique, social, économique et culturel. Cela veut dire aussi ne pas être dupe en ce qui concerne le mépris et parfois la haine que les hommes ont pour les femmes.

Le féminisme veut dire solidarité et travail de combat et de recherche avec d'autres femmes pour un meilleur être-au-monde pour les femmes.

Ça m'apparaît « irréel » qu'une femme ne soit pas féministe. Travailler à comprendre pourquoi des femmes ne sont pas féministes fait aussi partie de ma réflexion. Il y a là un nœud qu'il faut absolument dénouer.

Ce que vous dites du féminisme, c'est ce qu'on entend très souvent ; c'est extrêmement pervers dans la mesure où on renvoie cette lutte et ce combat pour la dignité des femmes, à un abus de pouvoir et ce lorsque les femmes et les féministes n'ont même pas le minimum de pouvoir qui leur permettrait de contrôler leur propre vie. Le féminisme est un des rares « ismes » à n'avoir jamais tué personne. Si l'on cherche du fanatisme il faut surtout chercher du côté du machisme et du sexisme.

A.-M. D. — Votre militantisme n'est-il pas parfois au détriment du poète que vous êtes ?

N. B. — Le militantisme, je le pratique dans des interventions prosaïques, disons une prose journalistique. Mes interventions militantes se font surtout dans le domaine culturel : journaux, revues, films. Quant à l'écriture et à la poésie, il faudrait plutôt parler de conscience féministe que de militantisme. Or cette conscience féministe c'est justement ce qui me nourrit le plus vitalement ; c'est ce qui agrandit mon champ de vision et qui justement me permet de comprendre ou d'essayer de comprendre de quoi il s'agit lorsque nous parlons de politique, d'imaginaire, de réalité, de fiction, d'identité. Si ce n'était cette conscience féministe, je serais incapable de discerner entre ce qui m'aveugle et ce qui m'éblouit.

A.-M. D. — Le poète est-il politicien ? Où vous situez-vous entre l'optique shelleyenne (« the poet is the unacknowledged legislator of the world ») et celle de Bataille pour qui la poésie est une attitude mineure et pour qui le poète ne peut pas être politicien.

N. B. — Le poète est certainement quelqu'un qui dit « vrai » sans que l'on sache exactement trop comment. Dans les dictatures — et elles sont majoritaires sur la planète — on censure les poètes ; dans les démocraties modernes, on les neutralise ; c'est ce qu'on appelle le commerce du livre. D'autre part, nous savons fort bien que les législateurs d'aujourd'hui, ce sont les multinationales. Peut-être faudrait-il dire de nos jours : « the poet is an unacknowledged scientist ». Science du corps, de l'émotion et de l'énergie.

A.-M. D. — W. C. Williams disait que l'objectif de l'écriture est de révéler et non nécessairement de communiquer, révéler ce qui est en l'homme. Vous-même dites que vous branchez et débranchez la communication. Dans votre œuvre, il y a pour être honnête, maints passages auxquels je ne comprends rien...

N. B. — Il s'agit en effet pour moi de faire surgir des émotions et non pas de communiquer les miennes. L'émotion est formelle. Dès que le lecteur ou la lectrice partage l'émotion du texte, c'est-à-dire sa mise en place par l'acte de lecture, le texte prend un sens, en direct ou en différé.

A.-M. D. — Ne risque-t-on pas alors de retracer quelque chose qui soit de sa propre imagination et non plus celle de l'auteur ? Bien sûr, vous dites que c'est au lecteur de refaire le texte qu'il lit...

N. B. — Qui me lit, lit en même temps dans ses pensées tout comme j'essaie de lire dans ma pensée quand j'écris. En fait, on pourrait dire de la lecture que c'est une traduction simultanée et que forcément il s'y glisse des contresens ; on pourrait parler aussi d'une surimpression de voix.

A.-M. D. — Parlons de votre apport au patrimoine culturel, littéraire. Je vois dans votre œuvre l'expression d'un nouveau romantisme dans les exigences de montrer l'impossible féminin comme possible. J'y vois aussi une résurgence du fantastique dans la libération des fantasmes féminins. De même qu'une sorte d'écriture gothique, baroque, au sens de libération des formes, travail de la forme, recherche d'un nouvel équilibre. Qu'en pensez-vous ?

N. B. — Je crois qu'en répondant à votre première question concernant l'impossible féminin comme possible, je répondrai aux autres. L'impossible féminin, c'est en effet une femme intégrale, celle par qui tout peut arriver et dont

j'ai parlé précédemment. Or pour la concevoir comme telle dans l'imaginaire cette femme une et plurielle, concrète et abstraite, il faut faire travailler l'écriture en intervenant *manifestement* dans ses trois dimensions, la grammaire, la syntaxe et la sémantique. De là peut-être, cette impression de baroque, de prolifération des formes et de là aussi cette « impression » de fantastique ou même de science-fiction. Ce dont il est en effet ici question, c'est d'une science et d'une fiction de soi devenant réelle. Il me faut aussi ajouter que l'impression de fantastique découle du fait que les femmes n'ont jamais bénéficié des mythes, des religions et des institutions, soit pour se nourrir à même ce qui contiendrait l'ensemble, un réservoir de leurs fantasmes collectifs, soit pour tout simplement y projeter leurs fantasmes individuels.

Ce par quoi, par exemple dans *Picture theory*, j'essaie de résumer fiction, réalité et dimensions de l'être intégral, c'est l'hologramme. L'holographie est une technique par laquelle on obtient des images en trois dimensions. L'hologramme enregistre l'ensemble des informations sur l'objet en chacun de ses points. S'il est brisé, chacun de ses morceaux est capable de reconstituer l'image entière.

A.-M. D. — On a tendance à mettre des étiquettes sur votre œuvre : entre autre celle d'« écriture de femme ». N'est-ce pas un ghetto, un label de marque pour une meilleure vente, ou pour regrouper des écritures non encore reconnues comme telles ?

N. B. — Tout d'abord disons que ce sont les écrivaines féministes qui ont elles-mêmes mis l'étiquette « écriture de femme » sur leur écriture pour contrecarrer le monopole de l'étiquette « écriture » que les hommes ont appliquée à leur écriture. Que des éditeurs aient commercialisé cette étiquette, c'est une autre chose. Quant aux écritures reconnues, il faut se demander : reconnues par qui ? Il m'apparaît essentiel que les écrivaines soient reconnues par d'autres femmes. C'est « élémentaire » comme dirait Sherlock Holmes.

A.-M. D. — Maints auteurs disent : « il n'y a pas d'écriture de femmes »...

N. B. — Faudra-t-il toujours nous justifier à *leurs* yeux ? C'est d'abord à *nos* yeux que la justification, l'analyse et la critique peuvent avoir un sens. C'est à partir de là que nous pourrions renouveler le sens même que nous donnons à cette pratique privilégiée et risquée que nous appelons « écriture ».

A.-M. D. — La grande période en France pour le féminisme est 1974 : Luce Irigaray (*Speculum*), Annie Leclerc (*Paroles de femmes*), etc., mais il semble, dix ans après, y avoir un creux de la vague.

Au Québec, au contraire, il y a montée des écritures de femmes. Comment expliquez-vous cela ?

N. B. — Il y a plusieurs raisons à cela : nous avons investi plusieurs lieux à la fois ; nous en avons créé et nous avons trouvé une certaine réponse masculine à notre travail. Réponse qui n'a rien de paternaliste parce que ce sont nos écritures elles-mêmes qui ont initié chez certains poètes un renouvellement de leur propre écriture. En d'autres termes, les écritures de femmes au Québec sont devenues une « avant-garde ».

De plus, nous n'avons pas eu à affronter « dramatiquement » la censure idéologique que la psychanalyse et le marxisme ont imposée du dedans et du dehors au féminisme français.

Ceci dit, nous savons fort bien que l'acquis de notre présence dans l'histoire littéraire québécoise depuis 1975 est bien fragile et que nous devons être vigilantes et surtout solidaires dans nos solitudes respectives.

Paris, 18 avril 1983

COMPTES RENDUS

Jean ETHIER-BLAIS, **Les pays étrangers** (Montréal : Leméac, 1982), 467 p.

Aucun lecteur d'*Études canadiennes* n'ignore le nom de Jean Ethier-Blais. L'éclat d'un talent reconnu en plusieurs genres n'est pas l'unique raison pour laquelle la revue, dont les recensions concernent plutôt la critique que les œuvres de création, se doit de signaler *Les pays étrangers*. L'action de ce roman, qui se déroule au Québec en 1947-1948, mêle des êtres de fiction, des notabilités en chair et en os, et, catégorie intermédiaire, des répliques plus ou moins conformes d'individus réels qui ont marqué, parfois fortement, la vie québécoise. Au long de son cheminement, que jalonnent plus de conversations, de méditations, d'analyses que d'événements, l'intérêt romanesque ne faiblit pourtant pas. Une habile construction jette un pont continu entre deux zones agitées. D'un côté, Borduas, aiguillonné par ses disciples, se prépare à lancer son manifeste et à défier les foudres gouvernementales qui s'amassent ; de l'autre, un religieux, le Père Bergevin, écrivain célèbre sous le pseudonyme de Germain Laval, se décide à quitter l'habit et à partir pour la France, tel à peu près Rodolphe Dubé-François Hertel. Nous suivons la montée des deux crises en compagnie de membres séduisants de la bourgeoisie montréalaise cultivée, non moins subtilement observés, hommes et femmes, dans les vibrations de leur esprit et de leur cœur. Tous les personnages, adultes ou enfants qui accèdent à l'adolescence, explorent en eux-mêmes le « pays étranger » que chacun porte en soi.

Sans essayer d'inventorier les bijoux de culture littéraire, musicale, picturale, les trésors de lucidité, de sagesse, d'intuition et de sympathie humaines que cisèle et patine un style aussi acéré que velouté, il faut recommander ici le tableau de société, assez large mais trop profond pour autoriser le mot de fresque. Outre Borduas, et François Hertel, se dessinent en plein action Robert Elie, Claude Gauvreau, Jean Bruchési et même Maurice Duplessis, tandis que, maître vénéré, l'abbé Lionel Groulx traverse souvent les marges. Puissant ordre religieux, collègue classique fermement tenu, couloirs de ministère, galeries et ateliers de peinture, milieux musicaux, milieux mondains, rues de Montréal, exploitation agricole même, c'est une époque qui ressuscite, celle d'une sorte de première Renaissance, vouée à l'échec immédiat (et les réflexions caustiques sur les faiblesses québécoises ne manquent pas), mais grosse de l'avenir d'un pays neuf, sinon « étranger ». Ce livre plein de subjectivité nous y fait pénétrer mieux que n'importe quelle enquête historique.

Jean MARMIER

Louis HEMON, **Récits sportifs**. Edition préparée et présentée par Aurélien Boivin, Jean-Marc Bourgeois. (Alma : Editions du Royaume, 1982), 252, p. 111.

C'est un livre important que lance un modeste éditeur du Lac Saint-Jean. Deux chercheurs avisés ont réuni les 48 récits et commentaires livrés par Louis Hémon, à partir de 1903, au *Vélo*, devenu ensuite *L'Auto*, où le dernier parut le 23 août 1913, après la mort de l'auteur, et quatre articles parus au Canada, dans *La Presse*. Heureux lecteurs sportifs de l'époque ! La somme de ces textes, non strictement inédits, mais presque tous introuvables et inconnus, enrichit d'une composante remarquable l'œuvre déjà variée de l'écrivain.

On est frappé par la compétence multiple d'un amateur qui explique en expert les pièges de la course Oxford-Cambridge, les vertus de tel coin de campagne anglaise pour le cross, l'utilité des haltères pour le boxeur ou le footballeur, ou suppute les chances d'attirer le public payant à tel ou tel type de compétition. Il ne verse jamais ni dans le didactisme, ni dans le bavardage, quel que soit le genre qu'il adopte pour son « papier » ; et il en cultive plus d'un : reportages assez rarement, brefs essais, portraits, récits de souvenirs personnels, nouvelles surtout, d'inspiration diverse. L'imagination se déploie dans le conte féérique (*La conquête*), la fiction scientifico-militaire (*600 chevaux*), le mystère fantastique (*La peur* — texte déjà repris dans *La Belle que voilà*). Les malentendus de l'amour et du sport attristent discrètement quelques récits. Le jeune journaliste excelle à mêler choses vues, intuition psychologique, sympathie pour des compagnons issus du milieu populaire et leurs humbles drames. Les demi-confidences abondent. Quelques traces de maladresse à peine affleurent, et quelques traces d'influence — Maupassant pour deux ou trois thèmes et pour la manière dense, la chute sèche, Daudet dans ce *Jérôme* reproduit par le préfacier de *Battling Malone* — sans aucune pesanteur.

L'humour, qu'excite tantôt la paresse des sédentaires pontifiants, tantôt les petits ridicules des sportifs, tantôt l'anglomanie... des Anglais, et qu'alimente surtout le refus de se prendre soi-même au sérieux, tombe aussi sur un M. Ripois père de famille, dont la Némésis manque de châtier la sotte obstination en le noyant avec son fils (*Le sauvetage*). Il s'allie à la mélancolie, et même à la ferveur enthousiaste, en un amalgame très personnel (*Le record*, etc.).

L'éloge des disciplines physiques enveloppe une méditation sur la sagesse. Elle ne prône pas seulement les valeurs d'effort, de courage, de camaraderie équièrre, de beauté et de santé, moins banalisées d'ailleurs alors qu'aujourd'hui par la littérature sportive. Elle parcourt des virtualités diverses : pour un « M. Plume », une existence parallèle de bonheur et de pureté, en marge de la laideur quotidienne ; pour un *alter ego* de l'auteur, la personnalité qui se trempe à jamais grâce aux séances d'entraînement sans gloire ; ailleurs, le retour à la nature jusqu'à l'engloutissement, comme on le voit dans l'étonnante phrase finale du premier récit. Le mot-clé du livre est sans doute celui de « simplicité », parfois accentué par l'épithète « primitive », comme le souligne A. Boivin. Simplicité qui englobe la violence des cavernes, car Hémon taquine le paradoxe, et la rudesse des boxeurs de banlieue. Mais ce mot inverse en valeur positive d'avenir une nostalgie de paradis perdu, dont l'énergique jeune homme rejetterait la délectation morose. Elle l'a conduit à Péribonka, et le poussait plus loin quand il écrivait les derniers articles.

Ce ne sont pas seulement de beaux textes, c'est un homme qui se trouve ici « rapaillé ». Mais ses compatriotes pourront-ils se procurer ce livre nécessaire ?

Jean MARMIER

Sylva CLAPIN, **Alma-Rose**, texte établi et présenté par Gilles Dorion, suivi d'un appendice, avec chronologie et bibliographie, (Montréal : Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1982), 208 p.

Le succès de *Maria Chapdelaine* a incité plusieurs émules à composer des « suites ». L'une d'elles, parue dans *La Presse*, en 1925, sous le pseudonyme « Claude Sicard », imagine l'avenir de la jeune sœur de Maria, Alma-Rose. M. Gilles Dorion, qui a consacré plusieurs études à l'auteur, le polygraphe Sylva Clapin, publie en volume ce feuillet, et lui joint divers articles de Clapin, ainsi que trois contes d'autres auteurs, en marge de *Maria Chapdelaine* également, avec tous les renseignements utiles et une analyse critique du petit roman.

Comme il ne manque pas de le reconnaître, *Alma-Rose* n'est pas un chef-d'œuvre. Dans la première partie, l'héroïne s'efface derrière le père Chapdelaine qui continue à « faire de la terre » avant de mourir au champ d'honneur du bûcheron : car Clapin entend rendre hommage, plus que Louis Hémon, aux défricheurs, artisans de la maîtrise du sol par les Canadiens français. Dans la seconde partie, on ne la voit que par les yeux, et les lettres, d'un jeune aristocrate français. Elle est devenue institutrice et télégraphiste en Témiscamingue, où il lui donne des leçons de littérature (elle a déjà lu une petite bibliothèque laissée à sa sœur par... Louis Hémon), puis en Nord-Ontario, où il lui sauve la vie lors d'un gigantesque incendie de forêt. Ils s'épousent et reviennent à Péribonka. François de Cérignan contribuera au maintien de la race au Canada.

Clapin souffre de la hantise du modèle, qu'il ne voudrait ni répéter ni contredire. Il prête aux « voix » un discours à sa façon : cruel contraste ! Ses personnages ne parviennent pas à prendre vie. A son crédit, il faut inscrire un accroissement notable du répertoire littéraire des canadianismes, et des passages où il se fie à ses observations et à son imagination personnelles : le récit de la mort du cheval Charles-Eugène, les descriptions d'effets de glace ou de « poudrière » attestent un vrai talent.

On lira avec grand intérêt le dossier rassemblé en annexe par l'érudition de M. Dorion. Il offre une base pour l'étude de la « réception » de *Maria Chapdelaine* sous divers aspects.

Jean MARMIER

Léon PETITJEAN et Henri ROLLIN, **Aurore l'enfant martyr**. Histoire et présentation de la pièce par Alonzo Leblanc (Montréal : V.L.B., 1982), 273 p. III.

« De tout le théâtre québécois, *Aurore* (...) est la pièce qui fut le plus souvent jouée » : plus de 5 000 représentations, à partir de 1921. Ce chiffre extraordinaire permet d'assurer qu'elle ne relève pas du théâtre littéraire, mais du phénomène sociologique. Ce que met en évidence l'édition richement illustrée qui en est donnée pour la première fois.

La petite Aurore Gagnon, martyrisée jusqu'à la mort par sa marâtre et son propre père, en 1920, dans un village du Québec, a fait l'objet de quatre romans au moins, de quatre pièces ou davantage (celle qui nous est présentée a d'ailleurs varié avec le temps), et d'un film : le fait divers est devenu mythe. L'histoire réelle, le procès des tortionnaires, la composition de l'œuvre, la transmission des rôles sur des papiers épars, tout cela nous est retracé avec minutie par M. Alonzo Leblanc. Bien qu'Aurore soit entrée dans l'imaginaire collectif, il a fallu attendre Jacques Ferron pour suggérer une interprétation liée à l'inconscient national : le Québec orphelin victime de la marâtre Angleterre. Si l'allégorisme obsède la critique d'aujourd'hui, le public des années 1921-1951 s'attachait à un mélodrame dont un procès retentissant authentifiait les horreurs incroyables. Les auteurs avaient su les compenser par un solide moralisme religieux, et les alléger d'une pincée de comique, par l'entremise de paysans sympathiques au langage presque pris sur le vif, dont la présence prouvait que l'on ne confondait pas la normale et l'exception monstrueuse. Ce « réalisme » annonçait-il Michel Tremblay ? De très loin seulement. En tout cas, l'édition sauve du néant une œuvre éminemment populaire.

Jean MARMIER

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration d'Aurélien Boivin, Roger Chamberland, Gilles Dorion, André Gaulin, Kenneth Landry, Alonzo Leblanc et Lucie Robert.
Tome III : 1940-1959. (Montréal : Fides, 1982), XCVI + 1 252 p.

L'événement qu'a représenté, en 1978, la publication du tome I du désormais célèbre *D.O.L.Q.* a été commenté, pour les lecteurs d'*Études canadiennes*, par M. Maurice Lebel. Chaque nouveau volume, du fait du découpage chronologique adopté, possède son originalité. Tous maintiennent, voire améliorent si possible, le niveau d'excellence qui a déterminé le succès foudroyant d'un pari audacieux. Le tome II (1980), beaucoup plus volumineux que le premier, dépassait un total de 1 450 pages, pour couvrir les années 1900-1939, riches de promesses. Le tome III correspond à la phase de montée en puissance et en température de la littérature québécoise. Au tome IV, dont la préparation est déjà très avancée, sera réservée l'explosion somptueuse des années 1960-1969.

Mais la revue complète et approfondie de la période qui va de la guerre à la révolution tranquille nous rappelle ou nous révèle l'existence de maints remous d'ébullition déjà, dès le temps du *Refus global* (1948), surtout chez les poètes. Si le breelan majeur, Saint-Denys-Garneau, Anne Hébert, Alain Grandbois, Rina Lasnier, garde la place qui lui est due, il ne domine pas absolument la période. D'un côté, par exemple, la publication en 1952 des *Poésies complètes* de Nelligan, avec nombre d'inédits, offre l'occasion d'une ré-interprétation. D'autre part sont mis en lumière des poètes en avance sur le temps québécois, et parfois méconnus comme le jeune Sylvain Garneau. Le roman, bien des exemples le démontrent, ne borne pas ses nouveautés à introduire la ville dans des peintures sociales sagement réalistes. Àuprès de lui prospère la nouvelle, qui tend à remplacer le conte populaire. Le théâtre prend son essor, appuyé sur une infrastructure plus robuste. De substantiels articles sont aussi consacrés à l'Essai, sous ses diverses formes, y compris des recueils d'interviews, aux ouvrages historiques, à l'histoire littéraire elle-même (sans laisser à l'écart l'*Histoire littéraire de l'Amérique française* de notre compatriote Auguste Viaute). Beaucoup des auteurs étudiés sont encore en pleine activité, et certains signent ici des articles relatifs à un confrère.

Faute de pouvoir parcourir les trésors inventoriés, insistons sur l'exceptionnel instrument de travail offert aux chercheurs et aux professeurs, aussi commode à utiliser que matériellement imposant, agréable à l'œil par des illustrations choisies avec soin (en couverture, une encre de Roland Giguère), une typographie aérée, quasi-impeccable (!). L'ample introduction collective dessine les lignes de force, signale les liens entre littérature et société, et spécialement ici avec le cinéma et autres média, ainsi que la peinture (pourquoi pas la musique ?). Chronologie synoptique et détaillée ; 806 articles ; biographie de tout auteur dont une œuvre est étudiée (314 biographies) ; index soigné, fort clair ; système bibliographique à la fois gigantesque (20 000 références), et articulé de façon pratique entre appendices à chaque œuvre et répertoires finaux... On se demande si l'ambition de produire la liste exhaustive des moindres comptes rendus pourra être tenue aux tomes IV et V, et s'il faut l'exiger d'un tel *Dictionnaire*, dans la mesure même où, monument perdurable, il sera vite dépassé sur ce terrain. Bien entendu, malgré ses scrupules, il n'évite pas quelques lacunes, semble-t-il : articles de *Mélanges*, travaux réalisés hors Québec...

Vétilles insignifiantes devant une telle « cathédrale ». Nul ouvrage plus que le D.O.L.Q. ne mérite le nom de fondamental. Tous les amateurs de littérature québécoise s'efforceront de l'acquérir. Il s'impose comme un ouvrage de référence indispensable à toute institution qui s'intéresse ou prévoit de s'intéresser un jour au Québec, au Canada, à la francophonie.

Jean MARMIER

1 p. 225, col. 1 et 432, col. 1, lire : *La Grande Épopée de Jacques Cartier* ; p. 1 135, lire : Sœur Marie-Tharcisius.

Louky BERSIANIK, **The Eguélienne**, translated from the French by Gerry Denis, Alison Hewitt, Martha O'Brien, and Donna Murray (Victoria, B.C. : Press Porcépic, 1981), 346 p.

The Eguélienne est présenté par son auteur, Louky Bersianik, comme un roman triptyque. Le livre est à la fois tableau et texte ; après l'avoir refermé, on est hanté(e) par un certain nombre de temps forts visuels comme l'enfant bourgeois dans sa cage de verre « filiocide » ou, dans un registre positif, la scène éblouissante de l'Alliance entre l'homme nouveau de la planète Terre et la « femelle de sa propre espèce ».

Le premier panneau du triptyque, « Nulle femme n'est prophète sur sa planète », décrit la venue de l'Eguélienne, exilée volontaire d'une planète négative, à la recherche du mâle de son espèce. Après avoir traversé ce que nous appellerons le désert de la féminitude et rencontré voire incorporé tous ses avatars depuis Sylvia Penn, l'Américaine à jamais déprimée, jusqu'à Alysse et ses anti-merveilles, elle investit la terre entière. Dans sa mutabilité et son ubiquité, elle n'est prisonnière d'aucun genre et apparaît comme un devenir féminin à l'échelle universelle. C'est en cela qu'elle est porteuse de la bonne nouvelle et donc un messie féminin dans un texte qui se veut parodie de la Bible.

Comme l'indique son titre, « Le massacre des paramécies », et comme le suggèrent aussi l'évocation et la localisation symbolique de la chapelle Notre-Dame Hors-des-Murs, le deuxième panneau du triptyque débute par une dramatisation du sacrifice de cette féminité vibratile qui aurait pu être et n'a jamais été. Deux femmes, toutefois, parviennent à suivre l'Eguélienne. Elles ont choisi l'exode, exil bien sûr et l'insignifiante Omicronne lancée à la poursuite du nom perdu jusqu'à la conclusion de l'Alliance.

Le troisième panneau du triptyque s'ouvre avec le sermon sur la montagne prêché par le grand-prêtre St Siegfried qui, dans un délire de « phallomorphisme monolithique », a la révélation des tables de la loi. Suivent, en contre-discours, les stances de l'Eguélienne ; l'anti-Freud exhorte les femmes de la Terre à ne plus être le sexe poubelle de leur planète et retourne la théorie psychanalytique à la manière d'une Valérie Solanas qui aurait une bonne dose d'humour. Après la désintégration et la résurrection de l'Eguélienne, Exil aidée d'Omicronne et de quelques hommes nouveaux de la planète Terre, détruit les tables de la loi. Quant à l'Eguélienne, elle part pour une planète positive, poursuivant la recherche du « mâle de sa propre espèce », donc toujours porteuse d'un message d'amour. Car, si terrible que soit la dénonciation du génie destructeur de l'homme, c'est bien un message d'amour que Louky Bersianik adresse à ceux qui donneront aux femmes non seulement leur force mais aussi leur tendresse, et à celles qui donneront aux hommes non seulement leur tendresse mais aussi leur force. *The Eguélienne* s'inscrit donc dans la pure tradition du féminisme de l'androgynie.

Tout au long du livre, l'auteur se livre à une expérimentation ludique avec le langage. Dans la troisième partie d'ailleurs, le texte prend nettement le pas sur l'image. Démonstration éclatante et hilarante du pouvoir de nommer nouvellement assumé par les femmes, le texte original de Louky Bersianik entend annuler le sexisme de ce logos fossilisé dans la préhistoire patriarcale qu'est, selon elle, le français. Le feu de joie que l'auteur allume avec les mots ne manquera pas d'irriter ou d'agacer certains lecteurs ; c'est pourtant bien ce feu d'arti-

fique de néologismes et d'invention qui empêche le livre de devenir un poncif du féminisme. Les ingrédients habituels et les fétiches sexuels sont là mais, accommodés à la sauce Bersianik, ils se digèrent fort bien ! L'exploit est d'avoir fusionné toute une gamme lexicale nouvelle avec la plus grande variété des techniques narratives dans le creuset du verset biblique ; celui-ci est tour à tour récit, pensée, catalogue, poème, scénario, harangue, dans une parodie incessante des patriarches judéo-chrétiens, de Freud, ou même de Kipling.

Tribut doit être aussi payé à la prouesse réalisée par les traducteurs ; leur virtuosité atténue notre regret de ne pas avoir lu le texte dans sa version originale française.

Ginette CASTRO
Université de Bordeaux III

Claude DAUPHIN, **Brit Kolobrit**, (Sherbrooke, Québec : Edit. Naaman, 1981), 64 p.

Ce titre coloré (« Chante colibri »), emprunté à une chanson enfantine, introduit en fait un véritable petit manuel de pédagogie musicale haïtienne.

Trente chansons enfantines collectées en Haïti et témoignant des diverses influences culturelles, africaines et européennes, aujourd'hui encore nettement identifiables dans le folklore de ce pays, sont précédées d'un exposé méthodologique d'une grande clarté dont la ligne directrice, empruntée aux théories du compositeur hongrois Zoltán Kodály, consiste à tenir compte de la « langue maternelle musicale » d'un peuple, de « l'accoutumance auditive » d'une population telle qu'elle s'est forgée au cours des siècles.

Claude Dauphin ne s'est nullement attaché (ce n'était pas son propos) aux textes des chansons (il y aurait toute une étude de sources à faire et la chanson n° 3 par exemple, perpétuant le souvenir de l'expédition Leclerc venue rétablir l'esclavage à Saint-Domingue, ne manque pas d'intérêt, de même que l'adaptation créole de « Frère Jacques »...) ; son objectif était de mettre en relief les éléments constitutifs du langage musical de ce corpus, d'adopter une méthode de transcription, et d'établir un ordre de progression des chansons du recueil en fonction des difficultés mélodiques, scalaires et rythmiques.

Sans préjuger des résultats qu'obtiendront les pédagogues amenés à utiliser (plus ou moins bien, en fonction de leur propre talent) ce petit manuel, nous ne pouvons que saluer ce type de tentative, en souhaitant que le corpus soit élargi, ce qui permettrait aux concepts avancés de démontrer plus amplement leur fécondité.

J. CORZANI
Université de Bordeaux III

Robert HARVEY, « **Kamouraska** » d'Anne Hébert : Une écriture de La Passion suivi de Pour un nouveau « **Torrent** », (Montréal : Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec Collection Littérature, 1982), 211 p.

R. Harvey nous offre un livre en deux parties dont la principale est consacrée au roman *Kamouraska* (p. 3-127), et l'autre à la nouvelle « Le Torrent ». La valeur critique de la première partie dépasse nettement celle de la seconde, reflétant peut-être la préférence de M. Harvey pour *Kamouraska* (p. 1).

« *Kamouraska* d'Anne Hébert : Une écriture de La Passion » est surtout une très bonne étude narratologique du grand roman d'Anne Hébert ; comme le laisse entendre la phrase « une écriture de La Passion », cette étude narratologique se mue progressivement en essai herméneutique, tentative de traduire en un langage plus immédiatement saisissable le riche symbolisme du roman (et nous sommes de ceux qui croient de telles tentatives fort utiles, car elles aident d'autres lecteurs à accéder à de nouvelles couches de sens, à approcher de plus près une plénitude de la lecture). La visée narratologique est évidente dans les titres de trois des quatre chapitres : « Les narrateurs », « Les niveaux de récit », « Le temps du récit ». Chaque chapitre est divisé en parties dont les titres, comme ceux des chapitres et le contenu de nombreuses notes en bas de pages, disent clairement à quel point ce volume constitue un hommage non seulement à A. Hébert mais aussi — comme tant d'autres — à Gérard Genette (*Figures III*). Seul le titre du dernier chapitre de cette première partie traduit la visée herméneutique : « Le rituel commémoratif » (sa première section s'intitule « L'intemporalité mythique »). La visée herméneutique perce cependant ici et là dans tous les chapitres ; dans l'ensemble, l'articulation et la coordination de l'exposé des données narratologiques, d'une part, et, de l'autre, l'interprétation de ces données (et d'autres) en fonction d'un déploiement de la signification symbolique de *Kamouraska*, sont bien faites : c'est l'un des principaux mérites du livre.

La vision de l'œuvre — de l'ensemble des écrits d'Anne Hébert comme de *Kamouraska* — privilégie fondamentalement, chez Harvey, la symbolique. Le titre le dit : *Kamouraska* (voire toute l'œuvre hébertienne) serait l'« écriture de La Passion ». D'une « Passion » plutôt, nous semble-t-il, car si Elisabeth Roland, par sa « dimension mythique [...] prend figure de symbole collectif » (p. 126), de sorte que « La condition humaine de toute une "humanité" se reflète en cette Eve noire, placée éternellement [...] dans l'attente de quelque rédemption » (p. 126), ce que montre Harvey, c'est que cette « Passion » est sans Pâques : « Aussi, ce "sacrifice" ne peut-il offrir aucune rédemption » (p. 127).

La critique hébertienne a déjà souligné ce qu'a de pessimiste la fin de *Kamouraska*, mais Harvey insiste utilement sur la lecture métaphysique qu'il convient d'en faire. L'un des apports de ce livre réside, au niveau de sa démarche, en la mise en relief de l'intertextualité biblique, filon critique qui méritait d'autant plus d'être exploré qu'A. Hébert a récemment souligné l'importance de la Bible dans sa formation personnelle : « C'est peut-être l'œuvre qui m'a marquée le plus » (1).

Plus originale est la présentation du traitement des souvenirs par Elisabeth Roland comme relevant d'un travail d'écriture qu'effectue ce personnage (p. 8), souvenirs d'événements dont elle cherche, à travers la (re)narration qu'elle (s')en fait, à changer le sens (p. 8). La narration l'emporte en importance sur l'intri-

gue ; Elisabeth, engagée dans un processus de « lecture-écriture », s'accroche à sa « fonction de régie » (pp. 9-10). Mais à un certain moment, elle désirera la réunion avec Georges Nelson « dans l'absolu de l'intemporalité » (p. 92) ; l'« amour interdit » — « insensé » — [...] tentera plus tard de s'accomplir dans l'éternité de l'instant, par l'instauration de l'intemporalité mythique » (p. 51) : à nouveau se manifeste ainsi l'articulation narratologie-herméneutique.

L'analyse narratologique privilégie l'étude des divers narrateurs, des niveaux du récit, et du temps romanesque, dont surtout « l'apport spécifique de l'anticipation vue sous son aspect fonctionnel dans l'écriture narrative d'Elisabeth Rolland » (p. 82). Cette analyse est réellement méritoire : l'étude des transitions d'un narrateur à d'autres, par exemple (pp. 24-27), est fort réussie et très instructive. Quant à la lecture herméneutique, elle favorise l'emploi, généralement convaincant, des intertextualités *bibliques* (cf. nos remarques ci-dessus et la phrase « Dès les premières pages [...], le procès "intérieur" s'annonce déjà ouvertement sous le signe de la morale chrétienne », p. 118) et *hébertienne* (Harvey, comme bien d'autres, voyant dans l'œuvre hébertienne une grande unité qui permet de mieux cerner le sens d'un ouvrage à l'aide des autres). Harvey vise enfin à expliquer le symbolisme, essentiellement d'ordre métaphysique, du roman.

Le volet narratologique a pour but de servir l'interprétation herméneutique, l'auteur visant « à donner au roman une interprétation globale qui puisse tenir compte de la structure narrative de l'ensemble. (p. 5) » But dans l'ensemble atteint, avec rigueur et clarté.

« Pour un nouveau Torrent » est un travail assez valable, mais moins que ne l'est la très bonne étude de *Kamouraska*. Ici l'interprétation herméneutique est proportionnellement plus importante que la description et l'analyse narratologiques, ce qui entraîne une perte de rigueur et un flou, peut-être inévitables. L'on a parfois l'impression d'un certain décousu.

La promesse implicite du titre (une lecture du « Torrent » réellement nouvelle) ne semble pas être tenue : finir par affirmer que François se trouve prisonnier « à jamais » dans « un enfermement qu'il partageait déjà avec sa mère depuis le commencement immémorial des temps » (p. 155), dans une culpabilité que lui a transmise dès le début Claudine (p. 168 ; cf. p. 174), de sorte que pour François l'avenir est prisonnier du passé, comme lui le restera dans une « alliance nouvelle et éternelle avec sa mère » (p. 154) ; que ce sentiment de culpabilité reflète celui qu'aurait éprouvé la société québécoise de l'époque (pp. 141-142, 184) ; tout ceci ne semble pas renouveler réellement la vision que depuis longtemps la critique s'est faite de cette nouvelle, au contraire — et M. Harvey a le mérite de le reconnaître (p. 142). L'auteur voudrait rejeter la thèse selon laquelle François, à la fin du « Torrent », serait sur le point de se suicider (p. 133). Affirmer toutefois que « François Perreault n'a jamais été aussi "passionnément" vivant qu'en ce moment précis où il contemple son image dans le torrent » n'exclut pas, logiquement, la possibilité d'un suicide immédiatement après. Une phrase de M. Harvey irait plutôt dans le sens de la thèse du suicide : à propos de François, l'auteur note une « alliance nouvelle et éternelle avec sa mère dans le torrent » (p. 154) ⁽²⁾ et il cite aussi une phrase de François qui va nettement dans le même sens (p. 176, n° 36). Sans vouloir trancher le débat, il nous semble que M. Harvey aurait pu se dispenser d'accuser en vrac la critique hébertienne de « conclusions hâtives et confuses à propos d'un certain "suicide" de François ».

Cette étude du « Torrent » est néanmoins riche en observations stimulantes, en matière à réflexion, en intuitions à développer. Particulièrement intéressantes sont les pages sur une « Economie du Salut » dans « Le Torrent » (voir surtout les pp. 135-140) qui clarifient les problèmes se posant aux deux personnages principaux. Les pages sur Amica (à qui Harvey a le mérite d'offrir l'étude détaillée que la critique ne lui avait pas encore accordée), celles sur la métaphore de la richesse (p. 145, par ex.), la remarque selon laquelle toutes les sorcières et vampires dans l'œuvre hébertienne « seraient les manifestations différenciées de l'absolu du désir » (p. 163), l'interprétation de la symbolique du regard (p. 157), l'utilisation de l'intertextualité biblique, la remarque selon laquelle « On découvre [...] rétrospectivement le caractère mythique de cet imparfait du début, qui situait d'emblée le récit, à notre insu, au niveau du mythe » (p. 165) : tous ces passages, et bien d'autres, seront lus avec beaucoup d'intérêt. La tentative d'utiliser l'intertextualité existentialiste — et surtout celle qu'offrirait *La Nausée* (pp. 148-150) — constitue une initiative louable, bien que les extraits choisis et les rapprochements entre les deux ouvrages ne soient pas toujours convaincants. M. Harvey défriche ici, néanmoins, une voie critique prometteuse.

M. Harvey affirme que « malgré leurs réticences, les personnages sont toujours amenés tôt ou tard à pénétrer dans le labyrinthe », labyrinthe que Harvey semble voir là où nous l'avons pensé ⁽³⁾ : « Comme dans tous les romans d'Anne Hébert, la "vraie vie" est toujours ailleurs, dans ce pays de l'enfance qu'il faut "à tout prix" reconquérir » (p. 159).

R. Harvey considère « Le Torrent » comme un instrument à l'aide duquel Anne Hébert visait à modifier des mythes québécois et à instaurer une nouvelle mythologie collective (p. 171).

Il présente d'intéressants documents en annexes (il y en a huit) à son ouvrage, et en fait, à propos de *Kamouraska*, un emploi utile : telle différence entre ce que raconte un document historico-judiciaire concernant les blessures marquant le cadavre de la victime réelle et celles que porte le cadavre de Tassy chez Anne Hébert traduirait la volonté de celle-ci de souligner la valeur symbolique du chiffre sept (p. 110 ; n° 24). Par contre, on ne peut que déplorer l'absence presque totale de toute référence (autres que quelques allusions dévalorisantes) à la critique hébertienne dans son ensemble. Pourtant, l'accent mis par Harvey sur la dimension mythique des personnages d'A. Hébert et des deux ouvrages qu'il étudie, ainsi que sur les rapports entre cette mythologie littéraire et celle de la société québécoise, le place dans la filiation des travaux de Denis Bouchard, auquel Harvey (qui ne le cite pourtant point) nous semblerait avoir une dette significative. L'étude narratologique de *Kamouraska* aurait fort bien pu comporter des références à plusieurs articles et thèses (celles de R. Juéry, J. Nadeau-Fournelle, S. Saint-Pierre Allaire et M. Telles, parmi d'autres). Pourquoi, d'ailleurs, ne citer dans sa bibliographie que des livres et articles ? Une thèse (ou un mémoire) constitue une publication : il est difficile d'être au courant de toutes, mais de là à les exclure totalement... Livres et articles ne sont guère mieux lotis dans l'ouvrage de Harvey qui, s'il manifeste à certains propos une originalité méritoire, nous semble néanmoins redevable à plusieurs travaux antérieurs. On peut regretter, enfin, l'anglicisme qui consiste à utiliser systématiquement le terme « éventuellement » avec le sens de « à la longue ».

Dans l'ensemble, le livre de R. Harvey — très bien imprimé, à part quelques coquilles — offre une très bonne étude des structures narratives de *Kamou-*

raska et une tentative stimulante, intéressante et souvent convaincante de faire progresser l'herméneutique de ce roman comme de la nouvelle « Le Torrent ». C'est un ouvrage dont la valeur pour les études hébertiennes est considérable.

Neil B. BISHOP
University of Victoria

*

* *

NOTES

- 1 Anne Hébert, dans André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », **Voix et Images**, vol. VII, n° 3, printemps 1982, p. 444.
- 2 Nous soulignons.
- 3 Cf. notre **La thématique de l'enfance dans l'œuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert**, thèse de doctorat, université de Provence I, Aix-en-Provence, 1977.

LOUDER, Dean et Eric WADDELL (sous la direction de), **Du continent perdu à l'archipel retrouvé : le Québec et l'Amérique française**, (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1983), 292 p. (ISBN 2-7637-7002-9)

L'existence d'une francophonie vivante hors Québec en Amérique du Nord a longtemps été masquée par le poids linguistique massif de la Belle Province. Un choc culturel a coïncidé avec la première victoire électorale du parti québécois en 1976. A cet égard, il n'est pas inutile de souligner que, depuis la Révolution Tranquille des années soixante au Québec, l'usage du mot « canadien-français » a été progressivement remplacé dans le discours collectif par celui de « québécois ». La francophonie canadienne hors Québec est, de fait, devenue un enjeu politique et la Fédération des Francophones Hors Québec (FFHQ) pèse maintenant dans les débats canadiens. Le mouvement de retour aux sources aux Etats-Unis, la renaissance ethnique très nettement observable à travers tout le sous-continent nord-américain, une certaine dose de « *small is beautiful* » font que certaines communautés envisagent de « vivre en français » au sens le plus plein et le plus quotidien.

Il revient à Dean Louder et à Eric Waddell, tous deux géographes « culturels » à l'université Laval de Québec, d'avoir eu le mérite de monter cet ouvrage collectif de seize essais dédiés aux questions touchant les minorités francophones d'Amérique du Nord. Le lecteur se trouve ainsi mieux sensibilisé aux particularités intrinsèques de chaque îlot de cet archipel linguistique. L'ouvrage permet également de réfléchir à la place qu'occupe le Québec dans la trame de la francophonie nord-américaine. Le dernier recensement décennal (1980 aux Etats-Unis, 1981 au Canada) donne un contour statistique intéressant à cette famille linguistique : au Canada, 5 300 000 Franco-Québécois, 475 000 Franco-Ontariens, 234 000 Acadiens du Nouveau-Brunswick, 52 600 Franco-Manitobains, 45 600 francophones de Colombie britannique, 36 000 francophones de Nouvelle-Ecosse et quelques centaines de Franco-Terre-neuviens. Aux Etats-Unis, on dénombrait 2 598 408 francophones au recensement de 1980. Ceux-ci se trouvent surtout concentrés en deux régions bien spécifiques : la Nouvelle-Angleterre et la Louisiane. Autant la Louisiane puise sa francité dans un passé relativement lointain, autant la Franco-Américanie (Nouvelle-Angleterre) doit son originalité etho-linguistique à l'apport de 700 000 Canadiens français entre 1850 et 1900, poussés là par l'expansion industrielle et le besoin de main-d'œuvre. Aujourd'hui, environ cinq millions de citoyens américains sont de descendance ou d'origine québécoise, dont deux millions un quart vivent en Nouvelle-Angleterre et un million autour des Grands Lacs.

Les 572 000 Louisianais de l'Acadiana, pour lesquels le français constitue une langue maternelle vivante, représentent un cas différent de celui de la Franco-Américanie, toute proche de la frontière canadienne. En effet, dans le cas louisianais, les horizons de provenance sont très diversifiés : colons français d'Ancien Régime, "Cadjins" venus de l'Acadie après le Grand Dérangement de 1755, esclaves noirs et planteurs créoles de Saint-Domingue, émigrés de la Révolution et de l'Empire... L'Acadiana se définit officiellement comme l'ensemble contigu des 22 paroisses du Sud-Ouest de la Louisiane, centré sur la ville de Lafayette. Depuis 1968, la Louisiane est déclarée constitutionnellement bilingue. La même année a été créée une régie publique, le CODOFIL (Council for the Development of French in Louisiana) chargé de promouvoir la conservation et le développement du français dans cet Etat du Vieux Sud.

Les seize contributions constitutives de cet ouvrage collectif se répartissent comme suit : huit chapitres (soit la moitié du livre) sont consacrés au Canada de langue française. Un chapitre se réfère au Québec, un autre s'attarde sur les Franco-Ontariens, trois chapitres concernent les francophones de l'Ouest canadien et trois autres chapitres s'attachent à l'Acadie historique. Les sept derniers chapitres font référence au phénomène francophone aux États-Unis (Midwest, Nouvelle-Angleterre, Missouri, Louisiane, Texas) tandis qu'un chapitre final évalue les chances de redressement des francophones hors Québec.

En définitive, le traitement conféré dans ce recueil à l'Amérique française est bien équilibré. Les nombreuses illustrations cartographiques, photographiques et statistiques permettent de mieux saisir ce phénomène ethno-culturel jusque-là assez mal connu en Europe. L'analyse politique est réaliste et sans complaisance. Pour être vraiment complet, l'ouvrage aurait dû ne pas oublier un morceau important de l'Amérique française, à savoir l'archipel des îles Saint-Pierre et Miquelon. Incontestablement, cet oubli représente la lacune majeure de ce livre. Certes, avec leurs 242 km² et leurs 6 200 habitants, les îles Saint-Pierre et Miquelon détiennent un poids physico-humain assez relatif. Néanmoins, leur importance politico-culturelle va bien au-delà de ces modestes dimensions (cf. Sanguin, André-Louis, *Saint-Pierre et Miquelon, département français d'Amérique du Nord*, Poitiers : Editions Norois, 1983). En effet, Saint-Pierre et Miquelon est le seul territoire de l'Amérique française où la langue et la culture françaises n'ont jamais été menacées par l'anglicisation canado-américaine pour des raisons faciles à comprendre. Colonie de 1604 à 1936, territoire d'outre-mer de 1936 à 1976, 101^e département de la République depuis 1976, Saint-Pierre et Miquelon a toujours formé un morceau intégral de la France, notamment à cause de sa population quasi entièrement d'origine métropolitaine. En cela, Saint-Pierre et Miquelon constitue une Amérique française d'un registre passablement différent de sa contrepartie continentale du Nouveau Monde puisque le contexte politique insulaire n'a jamais permis à la langue anglaise de prendre racine et d'être institutionnalisée. Il n'est pas inutile de souligner que trois importantes universités canadiennes y entretiennent en permanence leur « French School » respective.

Au total, un livre indispensable qui apporte des éclairages nouveaux sur l'espace vécu et perçu de la francité d'Amérique du Nord. Son passé, quand on cesse de le scruter sous l'angle de l'abandon du Québec et des vieux règlements de compte franco-britanniques, devient moins mythique. Cette contribution permet aussi de mieux comprendre la diaspora acadienne et la saga louisianaise. Finalement, la francophonie nord-américaine se trouve confrontée au problème lancinant de l'éclatement d'identité. La vision renouvelée de la géographie culturelle offerte dans ce livre donne accès à une pédagogie féconde.

André-Louis SANGUIN
Université du Québec à Montréal

C. P. STACEY, **Canada and The Age of Conflict. Volume 2 : 1921-1948 The Mackenzie King Era**, (Toronto : University of Toronto Press, 1981), X + 491 p.

Avec l'Ere de Mackenzie King, Charles Perry Stacey, professeur émérite de l'université de Toronto, achève son *Histoire des Politiques Extérieures du Canada* et couronne ainsi une œuvre abondante et importante. Après le premier volume, consacré aux années 1867-1921, le second volume étudie la politique extérieure du Canada des lendemains de la Première Guerre mondiale à ceux de la Deuxième Guerre. Son premier intérêt est de combler une lacune. Depuis les synthèses un peu anciennes de G. P. de T. Glazebrook et de F. H. Soward, un manuel récent faisait défaut sur cette période et sur ce thème. Désormais il existe et il faut s'en réjouir. Les sources utilisées sont diverses et nombreuses. Elles sont tirées des principaux dépôts d'archives au Canada et dans le Royaume-Uni : séances des cabinets, papiers des départements ministériels, débats parlementaires, lettres, correspondances et papiers privés des dirigeants politiques dont certains, comme Mackenzie King, ont tenu un véritable journal. En outre, l'ouvrage tient compte des résultats de plusieurs travaux de recherche, achevés récemment au Canada.

L'étude est centrée autour de la figure de William Lyon Mackenzie King qui a dirigé la politique canadienne pendant vingt-sept ans entre 1921 et 1948, à la fois comme Premier ministre et chef de la diplomatie. Exemple presque unique de longévité ministérielle dans l'histoire canadienne, il est le principal inspirateur et agent de la politique extérieure de son pays. Personnage étonnant auquel ses concitoyens ont délégué une autorité et un pouvoir très grands, mais mal aimé par un grand nombre d'entre eux (p. 325), fervent de séances de spiritisme pendant lesquelles il entrait en relation avec de grands hommes politiques comme Gladstone (p. 178), surnommé l'américain par la population canadienne, mais qui s'est toujours senti britannique et canadien.

Son arrivée au pouvoir en décembre 1921 est le point de départ de changements dans la politique extérieure du Canada. Son objectif est, dans la ligne de son glorieux prédécesseur Wilfrid Laurier, de donner à son pays un statut, une place et un rôle nouveau dans un monde marqué profondément par la guerre et ses conséquences. Pour cette œuvre, Mackenzie King s'attache les services d'un universitaire, Oscar Douglas Skelton, qui devient en 1925 sous-secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères et qui est, jusqu'à sa mort en 1941, le principal conseiller du Premier ministre. D'autres vont suivre pour étoffer un département ministériel dont l'importance croît au sein du gouvernement : parmi eux en 1928, le futur Premier ministre, Lester Bowles Pearson (p. 97).

Les premiers pas de cette politique sont accomplis au début des années 1920 par un Canada enrichi par la guerre et pourvu désormais d'un appareil industriel (pp. 15-16). L'affaire de Chanak, en septembre 1922, montre combien encore Londres (surtout Churchill au Colonial Office), font peu de cas de la personnalité du Dominion (pp. 18-25). Elle est d'une certaine façon à l'origine d'un des axes de la politique étrangère de Mackenzie King : faire du Canada un pays souverain au niveau international, dégagé de la tutelle britannique. D'où d'abord des gestes vers le grand voisin du Sud, concrétisés par des traités et accords sur la navigation des Grands Lacs, la pêche du flétan, les échanges, et signés par des représentants canadiens, hors la présence de Britanniques (changement de la procédure diplomatique suivie jusque-là). C'est aussi la pré-

sence active du Canada à Genève où le sénateur Raoul Dandurant, parfait bilingue et « canadien intégral » suivant sa propre expression, est élu en 1925 président de l'Assemblée de la Société des Nations. L'année suivante, le Canada devient membre non permanent du Conseil de la même organisation (pp. 65-66). Les Conférences Impériales de 1923, puis surtout de 1926, donnent une nouvelle définition des relations entre le Royaume-Uni et les dominions. Elles mettent en place le « British Commonwealth of Nations », en concordance avec les vues de Mackenzie King qui préfère, pour les pays membres, une égalité de statut à une indépendance (pp. 85-88). Encouragé par ces résultats, le Canada ouvre ses premières ambassades, à Washington en 1926, à Paris en 1928 et à Tokyo en 1929. La même année, il accueille son premier Haut-commissaire britannique (pp. 89-95).

La crise économique entraîne le retour des conservateurs au pouvoir en 1930 (p. 121). Le nouveau Premier ministre, Richard Bedford Bennett, n'infléchit pas sensiblement la politique extérieure du pays qui se rapproche cependant plus de Londres que de Washington. Le Statut de Westminster, en décembre 1931, consacre l'indépendance législative du Canada. Les Accords d'Ottawa, série de traités bilatéraux entre le Royaume-Uni et ses partenaires du Commonwealth, profitent plus au Canada qu'à son ancienne métropole (p. 145). Les tensions nouvelles qui à partir de 1933 menacent la paix embarrassent le gouvernement Bennett qui hésite sur l'attitude à suivre, en tant que membre de la Société des Nations et devant l'hostilité du Québec à tout engagement extérieur (pp. 166-167). Mais les élections générales d'octobre 1935 rendent le pouvoir à Mackenzie King et aux libéraux.

Ce dernier ne quittera plus les affaires avant 1948, date de son retrait de la vie politique. A la différence de son prédécesseur, le chef libéral se rapproche de Washington et signe à la fin de 1935, un accord commercial avec les Etats-Unis qui améliore les échanges entre les deux pays (pp. 177-178). La crise éthiopienne est un premier test pour la nouvelle politique libérale et pour Mackenzie King, écartelé entre ses appuis canadiens-anglais et canadiens-français. Les premiers sont partisans d'une présence canadienne plus active à la Société des Nations, alors que les seconds qui identifient encore l'Italie à la Papauté, penchent pour la retenue et la non-intervention (pp. 186-190). Mackenzie King ne tranche pas et, pour préserver l'unité du pays, subordonne tout engagement extérieur à une décision du Parlement, principe déjà affirmé au début des années 1920 (pp. 195-196). C'est aussi l'époque où, encouragé par Neville Chamberlain et Anthony Eden, il croit pouvoir agir pour la paix. Il rencontre à cet effet en juin 1937, lors d'un séjour en Europe, le chancelier allemand Adolf Hitler qui lui laisse une impression plutôt favorable (pp. 211-213). Il appuie désormais la politique britannique d'« appeasement », seule exception à son opposition traditionnelle envers une politique impériale commune. L'antidote en est constitué par le renforcement des liens avec les Etats-Unis qui se déclarent en 1938, prêts à soutenir et à défendre un Canada attaqué.

Les accords de Munich mettent une nouvelle fois à l'épreuve l'unité du pays. Ils révèlent aussi à de nombreux Canadiens, l'impossibilité pour leur pays de rester à l'écart d'un conflit (p. 236). En septembre 1939, le Parlement décide à une majorité très forte l'entrée en guerre aux côtés du Royaume-Uni. Les raisons qui expliquent cette décision, à l'encontre d'attitudes isolationnistes et pacifistes, souvent exprimées depuis la Première Guerre, vont de la sympathie pro-britannique et de la répulsion envers les dictatures, à la préservation des intérêts économiques et à la sécurité du pays (pp. 266-270). La Deuxième Guerre

mondiale voit le Canada participer à la lutte commune, sans avoir cependant une part effective à sa direction. Londres semble oublier que le Canada n'est plus une colonie (p. 342). Des frictions gênent les relations militaires entre les deux pays, à propos de la place et du commandement des forces armées canadiennes. Mackenzie King cherche à apparaître comme l'ami et l'associé de Churchill et de Roosevelt, mais ces derniers ont plutôt tendance à le tenir à l'écart (p. 325). La situation ne change guère avec le retour à la paix. Dans un monde bipolaire, dominé par les Etats-Unis et l'Union Soviétique, le Canada est une des principales puissances moyennes. Il exerce pleinement ses droits d'Etat souverain et s'est définitivement affranchi de la tutelle britannique. Un indice parmi d'autres l'atteste : le nombre de postes diplomatiques canadiens à l'étranger est passé de 5 en 1939 à 36 en 1947 (pp. 392-394). Jusqu'à la fin de sa carrière politique, Mackenzie King maintient le même cap, fait d'une participation et d'un engagement prudent et mesuré dans les affaires internationales, comme par exemple par le Pacte Atlantique (pp. 416-418).

L'ouvrage offre une approche complète, détaillée et imagée de la politique extérieure canadienne. Il est agrémenté de quelques photographies d'époque. Il est en outre pourvu de tableaux statistiques sur le commerce extérieur canadien et les échanges avec les Etats-Unis et avec le Royaume-Uni, auxquels on pouvait ajouter ceux aussi significatifs sur les investissements étrangers au Canada entre 1920 et 1948. La politique monétaire du Canada n'est pas étudiée, en particulier au début des années 1930, lorsque dans un choix essentiel, ce pays ne rentre pas dans la zone sterling et s'agrège à la zone dollar. Une liste précieuse et précise de notes et un index des noms propres et des termes complète judicieusement le texte, mais fait regretter l'absence d'une bibliographie générale sur la politique extérieure du Canada entre 1867 et 1948. L'ouvrage fait bien la part des multiples éléments qui influent sur la conduite de la politique extérieure. Il accorde une place non négligeable au fait québécois dont le poids a été grand pendant toute cette période. Mais la présentation qui en est faite, manque de nuance, car elle ne tient pas assez compte des travaux récents d'historiens et de sociologues québécois sur les idéologies, en particulier ceux menés sous la direction de Fernand Dumont. Malgré ces quelques réserves, l'ouvrage est appelé à figurer dans les bibliothèques comme le manuel de base sur cette période fondamentale de la politique extérieure du Canada.

Denis BRUNN
Université de Metz

John Metcalf (ed.), **Making It New : Contemporary Canadian Stories**, (Toronto, New York, London, Sydney : Methuen, 1982), 262 p. Ca. DM 25, —, Can \$ 11.95, £ 4.95.

John Metcalf, himself a fiction writer, has been the most active editor of short stories in Canada since the beginning 1970's, with altogether some twenty literary compilations to his credit. His editorial work has been devoted mainly to Anglo-Canadian realist short fiction. Metcalf's recent anthology, *Making It New : Contemporary Canadian Stories*, is in many ways typical of his editorial work, yet it also documents the healthy developments of the Canadian short story and some of the last decade's relevant criticism, to which Metcalf himself has contributed significantly.

The anthology is one of the few Canadian short fiction collections explicitly directed at an international market — although Methuen's claim that "for the first time, a Canadian short story anthology will reach audiences in the United States, Britain and Australia simultaneously" is not quite correct ; it ignores, for example, Robert Weaver's classic three volumes of *Canadian Short Stories* which appeared with Oxford University Press in 1960, 1969 and 1978. Then too, Methuen uses "simultaneously" in a loose sense — the anthology appeared first in Canada in July 1982, in Britain, however, not until February 1983. *Making It New* has been widely advertised in magazines also outside Canada. As the anthology documents, the Canadian short story is indeed ready now to join the international short story community as a rightful member ; Metcalf's promising statement made during a promotion tour for the book is borne out by the volume : "I felt these particular story writers were the best that we had and could be presented outside Canada without explanation and without special pleading."

Making It New shows the contemporary realist Canadian short story at its best. Included are two stories each by Clark Blaise, Mavis Gallant, Hugh Hood, Norman Levine, John Metcalf, Alice Munro, and Leon Rooke. The stories document the authors' usual attention to form, narrative technique and style, their concern for metaphor, image, rhythm and the handling of time. The anthology gives evidence of the closeness to poetry of many contemporary Canadian short stories, of their focussing on internal conditions, their intricate metaphoric texture, their techniques of allusion, implication, and indirectness.

All of the stories included are available in other books. Some count among the best-known of the authors represented (Alice Munro's "Who Do You Think You Are ?", Norman Levine's "A Small Piece of Blue" and "We All Begin in a Little Magazine", Mavis Gallant's "Baum, Gabriel, 1935 — (...)") and Clark Blaise's "A North American Education") ; yet several of the stories are less known, recent productions, at the same time amongst the best their authors have written to date (Hugh Hood's "The Small Birds", John Metcalf's "Single Gents Only").

The anthology does give a "contemporary" view of the Canadian short story — Metcalf's wide-ranging survey and intimate knowledge of the short story scene in Canada make it unproblematic for him to include some of the best contemporary stories which had been published only one or two years earlier, or, indeed the very same year as the anthology : three stories — by Leon Rooke, John Metcalf and Hugh Hood — were first published in 1982. Five of the stories included had been first published in the 1980's, five in the 1970's

and two in the 1960's. This temporal distribution documents the recent qualitative development of the genre.

Apart from the quality of the stories, *Making It New* — as is usual with Metcalf's anthologies — also recommends itself on account of the additional material offered. Short biographical sketches of the authors and a topical listing of their major works may be helpful especially for foreign readers unfamiliar with Canadian literature. Helpful for any reader are the authors' commentaries, which range between two and a half to five pages. They make the volume especially suitable for teaching purposes. The essays — all of them original contributions — not only offer insights into the appreciation of the stories included (especially the texts by Metcalf, Hood and Rooke) ; some of them inform the reader about the circumstances under which the stories were conceived (Hood, Levine and Rooke) ; about technical aspects of short story writing in general ("On Ending Stories" by Blaise, as well as the texts by Hood and Metcalf) ; about theoretical problems of writing in general (Gallant on "What Is Style ?" ; Hood on some relationships between long and short fiction ; Munro on the relationship between reality and fiction) ; some essays also offer insights into the author's canon (e.g. Hood). Altogether, the authors' commentaries constitute useful material not only for discussions of the stories included, but also of short fiction, fiction, and literature in general.

Incidentally, the essays also show that acknowledged writers too are prone to occasional ego-boosting handed out by themselves — or is only this writer disturbed by passages like the following, especially if viewed in the larger context of the essays : "It was not the first time that Mordecai [Richler] let us have his house in this way" (p. 135), or : "Here I'm placing myself in a relation with Emerson... and with Scott Fitzgerald, who considered himself all his life to be a man peculiarly endowed with a power to express in his life/work the immense social forces that were swirling around him » (p. 108).

The four-page "Introduction" is one of the best ever to appear in an anthology of short fiction in Canada. It is written by Barry Cameron, professor of English at the University of New Brunswick and an expert on the Canadian short story. Strangely enough, his name appears neither in the table of contents nor on the title page, although the name of the photographer of the authors' portraits is given. Cameron's contribution does not deserve this neglect. The introduction documents the increasingly selfconfident tone with which Canadian short stories have been offered in recent years. Cameron alludes to the important question of divergent critical tendencies in Canada, sketching the long tension "between social or historical — and, in a broad sense, cultural — significance and artistic merits » (p. 9). The writers included have, indeed, not been exclusively preoccupied with Canadian content or themes. This cosmopolitanism partly derives from their biographical background. Blaise, Metcalf and Rooke were born and grew up in the United States or in England, Gallant and Levine have lived in France and England for the largest part of their lives. Six if not seven of the stories included have a foreign setting. Fortunately, such phenomena have not moved Metcalf to veto their inclusion. He is concerned rather with the quality of the stories as writing than with their mirroring some elusive "genuine" Canadian experience. Yet as some reviews of the anthology in Canada testify (e.g. I.M. Owen's, significantly entitled "To See Ourselves", in the January 1982 number of *Books in Canada*), Metcalf with his cosmopolitan qualitative, anti-thematic approach to Canadian literature still moves on controversial grounds in parts of the Canadian literary world.

Cameron's introduction, too, rightly puts the Canadian short story in an international context. Far from being preoccupied with the "Canadian-ness" of the stories included, he offers a general defence of the short form of fiction which applies irrespective of national origin. Most significantly and most importantly, however, Cameron goes about *analyzing* the stories, if only *en ensemble*, as writing. His dense survey makes one wish for some longer study lacking to date on the Canadian short story.

The portraits of the writers included in the anthology are less current than the stories themselves. The photo of Hugh Hood, for example, was taken in 1972, that of Alice Munro in 1974 ; most of the photos are about seven years old, which means that most of the stories included are much younger than the photos of their authors. Perhaps a book of "Contemporary Canadian Stories", one of the advantages of which is that it offers an up-to-date view of the literature, should follow up with appropriate photographic material as well. The passage of ten years does more to a person than to a story. The Photos do not make it new in another sense : they are well-known to those interested in Canadian literature, having been repeatedly reprinted. Their inclusion in *Making It New* may be due to the internationality of the market aimed at, to their excellence and their being classical photos by probably the best photographer in Canada, Sam Tata, and to the unifying effect which they give to the volume due to their idiosyncrasy as well as similarity of photographic style and approach. Unfortunately, almost all of the photos are slightly marred by some mishap in the reproduction process—they are lined with what looks like rows of light letters.

Metcalf has put together an anthology which stands up to the close analysis Cameron claims the stories deserve. It is regrettable that the relatively high price of Can \$ 11.95, £ 4.95 in England, or DM 25, — in Germany may prove off-putting, especially for classroom use. Canadian literature in general, and the short story — which has been called "the most active ambassador of Canadian literature abroad" — in particular will really have come of age when a book such as *Making It New* will not be bought and read primarily because it is Canadian, but because the writing as such is expected to be too good to miss. *Making It New* may be a step in this direction.

Reingard M. NISCHIK
Université de Cologne

William TOYE (ed.), **The Oxford Companion to Canadian Literature**, (Toronto, Oxford University Press, 1983), 843 p.

La publication, en 1967, de l'*Oxford Companion to Canadian History and Literature* avait constitué un événement culturel important : l'ouvrage encyclopédique était l'œuvre de Norah Story, archiviste à Ottawa, et il visait à apporter à un public cultivé les informations à caractère surtout historique sur les hommes et les événements qui avaient marqué l'histoire politique et littéraire du Canada.

Le nouvel *Oxford Companion* de 1983 est une autre étape : il est, cette fois, entièrement consacré à la littérature ; il n'est plus l'œuvre d'un historien mais le travail collectif de près de deux cents spécialistes des littératures canadiennes ; il privilégie évidemment les œuvres écrites en français et en anglais, mais il aborde aussi les littératures indienne, inuit, ukrainienne et yiddish. Outre les articles consacrés à chacun des écrivains retenus, l'encyclopédie propose des études sur les périodes, les mouvements littéraires et les genres ; les panoramas attendus sur la poésie, le roman, le théâtre sont heureusement complétés par des articles sur la nouvelle, la biographie, la philosophie, l'essai, l'histoire, la théologie, la science-fiction, l'humour, la traduction, la critique, la littérature enfantine, etc. On peut regretter l'absence de toute étude sur la presse qui est pourtant l'une des formes principales de toute culture écrite et l'absence tout aussi dommageable d'une présentation de l'édition au Canada, dont on ne peut ignorer qu'elle a conditionné toute l'activité littéraire.

L'ouvrage accorde justement une place importante à la littérature contemporaine et il rend bien compte de l'explosion culturelle qui a marqué le Canada à partir des années soixante. Les bibliographies qui terminent nombre d'articles permettront au lecteur averti de compléter utilement ses connaissances. Un index des œuvres citées aurait pu faciliter l'utilisation de l'encyclopédie ; il figurait dans l'*Oxford Companion* de 1967.

Cette œuvre collective constitue un complément indispensable à la magistrale *Literary History of Canada* de C. Klinck et elle doit figurer dans la bibliothèque de tous ceux qui s'intéressent aux études canadiennes.

P. SPRIET

W. J. ECCLES, **The Canadian Frontier. (1534-1760)**. (Albuquerque : University of New Mexico Press, 1982), 234 p.

Pour qui étudie le Canada ou la « frontière » américaine, cet ouvrage est un classique depuis sa première publication en 1969. A l'époque, l'auteur se posait en révisionniste, pourfendant les images hautes en couleur mais souvent inexactes des grands hommes de la Nouvelle-France — Montcalm, de Frontenac, le père Marquette ou le sieur de la Salle. Ceci pour réhabiliter des marchands moins connus mais plus puissants, pour remettre l'accent sur l'économie au lieu de la diplomatie, et surtout, peut-être, afin de rendre aux Indiens leur rôle de protagonistes dans ce conflit à trois et non à deux, entre la France et l'Angleterre. Depuis 1969, plusieurs historiens ont essayé, à leur tour, d'apporter des révisions à cette entreprise. Pourtant l'ouvrage de W. J. Eccles reste, pour l'essentiel, une étude de référence indispensable. Pour l'américaniste, il a l'avantage de montrer que le concept de « frontière », n'en déplaise à Turner, méritait d'être bien plus nuancé qu'il ne le présentait, si l'on tient compte du fait que les « habitants », ces fermiers qui bordaient la vallée du Saint-Laurent, s'abstinent souvent de développer les tendances et caractéristiques des colons anglo-saxons de Nouvelle-Angleterre, notamment dans leur rapport à la forêt et dans leurs relations avec les Indiens. Et qu'ils se montrèrent bien plus conservateurs qu'eux en matière d'institutions...

Madeline BELAND, **Chansons de voyageurs, coureurs de bois et forestiers**, (Québec : Presses de l'université Laval, 1982), 432 p.

Madeline Béland a puisé dans les riches archives du CELAT de l'université Laval pour réaliser un ouvrage qui s'articule autour de deux axes : d'une part, une étude socio-ethnologique de la vie des « voyageurs » faite à partir du matériau documentaire représenté par les chansons populaires recueillies dans la tradition orale ou consignées dans des ouvrages du terroir ; d'autre part, une anthologie de près de 90 chansons comportant, pour chacune, une transcription musicale et un texte (ce dernier étant soit le texte publié soit un texte « critique » établi, parfois, à partir d'une quinzaine de versions différentes) pourvu de notes explicatives, un classement des chansons : coureurs des bois, forestiers, bûcherons, cageux et draveurs (ouvriers du flottage du bois), accidents et morts, divers ; enfin, une bibliographie et un glossaire. Tout cet appareil critique et scientifique facilite grandement l'accès du profane à une documentation que, dans la première partie de 130 pages, l'auteur exploite avec un merveilleux sens des richesses du folklore et des réalités de la vie des prestigieux « voyageurs », généralement mise en opposition avec celles des « habitants », ces bouseux sans imagination, tout au long des siècles mais surtout au XIX^e. Mieux que les coureurs de bois et ceux du « Grand Portage » qui transportaient des marchandises dans leurs canots d'écorce et troquaient des fourrures avec les Indiens, ce sont surtout les saisonniers de l'industrie forestière qui sont représentés : de l'engagement jusqu'au retour si vivement attendu, les thèmes portent sur les détails et les risques du métier, sur la vie quotidienne, sur les croyances, sur les distractions de ces forestiers qui s'exilaient pour la coupe à la saison froide tandis que les draveurs, de l'automne au printemps, flottaient les billes et les cages de bois carré. A côté des péripéties quotidiennes d'une vie rude, la vision d'eux que communiquent ces textes fait paraître

ces travailleurs le plus souvent anonymes comme fort sentimentaux, préoccupés de leur « blonde » et du retour au pays, tout aussi concernés par le salut de leur âme que par les beuveries et les virées dans les maisons de passe. Le portrait qui s'en dégage est, selon les termes même de l'auteur, celui « d'un homme conscient de ses forces et de ses faiblesses, qui vit son lot de misère » (p. 130). Ainsi, au-delà de l'exotisme et de l'exagération auxquels invitent les chansons, apparaît une vision sans grandiloquence mais non sans dignité de ces coureurs de bois et voyageurs en qui l'imagination des sédentaires s'est complue à incarner leurs propres désirs de mouvance, de liberté, de découverte d'un ailleurs plus beau.

Magnifiquement présenté, l'ouvrage satisfera le spécialiste et ravira un vaste public.

Sophie Laurence LAMONTAGNE, **L'hiver dans la culture québécoise (XVII^e-XIX^e siècles)**, (Québec, Montréal : Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1983), 194 p.

Se plaçant résolument dans une perspective ethnologique, cette étude se propose de « faire émerger les différentes phases de l'acclimatement à l'hiver et de les analyser l'une en fonction de l'autre » (p. 7) en puisant largement dans les documents d'histoire culturelle qui caractérisent l'adaptation des arrivants européens du début de la colonie, à l'exclusion des Amérindiens et d'autres groupes d'immigrants à une époque plus récente. D'où les limites diachroniques du XVII^e et du XIX^e siècles. Le résultat est un panorama fort vivement présenté de pratiques populaires qui devient par moments une série d'analyses plus poussées concernant telle ou telle activité : je pense en particulier à l'étude des fêtes et des divertissements extérieurs, à celle des migrations des travailleurs saisonniers qui sont les points forts des seconde et troisième parties respectivement. Mais c'est peut-être le premier chapitre qui reste le plus fascinant, lequel retrace l'histoire de cette saison dénommée hiver avec toute sa charge d'appréhensions et de ruptures, mais aussi les possibilités étonnantes d'adaptation qu'elle suscite, en particulier chez les premiers « habitants ». La documentation est riche, même sur le plan de l'iconographie et les textes ne sont aucunement privilégiés par rapport aux objets et aux pratiques. On aurait souhaité davantage d'extraits, de citations tirées de ces recueils ou de ces mémoires que Sophie Lamontagne a su si bien dénicher. Le tableau qui émerge, par son réalisme et son souci de dédramatisation (qui n'exclut pas quelques envolées lyriques) représente un contrepoint utile à l'image exotique que la France garde trop souvent du pays de Maria Chapdelaine comme désert de neige — image tenace qui semble avoir récemment dicté la couverture fantaisiste de l'édition française de *Kamouraska*.

Paul AUBIN, **Bibliographie de l'histoire du Québec et du Canada, 1966-1975**, (Québec : Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1981), 2 volumes, 1 424 p.

Cette volumineuse bibliographie contient un inventaire des écrits relatifs à l'histoire concernée. Près de 400 périodiques dépouillés, mais surtout *Canadiana* et *Bibliographie du Québec* ont fourni la majeure partie des titres. Les thè-

ses, surtout canadiennes et américaines, ont fait l'objet d'une attention particulière. Un triple classement (systématique, analytique, par auteur) permet une entrée multiple. Le classement systématique va de l'histoire générale à la préhistoire, l'ethnohistoire aux explorations, à l'occupation euro-canadienne et aux répertoires démographiques et généalogies. C'est dans la section « Occupation euro-canadienne », dans les sous-sections « Littérature » et « Divers » que se trouvent les publications concernant respectivement la colonisation des différentes parties du Canada et les œuvres littéraires qu'elle a suscitées en anglais et en français. Dans l'index alphabétique, certains concepts se trouvent répertoriés avec des noms de lieu et des personnages (par exemple, « laïcat » précède « David Laird » et « fait »). Le lecteur se familiarise assez vite avec les possibilités de ce système qui sont fort riches. La période couverte correspond au dépouillement effectué par l'équipe organisée par la *Revue d'histoire de l'Amérique française* ; les prochains volumes fourniront la tranche 1976-1980 et une tranche supplémentaire tous les cinq ans, correspondant aux items indexés par la banque de données bibliographiques ordinologique sur l'histoire du Québec et du Canada (Hiscabeq).

Yvan LAMONDE, **Je me souviens : la littérature personnelle au Québec (1860-1980)**, (Québec : Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1983), 276 p.

Précédée d'une introduction fournie, cette bibliographie analytique et commentée des documents personnels québécois (journaux, souvenirs, mémoires, autobiographies) couvre plus d'un siècle et recense 362 documents dont 265 publiés, et 97 manuscrits, une recherche exhaustive excluant toutefois pour l'instant 118 titres « mentionnés » non localisés ou en cours de rédaction. Il est intéressant de voir que la production de ces documents croît de façon mathématique, passant d'une trentaine entre 1860 et 1899 à plus de 100 aux années 1970-1980. L'introduction ne se borne pas à proposer une synthèse historique et des considérations sur les genres et statistiques, Lamonde évoque des problèmes de catégories, aidant à définir l'un par l'autre journal et mémoires, explorant les rapports entre autobiographie et marginalité. Il conclut que « le chemin balisé de l'expérience réflexive, tracé en partie par les "diaristes", les mémorialistes et autobiographes permet de parler d'une conscience autobiographique québécoise : « une conscience individuelle s'est nommée tout comme une conscience collective, politique ou autre, créant ainsi cette "gravitation" évoquée par Fernand Ouellette qui, de l'intérieur même de la littérature personnelle, crée un véritable centre de gravitation à l'histoire intellectuelle du Québec » (p. 36).

Gary CALDWELL, **Les Etudes Ethniques au Québec**, (Québec : Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1983), 106 p.

Les « bilans et perspectives » de cette étude s'inscrivent dans le cadre d'une recherche plus vaste, consacrée à l'étude des communautés culturelles par l'Institut Québécois de recherche sur la culture depuis 1980. Ce bilan partiel prolonge le numéro spécial que la revue de l'IQRC, *Questions de Culture*, avait consacré en 1982 aux « Migrations et communautés culturelles » (156 p.). Cald-

well structure le point qu'il propose de faire autour de quelques grands axes qui correspondent en gros aux chapitres de l'ouvrage : la perception du fait ethnique dans la conjoncture politique globale, phénomène relativement nouveau dans ses implications politiques au Canada comme aux Etats-Unis ; l'immigration elle-même avec ses mécanismes et ses tendances ; l'adaptation et l'intégration des immigrants ; la démographie des non-francophones et leur participation à la vie économique et politique ; enfin, trop brièvement à notre point de vue, les relations interethniques. Le chapitre 7 est consacré à des perspectives sur la méthodologie d'approche d'une ethnie spécifique (les seules monographies portent sur les Italiens, les Portugais et les Haïtiens) et à l'utilisation d'une perspective comparative, puis à l'étude des institutions favorables à l'identité ethnique. Deux remarques de Caldwell sont assez surprenantes : d'une part la quasi-absence d'une tradition d'études ethniques au Québec jusqu'à une date récente ; de l'autre, l'impulsion donnée à ces mêmes études par des initiatives gouvernementales. Et l'auteur de préconiser, non sans raison, que la recherche dans le domaine doit prendre ses distances vis-à-vis des enquêtes et du dirigisme gouvernemental et de rappeler que, pour être adéquates, celles-ci doivent « pénétrer jusqu'à de telles profondeurs de la vie collective et individuelle qu'aucun gouvernement n'a qualité pour s'y adonner » (p. 85). Parmi ses conclusions scientifiques, il note un niveau de rétention culturelle des collectivités ethniques plus élevé au Québec qu'ailleurs, que cela soit dû à une proportion plus forte d'immigrants ou au caractère particulier de la situation québécoise par la polarisation entre francophones et anglophones de la population d'accueil ; ce qui amènerait les collectivités d'immigrants à se replier sur elles-mêmes — sauf dans le cas de Montréal où l'identification avec la ville est peu commune, et ceci même si la nature cosmopolite de la ville facilite la rétention des identités ethniques.

Le numéro spécial de *Questions de Culture*, quant à lui, est consacré d'abord aux immigrants en Amérique du Nord et à la montée du cosmopolitisme montréalais. Deux essais traitent des Italiens au Québec ; l'un, des Juifs sépharades. Brève mais bien structurée, l'analyse sémiotique de l'ethnicité présentée par Lee Drummond comme perspective de recherche est utilement complétée par la bibliographie sélective de Pierre Anctil et Fernand Harvey, qui sont pour une grande part les animateurs de cette remarquable équipe.

Gary CALDWELL et Eric WADDELL, **Les Anglophones au Québec, de majoritaires à minoritaires**, (Québec : Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1982), 480 p.

Il s'agit d'un recueil en sept parties structurées autour de la problématique exposée dans le sous-titre : le passage d'un groupe ethno-culturel du niveau majoritaire au statut de minorité, passage qui caractérise tout aussi bien le groupe francophone au Manitoba, par exemple. Une fois retracées les bases socio-historiques du Québec anglophone, trois articles explorent diachroniquement la perception de soi, de l'autre et du Québec et le degré d'intégration de la collectivité. La 3^e partie traite des aspects divers de cette anglophonie (Juifs, classe ouvrière, communautés isolées) avant que ne soit examinée la crise au sein des institutions telles qu'Eglise, fonction publique et entreprises. Comme on peut s'y attendre, la question linguistique est abondamment traitée, à la fois par le biais des programmes d'immersion, de la restructuration scolaire, des universi-

tés anglophones que par la législation sur les langues et ses conséquences sur les droits collectifs de la minorité anglophone. Le dernier aspect considéré est l'image de ce changement projetée par les médias anglais et québécois, et les répercussions de cette situation sur l'unité canadienne. A part Jean-Louis Roy et Edouard Cloutier, tous les auteurs d'articles semblent être des Anglo-canadiens : leur approche est généralement nuancée : ils constatent que, pour les anglophones demeurés au Québec après la création du Québec « nouveau », il ne restait qu'à se remettre en question et redéfinir leur identité ethnique collective. Des questions inédites et souvent sans réponses sont posées : identité anglaise, anglo-québécoise ou québécoise (ou les trois à la fois) ; rôle du Québec anglais dans le nouveau Québec sur le plan politique ; nouvelles relations de celui-ci avec le reste du Canada, etc. Le Québec anglais contemporain n'est nullement monolithique, et chaque auteur conserve de même ses options dans cette entreprise collective : l'introduction signale qu'Eric Waddell est partisan d'un nouveau régionalisme tandis que Caldwell perçoit le nouveau Québec comme dernier espoir d'un Canada indépendant. Les articles, souvent vigoureux, tous compétents, permettent, sinon toujours de se faire une idée panoramique de la question, du moins de percevoir quels grands axes traversent le débat, quels en sont les enjeux locaux ou provinciaux et quelles réactions à l'imposition de la francophonie passent, d'ores et déjà, pour des erreurs ou des réponses adéquates. Au-delà de son indéniable intérêt spécifique, cet ouvrage invite à une réflexion ouverte sur le changement de statut de n'importe quel groupe ethno-culturel et les problèmes que celui-ci entraîne. Il acquiert de ce fait une valeur exemplaire.

Alain LAROCHE, *Projet Louisiane, Ethnicité, pêche et pétrole : les Cadjins du bayou. Lafourche en Louisiane francophone*, (Québec : Département de géographie, université Laval, Monographie n° 1, sans date), 286 p.

Cette version remaniée d'une thèse de maîtrise en anthropologie décrit de façon vivante et compétente la vie des habitants d'une région exemplaire parce qu'on y trouve la diversité ethnique et raciale caractéristique de la Louisiane francophone et parce que l'interaction des facteurs économiques, sociaux et idéologiques affecte des groupes d'inégale importance, reflétant bien, dans ces rapports de force, le sort des minorités aux Etats-Unis d'aujourd'hui. Le projet Louisiane de l'université Laval a conduit, par ailleurs, à la diffusion depuis 1978 d'une douzaine de monographies d'une trentaine de pages portant, entre autres, sur la rhétorique politique cajin (Gérald Gold), les vestiges urbains de l'Amérique française (Dean Louder), les créoles noirs et leur déclin dans la vie agricole (Robert Maguire), la Louisiane comme poste avancé de la culture française (Eric Waddell), des études linguistiques des créoles noirs (Robert Maguire), les francophones des Avoyelles (Louis Dorais) et la langue française dans un village du couloir industriel du Mississippi.

Arnold et Cathy DAVIDSON, eds., *The Art of Margaret Atwood ; Essays in Criticism*, (Toronto : Anansi Press, 1981), 304 p.

Pour rendre justice aux talents multiples de l'écrivain qui, depuis deux décennies, occupe le devant de la scène littéraire canadienne, les auteurs des essais

réunis dans ce volume se sont attachés à donner un éclairage multiple et convergent des diverses facettes de son œuvre, même si nous devons nous étonner au passage que la poésie l'emporte sur la fiction. Sept essais sont consacrés aux poèmes, replaçant ceux-ci dans la tradition canadienne des années cinquante et soixante (Sandra Djwa), explorant les ancêtres littéraires (J. McCombs), discutant les thèmes, mais aussi la double voix et la double vision (Sheril Grace) ou les relations entre arts plastiques et poésie dans *The Journals...* (Lorraine Weir). Enfin Linda Wagner examine le style et l'idéologie féministe qui président au choix des *Selected Poems* et Lorna Irvine s'attache à l'évolution et au développement de la voix féminine.

Le premier essai consacré à la prose sert de transition entre la poésie et celle-ci, telle que les nouvelles de *Dancing Girls* la définissent stylistiquement ou thématiquement (Lee Thompson). Chacun des trois premiers romans est abordé successivement : Catherine McLay propose une lecture de *The Edible Woman* en tant que « romance » (dans le sens de Northrop Frye) ; Clara Thomas insiste sur le propos sérieux de *Lady Oracle* ; au lieu de creuser les éléments mythiques de *Surfacing*, Annis Pratt rétablit l'équilibre entre l'ancien et l'archétype et, d'autre part le personnel et le contemporain. Enfin, Robert Lecer reconsidère les trois romans comme des parodies de *Bildungsromane* avant que, à propos de *Life Before Man*, les Davidson ne rétablissent l'équilibre entre les pôles opposés de l'imaginaire et du réel, du banal et du mythique.

C'est à George Woodcock qu'échoit la tâche d'évaluer l'œuvre critique d'Atwood : il le fait habilement, insistant sur le jeu du langage qui la caractérise. La bibliographie d'œuvres d'Atwood et d'études critiques sur ses œuvres, d'Alan Horne, va jusqu'à 1980. Est-il besoin de dire que ce recueil représente l'un des meilleurs guides pour atteindre, par-delà la surface des textes d'Atwood, leur profonde unité ?

Margaret ATWOOD, **Bodily HARM**, (London : Jonathan Cape, 1982), 302 p.

Ce roman eût-il été publié plus tard, il aurait été nécessaire de reconsidérer quelque peu la place d'Atwood comme écrivain canadien, ou plutôt sa relation au reste du monde. Dans *Bodily Harm*, elle envoie son héroïne, Rennie Wilson, préparer un article sur l'île Saint-Antoine, dans les Antilles, afin de mieux placer les problèmes personnels, sentimentaux et de santé de la jeune femme très préoccupée de sa personne en relation avec les problèmes plus vitaux et immédiats de la politique et de la répression dans l'île.

Vision d'une ex-colonie britannique par une autre, ce récit pose subtilement le problème de l'impossible innocence du spectateur, fût-il brièvement impliqué, qui demeure somme toute, la ressortissante blanche d'un pays occidental tandis que les indigènes croupissent dans les prisons, une fois avorté le pseudo coup d'Etat. L'écriture d'Atwood se place sous le signe de l'illusion et de la fragmentation. La mémoire de l'héroïne livre des flots d'informations désordonnées sans effort pour que le retour en arrière soit cohérent ; l'actualité militaire y fait écho, par l'irruption des événements du quotidien, à la conscience qui rêve. Enfin, dans un final écrit au futur (et dont on ne sait exactement s'il se réalise), la libération viendra grâce à l'intervention des fonctionnaires de l'Ambassade jusqu'au retour au Canada. Mais n'est-ce pas un rêve ? "She will never be rescued. She has already been rescued. She is not exempt. Instead she is lucky, suddenly,

finally, she is overflowing with luck, it's this luck holding her up." Ainsi finit ce roman, l'un des plus vigoureux d'Atwood, et celui où ses préoccupations féministes s'ouvrent pour poser le problème de l'oppression dans un cadre plus vaste.

Patrice DESBIENS, **L'homme invisible/Invisible Man**, (Sudbury : Prise de Parole/Penumbra Press, CP 550, P3E 4R2 Canada), 46 p.

Ce récit surprend d'emblée par sa dualité. Elaborée dans deux langues maternelles par un Franco-Ontarien, l'histoire n'est jamais traduction d'une expérience mais dialogue de deux textes sensiblement différents l'un de l'autre, telles deux variations sur le même thème de l'oppression culturelle, de l'invisibilité qui rejoint, par le biais de l'intertextualité les œuvres de H. G. Wells et de Ralph Ellison. Cette entreprise mériterait une analyse serrée autant qu'une lecture passionnée car elle pose, sans trop recourir aux concepts mais avec une remarquable finesse, le problème de la double culture : "English is the language of the invisible man's dreams : the American movie sequence exists only in the English text. French is both the language of another culture, that of Baudelaire and of Rimbaud, and of his more immediate welfare existence. But finally the invisible man has two mother tongues — as the reader learns from the French text — and this strange conjuncture proves to be too much and not enough all at once", nous dit Robert Dickson dans son introduction. Au-delà des jeux de langage pour amateurs d'intertextualité, ce livre parle de la situation dramatique d'un homme déchiré dans son existence et son appartenance. "The invisible man has relatives all over Canada" — fraternité de l'errance, du chômage, du "welfare" mais surtout "de la Grande Illusion des Années Soixante/Paix et Amour et tout est beau et tout le monde se promène avec un couteau dans le dos... la langue dans la poche/Jimi Hendrix à la radio". (p. 19)

Michel FABRE
Université de Paris III

D. A. MUISE ed., **A Reader's Guide to Canadian History, 1 : Beginnings to Confederation** (University of Toronto Press, 1982), 253 p.
J. L. GRANATSTEIN and Paul STEVENS ed., **Ibidem, 2 : Confederation to the Present** (U.T.P., 1982), 330 p.

Bien que sorties tous les deux la même année, ces deux livres ne sont pas tout à fait identiques. Le second qui couvre la période qui s'étend de 1867 à nos jours est une édition renouvelée et augmentée du guide paru en 1974 ; le premier est totalement nouveau.

Ensemble ces deux guides forment un outil indispensable pour celui qui, étudiant ou enseignant, veut s'aventurer dans l'histoire canadienne. En effet les meilleurs spécialistes de chaque période, de chaque région ou de chaque thème font le point sur la bibliographie accessible dans leur domaine ; ils ne se contentent pas d'énumérer mais donnent leurs avis, mesurés, sur les ouvrages et les principaux articles dont ils parlent, sans négliger les indispensables rappels historiographiques.

Dans le premier volume un plan géographique a été choisi, il en vaut bien un autre, mais les grands thèmes historiques dans chacune des parties permettent de ne rien oublier d'important. Dans le second on trouve un double classement : six chapitres thématiques et six chapitres régionaux. Des tables des matières très détaillées et des index un peu rapides permettent de se retrouver facilement dans ces volumes.

Ces guides ne prétendent pas être exhaustifs, ils signalent d'ailleurs les ouvrages similaires sur des périodes ou des thèmes plus étroits, mais ils rendent très bien compte de la diversité de l'historiographie canadienne tant dans la méthodologie que dans l'approche régionale tout en gardant toujours rigueur et sérénité.

Tous les centres d'études canadiennes doivent se munir de ces deux petits livres...

Jacques PORTES

Angela COMNENE, **Présence de l'art néo-byzantin au Canada** (Sherbrooke : Ed. Naaman, 1982), in-8° (14 × 21,5 cm), 104 p., 87 ill. noir, 8 ill. coul.

Formé par des vagues d'immigrants aux origines très diverses, le Canada n'a pas manqué d'accueillir de nombreuses composantes culturelles de l'Ancien Monde. On ne saurait donc s'étonner de la présence parmi celles-ci d'apports orthodoxes et uniates. Canadienne d'origine roumaine, l'auteur a voulu attirer l'attention sur l'existence dans son pays d'adoption d'un nombre étonnamment élevé d'églises et de chapelles d'esprit et de style néo-byzantin.

Presque toutes les villes d'une certaine importance — Montréal et Ottawa tout d'abord, mais aussi Halifax, Windsor, Winnipeg, Regina, Edmonton, Vancouver — et de nombreuses localités secondaires comptent une ou plusieurs églises byzantines. Leur extrême variété architecturale reflète fidèlement la diversité des communautés orthodoxes et uniates d'origines arménienne, bulgare, grecque, roumaine, serbe, macédonienne, russe ou ukrainienne. Ainsi, dans le seul Alberta on ne dénombre pas moins de 100 églises ukrainiennes, dont trois à Edmonton, sans compter les édifices religieux appartenant à d'autres groupes de fidèles. En dépit d'une unité d'inspiration certaine, une même diversité stylistique est perceptible dans les décors de mosaïques ou de peintures murales, dans le domaine si riche et complexe de l'orfèvrerie sacrée, dans la facture des sculptures sur bois ou dans celle des icônes, dont certaines proviennent d'ailleurs de monastères de Grèce, de Roumanie, de Serbie et de Russie et ont été réalisées aux XVIII^e et XIX^e siècles. Notons enfin que dans un souci de présentation exhaustive de la question l'auteur n'omet pas d'étudier les collections particulières, et évoque la création d'un musée d'icônes et de mosaïques byzantines au centre communautaire et culturel Bois-de-Boulogne, dans le secteur nord-ouest de Montréal.

Comme on peut le voir, cette étude enrichie d'une abondante iconographie en noir et en couleurs ouvre des perspectives particulièrement neuves sur le pluralisme culturel canadien.

Raymond DARRICAU

REVUE DES REVUES

par J.-M. LACROIX

Université de Bordeaux III

The American Review of Canadian Studies. — Volume XIII, n° 2 (Summer 1983) — André J. SENECALE and William C. METCALFE : A Special Issue : Québec aujourd'hui/today. — André J. SENECALE : Marine Leland, 1899-1983. — Paula GILBERT LEWIS : Gabrielle Roy, 1909-1983. — Alfred O. HERO : Québec-U.S. Relations under the Levesque government. — Peter K. KRESL : Québec turns to technology. — Stephen H. ULLMAN : Political development and party change in Quebec, 1980-1983. — Peter WOOLFSON : Language in Quebec : Legal and societal issues. — A. J. SENECALE : The growing role of the Quebec state in language corpus planning. — Jonathan M. WEISS : Quebec theatre in the 80's : The end of an era. — Karen GOULD : Female tracings : Writing as re-vision in recent works of Louky Bersianik, Madeleine Gagnon, and Nicole Brossard. — Michael D. BEHIELS : Recent Quebec historiography : Rinterpreting french Canada's past.

The American Review of Canadian Studies. — Volume XIII, n° 3 (Autumn 1983) — Robert LECKER : Caught in the balance : Robert Kroetsch's *Gone Indian*. — Arnold E. DAVIDSON : Circling the text in Rudy Wiebe's *My Lovely Enemy*. — Pierre AUBERY : Messianic understones in Quebec literature and society. — Terence J. FAY : Canadian studies on the American relationship, 1945-1980. — C.E.S. FRANKS : Borrowing from the United States : Is the Canadian parliamentary system moving towards the congressional model ? — Ged MARTIN : Queen Victoria and Canada.

Books in Canada. — Volume XIII, n° 4 — Features. King and I. Heather Robertson wins our eighth annual first-novel award for *Willie : A Romance*. — Barbara WADE : Mokey, Booper, and bp. It isn't a giant leap from the murky world of small presses to the caves of *Fraggle Rock*. — Richard PLANT : Dramatic Readings. Canada's playwrights are moving beyond « kitchen-sink realism ». — Leon ROOKE : After the Storm. In *The Salt Line*, Elizabeth Spencer comes to terms with old ghosts.

Books in Canada. — Volume XIII, n° 5 — Features. Fraser SUTHERLAND : A.k.a. Earle Birney. A portrait of the poet at 80. — H. R. PERCY : Sleight of Heart. Ernest Buckler, 1908-1984. — M. B. THOMPSON : Second Coming. Renewed interest in R. C. Hutchinson's novels is surprising.

Bulletin du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'université d'Ottawa. — Avril 1983, n° 26 — La langue et la foi. Paul GAY : La religion dans la littérature franco-ontarienne contemporaine. — Denis PION : Croyance et incroyance chez les Nord-Ontariens. Bilan de la dernière décennie. — Marc LEBEL : Livres et bibliothèques chez les Ursulines de Québec. — Bernadette GUILMETTE : Marcel Dugas.

The Canadian Forum. — Volume LXIII, n° 736 (February 1984) — John HUTCHESON : Laxer Takes Stock for the NDP. — James LAXER : The Laxer Report. — Marilyn POWELL : Nadine Gordimer, An Interview. — Robert PRIEST : Time Release Poems. — Veronica ROSS : God's Blessings.

The Canadian Forum. — Volume LXIII, n° 737 (March 1984) — John HUTCHESON : Fiscal Dependency. — R. MURRAY SCHAFFER : Canadian Culture : Colonial Culture. — Mark ABLEY : Talking Tory.

The Canadian Geographer/Le géographe canadien. — Volume XXVII, n° 3, Fall (Autumn 1983/automne) — Leonard GUELKE and Poh CHIN LAI : Computer Cartography in Historical Geographical Research. — Philip D. KEDDIE : The Renewed Viability of Grain Corn Production in Southern Ontario, 1961-1971, and Changes in Harvesting and Storage Methods. — Alan G. PHIPPS : Housing Renovation by Recent Movers into the Core Neighbourhoods of Saskatoon. — Guy P. F. STEED and Don de GENOVA : Ottawa's Technology-Oriented Complex. — Luigi PEDRESCHI : Italian Publications on Canada, 1965-1982 : A Bibliography. — Adrian A. SEABORNE and Patricio N. LARRAIN : Changing Patterns of Trade through the Port of Thunder Bay. — Philip W. SUCKLING : An Assessment of the Areal Coverage Provided by the Canadian Solar Radiation Monitoring Network.

The Canadian Geographer/Le géographe canadien. — Volume XXVII, n° 4, (Winter 1983/hiver) — J. KEITH FRASER : Presidential Address/The Road Less Travelled : Reflections on a Career in Geography. — Ralph R. KRUEGER : The Orchard Industry's Response to Low-Temperature Injury in the Okanagan Valley. — Stephen R. PEARCE and Nigel M. WATERS : Quantitative Methods for Investigating the Variables that Underlie Preference for Landscape Scenes. — Daniel TODD : Technological Change, Industrial Evolution, and Regional Repercussions : The Case of British Shipbuilding. — John C. LEHR : Texas (When I Die) : National Identity and Images of Place in Canadian Country Music Broadcasts. — Avinoam MEIR and Mel MARCUS : A Commercial-Blight Perspective on Metropolitan Commercial Structure.

Canadian Ethnic Studies/Études ethniques au Canada. — Volume XV, n° 2 (1983) — Micheline LABELLE, Serge LAROSE, Victor PICHE : Politique d'immigration et immigration en provenance de la Caraïbe anglophone au Canada et au Québec, 1900-1979. — Helene SOMRATY-STONE : Immersion Bilingual Education in Canada. Implications for the United States. — Peter CHIMBOS, Carol AGOCS : Kin and Hometown Networks as Support Systems for the Immigration and Settlement of Greek Canadians. — J. Rick PONTING, Richard A. WANNER : Blacks in Calgary : A Social and Attitudinal Profile. — Ellen BAAR : Patterns of Selective Accentuation Among Niagara Mennonites. — John KEHOE, Frank ECHOLS : The Effects of Reading Historical and Contemporary Cases of Discrimination on Attitudes Toward Selected Minority Groups. — Wsevolod W. ISAJIW : Multiculturalism and the Integration of the Canadian Community. — Norman BUCHIGNANI : Some Comments on the Elimination of Racism in Canada. — Dean WOOD : Schools in a Multi-Ethnic Society : Responding to Prejudice and Discrimination. — Habbeeb SALLOUM : Reminiscence of an Arab Family Homesteading in Southern Saskatchewan. — Beverley CAVANAGH : Ethnomusicology of Canada's Native Peoples.

Canadian Historical Review. — Volume LXIV, n° 4 (December 1983) — Roberto PERIN : Clio as an Ethnic : The Third Force in Canadian Historiography. — George EMERY : Ontario's Civil Registration of Vital Statistics, 1869-1926 : The Evolution of an Administrative System. — Keith FLEMING : The Uniform Rate and Rural Electrification Issues in Ontario Politics, 1919-1923. — John L. TOBIAS : Canada's Subjugation of the Plains Cree, 1879-1885.

Canadian Historical Review. — Volume LXV, n° 1 (March 1984) — J. L. GRANATSTEIN and Douglas McCALLA : Too Much of a Good Thing ? Canadian Studies in the 1980's. — Ramsay COOK : Spiritualism, Science of the Earthly Paradise. — Lorna F. HURL : The Toronto Housing Company, 1912-1923 : The Pitfalls of Painless Philanthropy.

Canadian Literature/Littérature canadienne. — n° 99 (Winter 1983) — Jan C. HORNER : Irish & Biblical Myth in Jack Hodgins' « The Invention of the World ». — Laurence STEVEN : Jack Hodgins' « The Invention of the World » & Robert Browning's « Abt Vogler ». — Thomas YORK : The Post-Mortem Point of View in « Under the Volcano ». — Michael GREENSTEIN : Monique Bosco « en abyme ». — Robert MAJOR : « Prochain Episode » et « Menaud, maître-draveur » : le décalque romanesque.

Ecriture française dans le monde. — n°s 9 et 10, Volume IV, n°s 2 et 3 (décembre 1982) — Yvon BELLAMARE : La « cosmogonie » romanesque de Jacques Godbout. — Paulette COLLET : Les romanciers français et le Canada.

Ecriture française dans le monde. — n°s 11 et 12, Volume V, n°s 1 et 2 (octobre 1983) — Harris PERIOU : Le parler des Acadiens de bayous louisianais.

Ecriture française dans le monde. — n°s 13 et 14, Volume XV, n°s 3 et 4 (novembre 1983) — Numéro spécial : Contes et Nouvelles de langue française. Ont concouru 86 textes, provenant de onze pays dont 24 textes du Canada.

Essays on Canadian Writing. — n° 27 (Winter 1983-1984) — D. M. R. BENTLEY : Through Endless Landscapes : Notes on Charles Sangster's *The St. Lawrence and the Saguenay*. — Gerald NOONAN : Perceptions of Drummond, « Cet Idiome Bâtard », and the French Canadian *Pastorale*. — Camille R. LA BOSSIERE : The Mysterious End of James De Mille's Unfinished Strange Manuscript. — R. G. MOYLES : The « Blue Pencil » Revisions of E. J. Pratt : Editorial Procedures for Modern Canadian Texts. — R. G. MOYLES : Reviewer with a Mission. — Judith KENDLE : The Ongoing Assessment of Morley Callaghan. — Bruce WHITEMAN : The Smith Canon. — Terry GOLDIE : Critics, Poets, and Editors. — Robert BILLINGS : Discovering the Sizes of the Heart : The Poems of Mary di Michele. — L. R. EARLY : Lampman's Love Poetry.

Etudes françaises. — 19,3 (hiver 1983-1984) — Marcel FOURNIER : Littérature et sociologie au Québec. — John D. JACKSON : La sociologie de la littérature au Canada anglais. — Raymond A. MORROW : La Théorie critique de l'École de Francfort : implications pour une sociologie de la littérature. — André BELLEAU : Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine. — Manon BRUNET : Pour une esthétique de la production de la réception. — Greg Marc NIELSEN : Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Lukács et Goldmann. — Jean-François CHASSAY : La stratégie du désordre : une lecture de textes montréalais. — Luc RACINE :

Symbolisme et analogie : l'enfant comme figure des origines. — Fredric JAMESON : Réification et utopie dans la culture de masse.

Le facteur religieux en Amérique du nord n° 5. Religion et groupes ethniques au Canada et aux États-Unis. — (1984). E.R.A. 968 : Actes du Colloque des 25 et 26 novembre 1983. — Françoise PERROTIN : Reconnaissance des droits religieux et civiques d'une minorité au Canada, exemple de la communauté juive de la conquête à 1837. — Jean-Michel LACROIX : Facteur religieux et sentiment national chez les slovaques canadiens. — Raymond COURCY : Les réfugiés d'Asie du sud-est, révélateurs de la société québécoise. — Ginette CASTRO : Dix ans après *Catholicos por la Raza* : étude de quelques paroisses mexicaines américaines dans l'archevêché de Los Angeles. — Nicole OLLIER : La communauté orthodoxe grecque de la Baie de San Francisco. — Jean CAZEMAJOU : *Hunger of Memory* (1982) de Richard Rodriguez : la Parole et le Verbe. — Jean BERANGER : *Father's Day* (1981) d'Eugène Kennedy : le catholicisme tribal des Irlando-Américains. — Elyette ANDOUARD-LABARTHE : Ethnicité et religion dans les romans de Chaim Potok. — Nicole BENSOUSSAN : Théologie et négritude dans la poésie de Langston Hughes. — Bernadette RIGAL-CELLARD : La religion des Sioux Oglala. — Robert ROUGE : Le Church Growth Movement aux États-Unis. — Serge RICARD : Josiah Strong : porte-parole du prosélytisme wasp. — Jean-Pierre MARTIN : Aspect ethnique de la religiosité du monde blanc.

International Perspectives. — (January/February 1984) — Michael TUCKER : Conventional weapons and wisdoms : A NATO dilemma for Canada. — Ashok KAPUR : Nuclear proliferation — a false threat ? — Maurice DUPRAS : Canada and the OAS. — David B. DEWITT and John J. KIRTON : Canada and Mideast realities. — Stanley C. ING : Greenland home rule and Canada.

Journal of Canadian Culture. Fall 1 : 1 — J.-H. DONNARD : De Maupassant à Laberge : Ripailles et Funérailles. — Chantal HEBERT : Burlesque in Quebec : An Easy Cocktail to Digest. — Gilles PRONOVOST : Tendances actuelles des mouvements socio-culturels au Québec. — Sybil WHITE : The Idiot Box as Body of Christ : A Communications Analysis of Evangelical Television. — Alan C. GLUCK, Jr. : The Brief Career of Sir Henry Mortimer Durand. — Harry H. HILLER : Novelty Items as Cultural Artifact and Social Assertion : The Case of Western Canadian Separatism. — Jane MOSS : Bingo, Zono, and Nashville : Popular Culture and Recent Québec Drama. — Arnold E. DAVIDSON : Intimations of Eliot in Robert Kroetsch's *Gone Indian*.

Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes. — Volume XVIII, n° 2 (été 1983 Summer) — John WADLAND : Editorial : Onward or Backward or Both ? — Barbara Helen PELL : Faith and Fiction : The Novels of Callaghan and Hood. — Robert D. CHAMBERS : The Women of Margaret Laurence. — Bob HAVERLUCK : « Can Any Good Thing Come From Nazareth ? » : Comedy in the Prairie Hinterland. — Ben-Z. SHEK : Bulwark to Battlefield : Religion in Quebec Literature. — Dennis DUFFY : Heart of Flesh : Exile and Kingdom in English Canadian Literature. — Jamie S. SCOTT : « Travels of My Soul » : Henry Alline's Autobiography. — Max FORAN : Idealism and Pragmatism in Local Government : The Calgary Experience 1911-1930. — Robert Malcolm CAMPBELL : The Diefenbaker Years Revisited : The Demise of the Keynesian Strategy in Canada. — P. B. WAITE : French-Canadian Isolationism and English Canada : An Elliptical Foreign Policy, 1935-1939.

Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes. — Volume XVIII, n° 3, Fall (Automne 1983) — Harvey McCUE : Editorial : The Constitutional Conference on Aboriginal Rights : Where Do We Go From Here ? — François-Marc GAGNON (avec Laurier LACROIX) : *La France apportant la foix aux Hurons de Nouvelle France* : un tableau conservé chez les Ursulines de Québec. — S. D. GRANT : Indian Affairs under Duncan Campbell SCOTT : The Plains Cree of Saskatchewan 1913-1931. — E. Palmer PATTERSON II : A Decade of Change : Origins of the Nishga and Tsimshian Land Protests in the 1880's. — Robin RIDINGTON : From Artifice to Artifact : Stages in the Industrialization of a Northern Hunting People. — Dan GOTTESMAN : Native Hunting and the Migratory Birds Convention Act : Historical, Political and Ideological Perspectives. — Robert M. BONE and Milford B. GREEN : Jobs and Access — A Northern Dilemma. — Derek J. ALLISON : Fourth World Education in Canada and the Faltering Promise of Native Teacher Education Programs. — Michael WOODWARD and Bruce GEORGE : The Canadian Indian Lobby of Westminster 1979-1982. — Seth FELDMAN : Days in the Dark, Nights Alight : Canadian Images' 83 and Film Festivals as Art. — Keith GAREBIAN : The 1983 Stratford Festival.

Jeu. — Volume III, n° 28 (1983) — Josette FERLAL : Colloques et festivals ou comment mettre en scène le discours.

Jeu. — Volume IV, n° 29 (1983) — Aline GELINAS : Quelques nouvelles certitudes : le festival international de mime - Montréal. — Gilbert DAVID : Autour et au-delà du 15^e festival québécois du jeune théâtre.

Langue et société. — n° 11 (automne 1983) — Charles STRONG : Commission sur le bilinguisme et le biculturalisme. Vingt ans après, neuf commissaires font un tour d'horizon. — Philip STRATFORD : La traduction littéraire : deux solitudes se font signe. — Robert BOURBEAU : Les voies de la mobilité linguistique à la lumière du recensement de 1981.

Lettres québécoises. — n° 33 (printemps 1984) — Yves THERIAULT : Hommage. — Gatien LAPOINTE : Hommage. — Interview : Lucien Francoeur, prix Emile-Nelligan 1983. — Gérard BESSETTE : L'Incubation et ses figures, et Le Temps et la forme. — Pierre HEBERT : Essai de modèle et lecture de trois récits québécois.

Questions de culture. — Volume II (1^{er} trimestre 1982) — Michel BRUNET : Les immigrants en Amérique du Nord : Des partenaires d'une même aventure. — Paul-André LINTEAU : La montée du cosmopolitisme montréalais. — Pierre ANCTIL : L'actualité émigrante au petit écran : La série *Planète* à Radio-Québec. — Roberto PERIN : Conflits d'identité et d'allégeance : La propagande du consulat italien à Montréal dans les années 1930. — Bruno RAMIREZ : La recherche sur les Italiens du Québec. — Jean-Claude M. LASRY : Une Diaspora francophone au Québec : Les Juifs sépharades. — Lee DRUMMOND : Analyse sémiotique de l'ethnicité au Québec : Une perspective de recherche.

Questions de culture. — Volume IV (2^e trimestre 1983) — Jean-Charles FALARDEAU : De Saint-Urbain à Place Ville-Marie. — André ROBITAILLE : Retrouver notre maison des hommes : La condition de l'habitation au Québec depuis 1608. — Andrée GENDREAU : La maison traditionnelle de Charlevoix dans la peinture. — Luc NOPPEN : La maison québécoise : Un sujet à redécouvrir.

— Raymonde GAUTHIER : Marie-Alain Couturier, O.P. et le milieu de l'architecture à Montréal, 1939-1946. — Claude BERGERON : L'architecture religieuse et le modernisme international, 1945-1955. — Jean CIMON : Pour une colline parlementaire habitable. — Jean-Claude MARSAN : Plaidoyer pour une architecture culturelle.

Questions de culture. — Volume V (4^e trimestre 1983) — Gérard BOUCHARD : Anciens et nouveaux Québécois ? Mutations de la société rurale et problèmes d'identité collective au XX^e siècle. — Guy MASSICOTTE : Rimouski et le Bas-Saint-Laurent : Identité culturelle et développement régional. — René HARDY et Jean ROY : Encadrement social et mutation de la culture religieuse en Mauricie, 1850-1900. — Pierre-Louis LAPOINTE : L'Outaouais : Une culture en mutation. Bilan et avenues de recherche en histoire culturelle. — Guy LAPERRIERE : Quelques avenues en histoire culturelle des cantons de l'Est. — Yvan LAMONDE : Une problématique de culture urbaine : Montréal (1820-1920). — Paul-Louis MARTIN : L'ethnographie au Québec : Bilan critique d'une période (1970-1980).

Recherches sociographiques. — Volume XXIV, n^o 3 (septembre-décembre 1983) — Populations. Daniel FOURNIER : Consanguinité et sociabilité dans la zone de Montréal au début du siècle. — André LUX : Un Québec qui vieillit. Perspectives pour le XXI^e siècle. — Calvin VELTMAN : L'évolution de la ségrégation linguistique à Montréal 1961-1981. — Jean-Jacques SIMARD : Où sont passés les *roughmen* ? Les anglophones du Québec. — Marcel FOURNIER : Une collectivité sans qualités.

La revue canadienne de sociologie et d'anthropologie. — (février 1984) — Marcel RIOUX : Remarks on emancipatory practices and industrial societies in crisis. — Barry D. ADAM and Douglas E. BAER : The social mobility of women and men in the Ontario legal profession. — Anne-Marie AMBERT and Jean-François SAUCIER : Adolescents' academic success and aspirations by parental marital status. — Susan A. McDANIEL : Family size expectations among selected Edmonton women : three explanatory frameworks compared.

Sociologie et société. — Volume XV, n^o 2 (octobre 1983) — Enjeux ethniques. Production de nouveaux rapports sociaux. Danielle JUTEAU-LEE : Présentation : Les *autres* « ethniques ». — Pierre-Jean SIMON : Le sociologue et les minorités : connaissance et idéologie. — Raymond BRETON : La communauté ethnique, communauté politique. — Danielle JUTEAU-LEE : La production de l'ethnicité ou la part réelle de l'idée. — Jean-Jacques SIMARD : Par-delà le Blanc et le mal. Rapports identitaires et colonialisme au pays des Inuit. — Micheline LABELLE, Serge LAROSE, Victor PICHE : Emigration et immigration : les Haïtiens au Québec. — Claude PAINCHAUD et Richard POULIN : Italianité, conflit linguistique et structure du pouvoir dans la communauté italo-québécoise. — Nadia BREDIMAS-ASSIMOPOULOS : Dynamique ethnique et évolution sociopolitique du Québec : le cas de la population grecque de Montréal. — Michel LAFERRIERE : L'éducation des enfants des groupes minoritaires au Québec : de la définition des problèmes par les groupes eux-mêmes à l'intervention de l'Etat. — Jacques BRAZEAU : Pertinence de l'enseignement des relations ethniques et caractérisation de ce champ d'études au Canada et au Québec. — Line GRENIER : Sous la rubrique des objets perdus, une réflexion méthodologique sur le racisme. — Ida SIMON-BAROUH : Relations interethniques et problèmes de minorité. Quelques remarques méthodologiques.

— Agnès BEAULIEU : Répertoire des recherches en cours dans les universités québécoises sur les communautés ethniques et l'immigration au Canada.

Thalia : Studies in Literary Humor. — Volume V, n° 1 — Satire : Language and Style.

University of Toronto Quarterly. — Volume LII, n° 4 (Summer 1983) — Helen HOY, Douglas HILL : Fiction. — Jacques MICHON : Romans. — Sandra DJWA and R. B. HATCH : Poetry. — Caroline BAYARD : Poésie. — John H. ASTINGTON : Drama. — Gilles GIRARD : Théâtre. — Kathy MEZEL : Translations.

Voix & images. — Volume VII, n° 3 (printemps 1982) — André VANASSE : L'écriture et l'ambivalence, une entrevue avec Anne Hébert. — Henri-Paul JACQUES : Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert. — Ruth MAJOR : *Kamouraskka* et *Les Enfants du sabbat* : faire jouer la transparence. — Lilian PESTRE de ALMEIDA : *Héloïse* : la mort dans cette chambre. — Lucille ROY : Anne Hébert ou le désert du monde. — Janet PATERSON : Bibliographie d'Anne Hébert. — Pierre-Louis VAILLANCOURT : Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme. — Evelyn VOLDENG : L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe. — Robert VIGNEAULT : Pierre Vadeboncoeur : l'énonciation dans l'écriture de l'essai. — Monique ROY-GANS : Le Québec est en creux, *Neige noire* de Hubert Aquin. — Jean-Claude CHOUL : Exploitation et utilisation des paramètres : Ducharme, Thériault.

Voix & images. — Volume VIII, n° 1 (automne 1982) — Lucie ROBERT et Ruth MAJOR : Percer le mur du son du sens, une entrevue avec Madeleine Gagnon. — Gabrielle FREMONT : Madeleine Gagnon : du politique à l'intime. — Louise DESJARDINS : La lettre de l'amour et la crise du cœur. — Madeleine BOULANGER : Madeleine Gagnon : les constantes d'une écriture. Bibliographie de Madeleine Gagnon. — Guy LAFLECHE : L'édition critique de *Maria Chapdelaine* par Ghislaine Legendre. — Pierre BERTHIAUME : Charlevoix et Challe : regards sur les Anglais ou l'histoire au service d'idéologies antagonistes. — Pierre HEBERT : Vers une typologie des analepses. — Agnès WHITFIELD : *Prochain épisode* ou la confession manipulée. — Claude FILTEAU : Saint-Denys Garneau et Gauvreau, bègues ventriloques.

Voix & images. — Volume VIII, n° 2 (hiver 1983) — Gilles MARCOTTE : « Je veux aller le plus loin possible », une entrevue avec Marie-Claire Blais. — Béatrice SLAMA : *La Belle Bête* ou la double scène. — Elene CLICHE : Un rituel de l'avidité. — Aurélien BOIVIN, Lucie ROBERT et Ruth MAJOR-LAPIERRE : Bibliographie de Marie-Claire Blais. — André BELLEAU : La démarche sociocritique au Québec. — Robert VIGNEAULT : L'essai québécois : préalables théoriques. — Javier GARCIA-MENDEZ : Les romanciers du XIX^e face à leurs romans.

Voix & images. — Volume VIII, n° 3 (printemps 1983) — Jacques PELLETIER et Pierre L'HERAULT : L'écrivain est un cénobite, entrevue avec Jacques Ferron. — Jacques PELLETIER : *De la Nuit aux Confitures de coings* : le poids des événements d'octobre 1970. — Guy MONETTE : Les Poètes de la Confédération dans *les Confitures de coings* de Jacques Ferron. — Philippe HAECK : La fondation fantastique. — Donald SMITH : Jacques Ferron et les écrivains. — Neil B. BISHOP : Vers une mythologie de la renaissance : *le Saint-Elias*. — Pierre

CANTIN : Bibliographie sélective de Jacques FERRON. — Réal OUELLET : Débat : Brève réponse à une longue diatribe de Guy Lafèche sur une réédition récente de *Maria Chapdelaine*. — Agnès WHITFIELD : L'auteur implicite dans *Trente arpents* : modes de présence et signification narrative. — Carol LAPIERRE : Un désir mauve.

Voix & images. — Volume IX, n° 1 (automne 1983) — Sommaire. Jacques LA MOTHE : Le récit télévisuel et son écriture. — Jacques LA MOTHE : Une affinité entre l'auteur et la réalisation, entrevue avec Guy Dufresne. — Hélène MARCHAND : *Cap-aux-Sorcières* : un archétype du téléroman québécois. — Aurélien BOIVIN et Lucie ROBERT : Bibliographie de Guy Dufresne. — Fernande SAINT-MARTIN : De la critique formaliste à la sémiologie visuelle. — Bernard DUPRIEZ : Ha, Gauvreau ! ou De la scansion. — Claude-Marie GAGNON : La censure au Québec. — E. D. BLODGETT : Le mythe des ethnies dans les romans de l'Ouest canadien : du père dominateur à la mère conciliatrice.

PROJET D'ÉDITION CRITIQUE DE L'ŒUVRE D'HUBERT AQUIN : BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE DES TRAVAUX AQUINIENS EN EUROPE

Un groupe d'universitaires québécois se propose de préparer une édition complète de l'œuvre d'Hubert Aquin, romancier et essayiste québécois.

Neil Bishop, membre de l'AFEC, invité par les responsables du projet à préparer une bibliographie critique des travaux européens (publiés ou non : livres, articles, thèses, mémoires, etc.) serait très reconnaissant de tout renseignement au sujet de tels travaux en France ou en Europe. Tout envoi d'exemplaire des travaux en question serait particulièrement apprécié.

Ces contributions bibliographiques seront mises à la disposition des chercheurs participant au Projet Aquin à Montréal, et devraient être publiées dans le cadre de ce projet ; ce sera ainsi une occasion, pour les canadianistes européens de faire mieux connaître nos travaux à nos collègues nord-américains.

Veuillez envoyer tout renseignement sur les travaux aquiniens en Europe, ou tout exemplaire d'étude sur Aquin à :

Prof. N. BISHOP
Dépt. de Français, University of Victoria
P.O. Box 1700 — Victoria, B.C.
V8W 2Y2 CANADA

ETUDES CANADIENNES/CANADIAN STUDIES

L'Association Française d'Études Canadiennes diffuse ÉTUDES CANADIENNES/CANADIAN STUDIES, à **raison de deux numéros par an** (parution juin et décembre).

Cette publication accueille toute étude intéressant le Canada et rend compte des activités de l'Association. Les textes dactylographiés doivent être envoyés en double exemplaire au Rédacteur de la revue, AFEC, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 33405 Talence Cedex, France.

EQUIPE DE RÉDACTION

Pierre SPRIET, rédacteur en chef.

Jean-Michel LACROIX, rédacteur en chef adjoint (relations avec imprimeur, correspondants, éditeurs, revue des revues).

COMITÉ DE LECTURE

P. SPRIET, J.M. LACROIX (litt. canad. anglaise et civilisation), Cl. FOHLEN, P. GUILLAUME (histoire), P. GEORGE (géographie), M. MALHERBE (philosophie), J. MARMIER (litt. québécoise).

Prix des anciens numéros :

N^{os} 1 (1975) à 9 (déc. 80) :

35 Francs ou \$ 9.00 le numéro.

N^{os} 10 (juin 81) à 13 (déc. 82) :

40 Francs ou \$ 10.00 le numéro.

N^{os} 14 (juin 83) à 16 :

50 Francs ou \$ 11.00 le numéro.

Pour se les procurer, écrire au siège social de l'AFEC ou à J.M. LACROIX, 6 rue Jean-Racine 33170 Gradignan, France.

Tarif abonnement seul 1984 (n ^{os} 16 et 17) : \$ 20.00, £ 9,00 ou 100 Francs.
Tarif abonnement seul 1985 (n ^{os} 18 et 19) : \$ 20.00, £ 9,00 ou 110 Francs.