

# *L'äëus*

*LA REVUE ÉTUDIANTE*

*EN HISTOIRE ET EN LETTRES DE L'UQAR*

---

## ***LAIUS*, vol. 10, 2017**

### **Comité éditorial**

Catherine Labelle-Léonard, coordonnatrice  
David Veilleux, coordonnateur  
Amélie Blanchette, responsable de la révision  
Marie-Ève Lajeunesse-Mousseau, communications et secrétariat

Julien Goyette, professeur  
Karine Hébert professeure  
Claude La Charité, professeur

### **Équipe de correction**

Johanne Campion  
Stéphanie Michaud  
Anne-Marie Turcotte

### **Remerciements**

Coralie Beaudin  
William Chassé  
Myriam Côté  
Maxime Gohier  
Marie-Ève Hamilton  
Pascal Scallon-Chouinard

### **Coordonnées**

Département des lettres et humanités  
Université du Québec à Rimouski  
300, allée des Ursulines  
Rimouski (Québec) G5L 3A1  
[revuelaius@hotmail.com](mailto:revuelaius@hotmail.com)

La publication de la revue *Laius* est rendue possible grâce à l'appui financier et logistique des modules d'histoire et de lettres de l'UQAR, du Fonds de soutien aux projets étudiants, de l'Association générale des étudiantes et étudiants du campus de Rimouski (AGECAR), de l'Association des étudiantes et étudiants en histoire (AEEH) et du Regroupement des étudiantes et des étudiants en lettres (RÉEL).

## TABLE DES MATIÈRES

<b>MOT DU COMITÉ ÉDITORIAL .....</b>	<b>1</b>
<b>DIXIÈME ANNIVERSAIRE DE LA REVUE <i>Laius</i> .....</b>	<b>5</b>
Pascal Scallon-Chouinard	
<b>OÙ SE TROUVE ALÉSIA ? LES ENJEUX SCIENTIFIQUES, IDENTITAIRES, ÉCONOMIQUES ET MÉDIATIQUES D'UNE POLÉMIQUE .....</b>	<b>7</b>
Aurélie Henrion	
<b>« BONNE FEMME », TRAVAILLEURS ET MODERNITÉ : ANALYSE DE PUBLICITÉS RIMOUSKOISES DANS LE JOURNAL <i>LE PROGRÈS DU GOLFE</i> (1920-1929) .....</b>	<b>21</b>
Catherine Labelle-Léonard	
<b>LA REPRÉSENTATION DES FEMMES DANS LE CINÉMA DES PRÊTRES-CINÉASTES (1938-1939) .....</b>	<b>37</b>
David Bigaouette	
<b>SUR LE SEUIL D'ADAGIO DE FÉLIX LECLERC : ÉVOLUTION PARATEXTUELLE.....</b>	<b>51</b>
Anne-Marie Turcotte	
<b>TROU DE MÉMOIRE DE HUBERT AQUIN : LA MÉTAFICTION EN JEU.....</b>	<b>63</b>
Mylène Fortin	

**ÉTUDE GÉNÉTIQUE DES BROUILLONS NUMÉRIQUES  
D'UNE NOUVELLE DU RECUEIL *HURLER SANS TROP FAIRE*  
DE BRUIT DE LYNE RICHARD ..... 75**

Stéphanie Michaud

**ANALYSER LES FEMMES ET LES AMÉRINDIENS AU  
CINÉMA ET À LA TÉLÉVISION ..... 91**

Jessie Morin

## MOT DU COMITÉ ÉDITORIAL

Le comité éditorial de *Laius* est fier de présenter la dixième édition de la revue étudiante en histoire et en lettres de l'Université du Québec à Rimouski. Pour la première fois cette année, l'Association des étudiantes et étudiants en histoire (AEEH) et le Regroupement des étudiants en lettres (RÉEL) sont partenaires à parts égales dans le processus de création et de financement de la revue. Il s'agit d'une collaboration prometteuse et excitante pour l'avenir. Nous croyons que cette revue représente l'esprit de collaboration et de partage qui réside dans le département de lettres et humanités de l'UQAR.

L'un des mandats de la revue *Laius* est d'offrir aux étudiantes et aux étudiants la possibilité de s'initier à la publication scientifique, que ce soit comme auteur.e ou encore comme membre du comité éditorial. Le processus de publication scientifique demande de la persévérance, plusieurs relectures, réécritures et corrections. Cette expérience formatrice et stimulante permet à toutes et à tous de parfaire les connaissances acquises et de mettre celles-ci au service de la recherche et de sa diffusion. Il s'agit donc d'une expérience des plus utiles et enrichissantes dans le cadre du cheminement universitaire.

Une des raisons de vie principale de notre revue est aussi de permettre aux étudiantes et étudiants du premier et deuxième cycle en lettres et en histoire de partager le fruit de leur recherche avec leurs pairs, leurs professeurs et tous les membres de la communauté passionnés d'histoire et de littérature. Les articles publiés dans *Laius* représentent un bref échantillon de ce qui passionne la relève étudiante en terme de création scientifique. Les articles de cette nouvelle édition, diversifiés et originaux, démontrent tout le potentiel d'exploration et de renouvellement des analyses dans des disciplines comme l'histoire et la littérature. Les articles abordent ainsi les enjeux autour de la polémique de la localisation de la ville d'Alésia, l'histoire des genres vu au travers des publicités de journaux durant les années 1920, la place des femmes dans l'œuvre de prêtres cinéastes, le paratexte dans

*Adagio* de Félix Leclerc, la métafiction chez Hubert Aquin, une étude des brouillons de la romancière Lyne Richard ainsi que la présence des femmes et des autochtones dans le cinéma et la télévision. Le comité remercie chaleureusement les auteurs qui ont joué avec rigueur le jeu de la publication scientifique.

La réalisation de cette édition n'aurait pas été possible sans le travail et la participation des membres du comité éditorial : David Veilleux, Marie-Ève Lajeunesse-Mousseau, Amélie Blanchette et Catherine Labelle-Léonard, étudiant.e.s de premier ou deuxième cycle. Le comité remercie sincèrement les correctrices qui ont su travailler dans un délai très serré : Stéphanie Michaud, Anne-Marie Turcotte et Johanne Champion. Il est important de souligner le travail et l'implication des professeur.e.s Julien Goyette, Karine Hébert et Claude La Charité qui nous ont donné un temps précieux pour que la revue ait la qualité qu'elle a aujourd'hui. Finalement, la revue n'aurait pu paraître sans l'aide de William Chassé pour la comptabilité. Un merci spécial à la participation de Myriam Côté, William Chassé, Coralie Gauthier, Marie-Ève Hamilton et Maxime Gohier pour leur aide sporadique et essentielle.

Le comité souligne également l'appui des modules de lettres et d'histoire de l'UQAR, de l'AEEH et du RÉEL, de l'Association générale des étudiantes et étudiants du campus de Rimouski (AGECAR) ainsi que du Fonds de soutien aux projets étudiants de l'UQAR qui ont rendu possible la production de cette dixième édition.

Enfin, merci à vous, chères lectrices et chers lecteurs. C'est pour vous que nous avons travaillé d'arrache-pied pour la publication de cette revue. Nous espérons que les articles satisferont votre soif de connaissances nouvelles en littérature et en histoire.

**Le comité éditorial de la revue *Laius* 2017.**





## DIXIÈME ANNIVERSAIRE DE LA REVUE *Laiūs*

### **Mot de bienvenue de Pascal Scallon-Chouinard** **Un des étudiants fondateurs de la revue *Laiūs***

Il y a dix ans prenait forme la première mouture du projet *Laiūs*. Pour moi, qui fus membre du premier comité éditorial, cela représente tout un cap. Au-delà du « coup de vieux » qu'il me procure, cet anniversaire constitue également une source de fierté. Il est agréable, en effet, de constater que le modeste projet que l'on a contribué à mettre sur pied s'est transmis de cohorte en cohorte pour se perpétuer jusqu'à aujourd'hui. Mieux encore, il s'est sans cesse développé et amélioré, passant d'un simple « journal » d'étudiants.es en histoire à une véritable revue savante en histoire et en littérature.

À l'origine de ce projet, il y avait l'objectif d'offrir un espace de prise de parole et de permettre à des étudiants.es d'acquérir une première expérience de publication. Mais il y avait plus. *Laiūs* résultait aussi d'un espoir d'une autre nature : celui de rassembler des étudiants.es engagés.es, de tisser des liens entre les cohortes et de renforcer la cohésion entre les professeurs.es (d'ailleurs toujours aussi dévoués.es et disponibles aujourd'hui qu'à l'époque) et la communauté estudiantine.

La participation active à ce type d'initiatives et à la vie associative ne doit pas être négligée. Sur le plan personnel, elle a d'ailleurs largement contribué à mon désir de poursuivre des études supérieures en histoire (jusqu'au doctorat), de communiquer mes connaissances (comme chargé de cours universitaire) et de continuer à développer mon intérêt pour la diffusion des recherches universitaires (par la revue *HistoireEngagee.ca* et, plus récemment, par l'entremise de mon poste de conservateur adjoint au Musée canadien de l'histoire). C'est aussi en participant à des projets comme *Laiūs* que j'ai réalisé que les études ne sont pas, et ne devraient pas être menées en « vase clos », qu'elles sont plutôt (et devraient demeurer) un

formidable outil de contextualisation et de compréhension de la société, un lieu de sociabilité où prévalent la réflexion et la rigueur intellectuelle, certes, mais aussi l'ouverture au monde et la possibilité d'agir et d'interagir afin d'intégrer pleinement l'avenir que l'on souhaite contribuer à penser et à forger.

Dix ans d'existence, c'est donc bel et bien un cap important. Mais un tout jeune cap, j'ajouterais. J'ose croire que nous soulignons aujourd'hui la première de nombreuses décennies de collaborations et de réalisations qui, comme ce fut le cas pour moi, motiveront des étudiants.es à s'engager activement dans leurs études, dans des projets et dans leur communauté afin de meubler durablement leur parcours universitaire et citoyen d'indomptables espérances.

Merci à tous.tes ceux et celles qui ont porté ou qui ont contribué à ce projet au fil des ans. Bon anniversaire, *Laius*, et longue vie !

**Pascal Scallon-Chouinard**

Doctorant et chargé de cours en histoire

Coordonnateur de la revue *HistoireEngagee.ca*

Conservateur adjoint, nouveaux médias, au Musée canadien de l'histoire

Fier membre de la première équipe éditoriale de la revue *Laius*

## **OÙ SE TROUVE ALÉSIA ? LES ENJEUX SCIENTIFIQUES, IDENTITAIRES, ÉCONOMIQUES ET MÉDIATIQUES D'UNE POLÉMIQUE**

**Aurélie Henrion**  
**Étudiante à la maîtrise en histoire**

« Alésia ! Connais pas Alésia ! Je ne sais pas où se trouve Alésia ! Personne ne sait où se trouve Alésia<sup>1</sup> ! ». À travers ces paroles du chef gaulois Abraracourcix que l'on peut lire dans le onzième album d'*Astérix*, Goscinny et Uderzo illustrent parfaitement le malaise mémoriel qu'éprouvent de nombreux Français à l'égard de la bataille d'Alésia. Cette défaite militaire, blessure ouverte à l'orgueil national, se trouve au cœur d'un débat qui divise, en France, les historiens depuis plus de 160 ans et le grand public depuis une cinquantaine d'années.

Sur le plan historique, cette bataille s'inscrit dans l'histoire de la guerre des Gaules. Ainsi, à partir de 58 av. J.-C., César part conquérir les Gaules pour accroître sa gloire personnelle, s'enrichir et répondre à la volonté expansionniste de Rome. Il soumet rapidement les peuples belges, mais les révoltes gauloises sont nombreuses jusqu'en 53 av. J.-C. Vercingétorix, chef gaulois issu d'une famille aristocratique, participe alors à une insurrection générale de plusieurs peuples celtiques contre les armées de César. Les insurgés sont défaits plusieurs fois avant de remporter la bataille de Gergovie. Confronté à cet échec, César décide de recruter des soldats germaniques pour renforcer ses troupes et, par la suite, l'armée de Vercingétorix subit de lourdes pertes et se réfugie à Alésia sur le mont Auxois. La place est alors assiégée par l'armée de César, qui se retrouve elle-même entourée par une armée gauloise venue en secours. Cette armée est toutefois défaite rapidement et Vercingétorix est contraint de capituler pour sauver la population emprisonnée dans Alésia. La capitulation des

---

<sup>1</sup> René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix et le Bouclier Arverne*, Paris, Dargaud, 1968.

Gaulois entraîne la soumission de l'ensemble de la Gaule<sup>2</sup> qui devient une province de l'Empire romain.

Si le déroulement et le dénouement de la guerre des Gaules sont bien connus des historiens, la question de la localisation exacte d'Alésia demeure une pomme de discorde. Pour situer Alésia, les chercheurs s'appuient essentiellement sur les *Commentaires* de César sur la Guerre des Gaules et la Guerre civile, un mémoire rédigé tout juste après la soumission de la Gaule et dont les sept premiers livres portent exclusivement sur les campagnes militaires s'étant déroulées en Gaule depuis 58 av. J.-C. Relatant ses faits d'armes à la troisième personne, César s'attache à décrire les lieux et les événements avec précision, même si le véritable objectif de son œuvre est de justifier ses actions auprès de Rome. Cet ouvrage, particulièrement le livre VII portant sur la bataille d'Alésia, a donc servi de source principale aux historiens dans leur quête de la localisation du village<sup>3</sup>.

Inexistante au Moyen Âge et à l'époque moderne, alors qu'il est admis qu'Alésia se trouve à Alise-Sainte-Reine, la polémique sur Alésia émerge dans les années 1850. Marquées par le contexte de construction d'un sentiment national fort en France, ces années voient Alésia devenir un enjeu identitaire et politique important. Un enjeu d'autant plus sensible que Napoléon III, président de la II<sup>e</sup> République française de 1848 à 1852 et empereur du Second Empire de 1852 à 1870, n'hésite pas à l'exploiter au profit de sa propre propagande en finançant des fouilles sur l'ensemble du territoire français dont le sérieux et l'honnêteté sont depuis contestés. Les nombreuses fouilles archéologiques qui ont eu lieu depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle suggèrent qu'Alésia se situerait dans l'actuel village d'Alise-Sainte-Reine en Bourgogne. Cependant, ces résultats n'ont pas permis de mettre fin aux contestations.

---

<sup>2</sup> Jean-Louis Brunaux, *Les Gaulois*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

<sup>3</sup> Voir « *Commentaires* », Encyclopédie du Larousse [en ligne], consulté le 06/02/2017 <http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Commentaires/114229>.

Afin de comprendre pourquoi la recherche de la localisation d'Alésia a entraîné une polémique aussi vive que durable en France, nous nous concentrons sur les contestations historiennes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Nous montrerons que les *Commentaires* de César sont utilisés par les opposants à l'Alésia bourguignonne pour prouver que ce site ne correspondrait pas à la description du conquérant romain. Nous verrons aussi que, dans les années 1990, de grandes fouilles sont organisées à Alise-Sainte-Reine et que le village est officiellement reconnu comme étant Alésia. La question de la localisation d'Alésia soulève alors, et jusqu'à nos jours, des enjeux identitaires, économiques, touristiques et médiatiques considérables.

### **Les contestations du XX<sup>e</sup> siècle : la multiplication des débats**

#### *Une image nationale ambivalente d'Alésia et de Vercingétorix*

Du point de vue national, la bataille d'Alésia est enseignée dès l'école primaire comme l'une des dates-clés de l'histoire de France et un moment fondateur de la civilisation gallo-romaine. Cependant, le débat sur la localisation de ce site apparaît notamment à cause de l'image ambivalente de cette bataille – une défaite fondatrice – qui a été véhiculée et qui s'est construite par l'influence de la figure de Vercingétorix<sup>4</sup>. En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, ce dernier est loin d'être considéré comme un héros dans la mesure où les Premier et Second Empires s'identifient principalement à l'image d'un César conquérant. Le roi arverne est aussi largement absent des livres d'histoire de l'époque, éclipsé par les héros romains et la fondation de la royauté française par les Mérovingiens. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, dans le but de consolider son pouvoir et son idéologie, la République se réapproprie la figure de Vercingétorix et le décrit comme un héros national, républicain et patriotique. Vercingétorix devient alors celui qui s'est courageusement sacrifié dans la lutte pour

---

<sup>4</sup> Voir Serge Lewuillon, *Vercingétorix ou le mirage d'Alésia*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

l'indépendance et l'unité des peuples gaulois<sup>5</sup>. Par ailleurs, depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la figure de Vercingétorix et la bataille d'Alésia sont aussi rattachées à la thèse de la « victoire objective » qui fait de la défaite des Gaulois un des principaux actes de la naissance de la civilisation gallo-romaine. Vercingétorix y apparaît comme le défenseur inconditionnel de l'honneur de la Gaule vaincue – et par extension de la France, une idée que l'on retrouve particulièrement lors de la défaite des Français contre la Prusse en 1870 et les deux Guerres mondiales<sup>6</sup>. L'image de Vercingétorix se trouve ainsi instrumentalisée par les partis politiques de droite comme de gauche ; le Gaulois est même tenu en modèle par le régime de Vichy<sup>7</sup>. Vercingétorix et Alésia deviennent ainsi des symboles nationaux forts qui reflètent une « image de résistance à la menace germanique », ce qui coïncide avec la mise en avant de l'union de la civilisation romaine dans les discours des résistants puis dans ceux de la IV<sup>e</sup> République. L'archéologue Michel Reddé considère que cela provoque notamment un regain d'intérêt significatif des historiens pour la question de la localisation d'Alésia<sup>8</sup>.

### ***Contestations et revendications de sites : prédominance d'enjeux identitaires locaux***

Au XX<sup>e</sup> siècle, tandis qu'Alésia se voit accorder des significations symboliques différentes, les opposants de l'Alésia bourguignonne se multiplient et proposent des sites alternatifs qui, selon eux, correspondraient davantage aux descriptions de César

---

<sup>5</sup> Christian Amalvi, « De Vercingétorix à Astérix, de la Gaule à De Gaulle, ou les métamorphoses idéologiques et culturelles de nos origines nationales », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 10, 1984, p. 285-318 ; Serge Lewuillon, *Vercingétorix ou le mirage d'Alésia*, ouvr. cité.

<sup>6</sup> Christian Amalvi, « De Vercingétorix à Astérix, de la Gaule à De Gaulle, ou les métamorphoses idéologiques et culturelles de nos origines nationales », art. cité.

<sup>7</sup> Christian Goudineau, *Le dossier Vercingétorix*, Arles, Actes Sud, 2009.

<sup>8</sup> Michel Reddé, « Introduction : Alésia et la mémoire nationale française », *Anabases* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 1<sup>er</sup> mars 2012, consulté le 10 octobre 2012, <http://anabases.revues.org/99>.

dans ses *Commentaires*<sup>9</sup>. Les critiques reposent sur deux points fondamentaux qui reviennent pendant tout le siècle : l'évolution de la toponymie d'Alésia et la topographie des lieux. De plus, Alfred Merlin, archéologue et épigraphiste, précise en 1958 que la revendication patriotique est un élément-clé des débats. Il explique :

Un patriotisme de clocher s'est élevé en certains endroits contre cette identification et des érudits locaux, abusés par les mirages de leur imagination ou séduits par de fallacieuses consonances verbales, ont revendiqué pour leur pays l'honneur d'avoir été le théâtre des derniers combats de la Gaule indépendante : Alaise, dans le Doubs ; Aluze, en Saône-et-Loire ; Izernore, dans l'Ain ; Alès, dans le Gard ; et jusqu'à Novalaise, en Savoie<sup>10</sup>.

Parmi les quarante sites qui sont présentés comme pouvant correspondre à Alésia<sup>11</sup>, le village d'Izernore est défendu notamment par le député de l'Ain Alexandre Bérard, et des photos aériennes sont commandées pour mettre en évidence la présence d'ouvrages creusés par les Romains<sup>12</sup>. Cependant, deux thèses sont particulièrement mises de l'avant sur les scènes historique et médiatique : celle de l'Alésia à Alaise défendue par Georges Colomb et celle de l'Alésia à Chaux-des-Crotenay défendue par André Berthier. D'abord, en 1922, Colomb publie un ouvrage dans

---

<sup>9</sup> Alexandre Bérard, « L'emplacement d'Alésia », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 50<sup>e</sup> année, n° 9, 1906, p. 724-725.

<sup>10</sup> Alfred Merlin, « Alise Sainte-Reine est bien Alésia de César », [J. Carcopino. Alésia et les ruses de César.], *Journal des savants*, juillet-septembre 1958, p. 103.

<sup>11</sup> Franck Ferrand, « La polémique d'Alésia », *Au cœur de l'Histoire*, émission radiophonique d'Europe 1, mise en ligne le 15 mars 2012, consultée le 10 septembre 2016, <http://www.europe1.fr/mediacenter/emissions/au-coeur-de-l-histoire/sons/le-focus-la-polemique-d-alesia-991809>. Bien que Franck Ferrand ne soit pas historien universitaire mais journaliste, il contribue ces dernières années à la polémique concernant la localisation d'Alésia. De fait, nous avons choisi d'utiliser certaines informations provenant de ses publications pour cet article, sans oublier de les traiter avec la prudence et les nuances qui s'imposent.

<sup>12</sup> Matthieu Maxime Gorce, *Vercingétorix, chef des Gaulois*, Paris, Payot, 1935 ; Alexandre Bérard, « L'emplacement d'Alésia », art. cité.

lequel il expose les raisons pour lesquelles, selon lui, Alésia serait située à Alaise. La mort de l'historien entraîne, en 1945, la création de la « Société des Amis de Georges Colomb pour la vraie Alésia<sup>13</sup> », qui continue à promouvoir la thèse de l'historien. Par la suite, des fouilles et des sondages sont financés sur le site d'Alaise par la Commission supérieure des monuments historiques et la « Société des Amis de Georges Colomb pour la vraie Alésia<sup>14</sup> ». Néanmoins, la contre-thèse la plus sérieuse et la plus répandue est celle d'André Berthier. Depuis une cinquantaine d'années, cet historien archéologue affirme qu'Alésia se trouverait à Chaux-des-Crotenay, dans le Jura. Pour prouver sa thèse, Berthier soumet 260 sites qui pourraient correspondre à Alésia à la méthode du portrait-robot et met ainsi en évidence les similarités géographiques entre Alésia et Chaux-des-Crotenay<sup>15</sup>. Des années 1960 aux années 1990, Berthier réussit à obtenir la tenue de fouilles et de sondages grâce au soutien du ministère de la Culture. Toutefois, les études montrent qu'il y a bien eu une présence romaine à Chaux-des-Crotenay, mais que celle-ci s'est faite après la conquête<sup>16</sup>. Pour continuer à soutenir la thèse d'une Alésia jurassienne, l'association « ArchéoJuraSites » est créée en 1980 autour d'André Berthier, qui en est le président d'honneur. L'objectif est de financer et d'accompagner les projets de fouilles archéologiques sur les territoires de Syam, de Chaux-des-Crotenay et de Crans<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Louis-André Gérard-Varet, « La question d'Alésia », *Revue archéologique du Centre*, tome 1, fascicule 3, 1962, p. 221-245.

<sup>14</sup> Louis-André Gérard-Varet, « La question d'Alésia », art. cité.

<sup>15</sup> Nelly Markovic, « Alésia : pourquoi le site jurassien crée la polémique ? », *Le Progrès.fr*, mis en ligne le 21 février 2011, consulté le 14 septembre 2016, <http://www.leprogres.fr/jura/2011/02/21/alesia-pourquoi-le-site-jurassien-cree-la-polemique>.

<sup>16</sup> Alexandre Grandazzi, « Où est passée la bataille d'Alésia ? », *Le Figaro Histoire*, août/septembre 2012, n° 3, p. 68-78.

<sup>17</sup> Site d'« ArchéoJuraSites », Association d'André Berthier, consulté le 20 septembre, [www.archeojurasites.org](http://www.archeojurasites.org)

### *La confirmation de la thèse bourguignonne*

Alors que les contestations autour de l'Alésia bourguignonne se multiplient, les fouilles à Alise-Sainte-Reine reprennent en 1904. Ces recherches archéologiques sont réalisées à l'initiative de la Société des sciences historiques et naturelles de Semur qui souhaite mettre à jour le village d'Alésia<sup>18</sup>. Le 18 septembre 1905, une conférence publique sur les fouilles envisagées réunit 400 personnes venant des milieux scientifique, médiatique et politique<sup>19</sup>. L'objectif est de sensibiliser le plus grand nombre de personnes possible au projet pour que celui-ci soit financé et puisse se concrétiser. En conséquence, la Société de Semur utilise les médias pour trouver des financements privés à l'aide de souscriptions. Le procédé fonctionne bien jusque dans les années 1910 ; de grands mécènes, comme la comtesse Arconati-Visconti et le baron Guy de Rothschild, participent au financement des fouilles. Des conférences historiques sont également organisées afin de mettre en valeur la richesse du patrimoine d'Alésia. Louis Matruchot, membre de la Société de Semur, publie dès 1906 la revue *Pro Alesia : revue mensuelle des fouilles d'Alise et des questions relatives à Alésia*. Les fouilles sont aussi financées par le Conseil général de Côte-d'Or, des associations comme la Société française des fouilles archéologiques et, surtout, par le ministère de l'Instruction publique<sup>20</sup>. Ce dernier investisseur prend d'ailleurs le contrôle des fouilles ; la Société n'obtient pas la liberté d'action et de décision qu'elle aurait espéré. Quand même, elle peut choisir le directeur scientifique du chantier et, de 1904 jusqu'à la fin des fouilles en 1985, la direction des chantiers archéologiques est toujours confiée à des archéologues<sup>21</sup>. Pendant

---

<sup>18</sup> Louis-André Gérard-Varet, « La question d'Alésia », art. cité.

<sup>19</sup> Marianne Altit-Morvillez, « Alésia, une fouille médiatique », *Les nouvelles de l'archéologie* [En ligne], 133 | 2013, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 18 novembre 2016. URL : <http://nda.revues.org/2139> ; DOI : 10.4000/nda.2139.

<sup>20</sup> Marianne Altit-Morvillez, « Alésia, une fouille médiatique », art. cité.

<sup>21</sup> Les fouilles sont dirigées successivement par le Commandant Espérandieu, Salomon Reinach, Victor Pernet, Jules Toutain et Joël Le Gall. Voir Marianne Altit-Morvillez, « La correspondance d'Émile Espérandieu au Palais du Roure à

tout le XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux vestiges<sup>22</sup> sont mis au jour à Alise-Sainte-Reine et viennent confirmer, malgré les inévitables contestations, la thèse de l'Alésia bourguignonne.

Les fouilles archéologiques menées à Alise-Sainte-Reine au XX<sup>e</sup> siècle soulèvent ainsi de nombreux enjeux identitaires et patriotiques, auxquels se mêlent déjà des considérations économiques et médiatiques. Dans les années 1990, l'État prend le contrôle total des fouilles d'Alise-Sainte-Reine pour tenter de mettre fin, une fois pour toutes, à la querelle.

### **Enjeux économiques et médiatiques au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle : validation définitive de la thèse bourguignonne et construction du MuséoParc**

#### ***Enjeux économiques et construction d'un musée pour officialiser la localisation d'Alésia***

En 1990, la sous-direction de l'Archéologie du ministère de la Culture décide de financer de grandes fouilles archéologiques à Alise-Sainte-Reine dans le but officiel de mettre en valeur le territoire et de favoriser le tourisme dans la région. De surcroît, les autorités civiles souhaitent clore le débat sur la localisation d'Alésia, aménager le site et y construire un musée. Les fouilles sont financées avec des fonds publics et prennent une envergure internationale grâce à la participation de nombreux chercheurs<sup>23</sup>. Sur le plan archéologique, elles se concentrent autour du mont Auxois et permettent de retrouver plusieurs retranchements

---

Avignon », *Anabases*, 21, 2015, p. 247-252 ; Louis-André Gérard-Varet, « La question d'Alésia », art. cité.

<sup>22</sup> Des édifices publics, rues, maisons et objets sont notamment découverts. Voir Jules Toutain, « Les fouilles exécutées à Alésia en 1942 par la Société des Sciences historiques et naturelles de Semur », *Gallia*, tome 1, fascicule 2, 1943, p. 133-158.

<sup>23</sup> Michel Reddé, Siegmund Von Schnurbein, « Fouilles et recherches nouvelles sur les travaux du siège d'Alésia », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 137<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>2, 1993, p. 281-314.

antiques<sup>24</sup>. En regard de ces découvertes, pour la plupart des historiens, cela ne fait alors plus aucun doute : Alésia se trouve bel et bien à Alise-Sainte-Reine<sup>25</sup>.

Grâce à cette validation officielle de la thèse bourguignonne, le projet de musée semble en bonne voie d'aboutir. Ces considérations touristiques et économiques autour d'Alésia ne sont d'ailleurs pas nouvelles puisque, dès 1905, sur le lieu des fouilles archéologiques d'Alise-Sainte-Reine, un local sert déjà à exposer les vestiges trouvés. Devant le succès rencontré, un musée est même ouvert dans le village en 1909<sup>26</sup>. L'archéologue Marianne Altit-Morvillez explique que, dès le début des fouilles de la Société de Semur, le chantier est accessible au public afin de le rentabiliser, de le mettre en valeur et de rendre le savoir antique accessible au plus grand nombre. Des cartes postales du site sont même mises en vente pour financer le projet<sup>27</sup>. Néanmoins, avec l'accumulation des vestiges trouvés à Alise-Sainte-Reine au long du XX<sup>e</sup> siècle, les autorités civiles veulent, d'une part, mettre une fin définitive à la controverse sur la localisation d'Alésia<sup>28</sup> et, d'autre part, redynamiser la région rurale de la Côte d'Or. Cela les pousse à encourager la création d'un MuséoParc à Alise-Sainte-Reine. On devine que, inspirés par le cas de cette dernière, plusieurs sites se sont mis à se revendiquer comme étant le lieu de la bataille d'Alésia. En effet, tous les sites revendiqués ont la particularité de se trouver dans des régions rurales en déclin économique et la construction d'un musée leur aurait permis de relancer leur économie régionale. Toutefois, c'est bien à Alise-Sainte-Reine que le projet est envisagé dès les années 1930<sup>29</sup> et

---

<sup>24</sup> Alexandre Grandazzi, « Où est passée la bataille d'Alésia ? », art. cité ; Jean-Louis Voisin, « 7 mystères de la bataille d'Alésia », *Le Figaro Histoire*, août/septembre 2012, n°3, p. 52-62.

<sup>25</sup> Jean-Louis Brunaux, *Les Gaulois*, ouvr. cité.

<sup>26</sup> Marianne Altit-Morvillez, « Alésia, une fouille médiatique », art. cité.

<sup>27</sup> Marianne Altit-Morvillez, « Alésia, une fouille médiatique », art. cité.

<sup>28</sup> Mai-Anh Tu, *Les Parcs archéologiques : entre médiation scientifique et attractivité touristique*, master professionnel en tourisme, Paris, Université Paris 1, 2010.

<sup>29</sup> Matthieu Maxime Gorce, *Vercingétorix, chef des Gaulois*, ouvr. cité.

qu'il se concrétise entre 2009 et 2012 avec la construction d'un centre d'interprétation qui a la vocation d'être un emblème d'ordre national. Il s'agit de bâtir un musée qui refléterait l'importance de la bataille d'Alésia dans l'histoire de France en tant qu'acte fondateur de la civilisation gallo-romaine. L'exposition présenterait les points de vue des assiégés et des assiégeants<sup>30</sup> et conforterait le mythe de héros entourant l'image de Vercingétorix<sup>31</sup>. Le projet a donc de grandes ambitions culturelle, patriotique, touristique et économique. Le coût de ces ambitions est estimé à 52 millions d'euros d'après le président du Conseil Général de l'époque, François Sauvadet<sup>32</sup>. Ce dernier refuse officiellement de trancher dans la querelle historique, même s'il considère qu'Alésia ne peut se trouver qu'en Côte-d'Or<sup>33</sup>. D'ailleurs, le principal actionnaire du MuséoParc n'est autre que le Conseil Général de Côte-d'Or qui, un an après l'ouverture du MuséoParc, est déjà déficitaire de trois millions d'euros en 2013. Le site accueille tout de même 260 000 visiteurs les deux premières années, ce qui permet la création de vingt-quatre emplois à temps plein et de quarante emplois en saison estivale. Dans la région, ce sont deux cents emplois directs et indirects qui sont créés grâce au MuséoParc<sup>34</sup>. Par ailleurs, fort du succès du projet, le Conseil Général de Côte-d'Or prévoit la construction d'un grand musée archéologique pour 2018 qui rassemblera des vestiges allant du IX<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au VIII<sup>e</sup> siècle après J.-C.

---

<sup>30</sup> Franck Ferrand, « La polémique d'Alésia », art. cité.

<sup>31</sup> Mai-Anh Tu, *Les Parcs archéologiques*, mémoire. cité.

<sup>32</sup> Conseil général de Côte d'Or, « Le village d'Alise-Sainte-Reine découvre le MuséoParc Alésia », [en ligne] consulté le 14 septembre 2016, [www.cotedor.fr/cms/page5251.html](http://www.cotedor.fr/cms/page5251.html).

<sup>33</sup> Franck Ferrand, « La polémique d'Alésia », art. cité.

<sup>34</sup> Florian Fayolle, « La bataille d'Alésia n'est pas terminée », *Challenges*, mis en ligne le 12 mai 2014 (mis à jour le 14 mai 2014), consulté le 14 septembre 2016, [www.challenges.fr/france/la-bataille-d'Alesia-n-est-pas-terminee-156146](http://www.challenges.fr/france/la-bataille-d'Alesia-n-est-pas-terminee-156146).

## *Les nouvelles contestations des années 2000 et l'écho dans les médias : naissance d'un débat public*

Alors que la majorité des historiens se rallient définitivement à la thèse d'une Alésia bourguignonne, certains irréductibles opposants demeurent. En effet, ceux-ci resservent sans cesse les mêmes arguments : Napoléon III aurait décidé de manière arbitraire qu'Alésia serait à Alise-Sainte-Reine, ce qui aurait ouvert la porte aux fraudes des années 1860<sup>35</sup> ; les historiens n'auraient fait que manipuler et falsifier les résultats pour continuer à soutenir cette thèse, qu'ils ne pouvaient plus réfuter sans mettre en danger leur crédit, leur « orgueil de ne jamais connaître l'erreur<sup>36</sup> » et leurs institutions<sup>37</sup> ; le mont Auxois ne correspondrait pas géographiquement à la description que fait César dans les *Commentaires*<sup>38</sup> ; les textes de César auraient été mal traduits et mal compris par les historiens<sup>39</sup>. De plus, les contestataires s'attaquent aux historiens universitaires que l'un d'entre eux, Franck Ferrand, présente comme « des pontes » et des « prétendus détenteurs du savoir<sup>40</sup> ». Dans sa monographie *L'Imposture Alésia. L'imaginaire de l'archéologie*, Danielle Porte, professeure spécialisée en Antiquité romaine, dénonce les « historiens de bureau qui soutiendraient Alise, [et] qui ne se poseraient pas les questions pratiques d'un homme de terrain<sup>41</sup> ».

---

<sup>35</sup> Franck Ferrand, « La polémique d'Alésia », art. cité.

<sup>36</sup> Danielle Porte, *L'Imposture Alésia. L'imaginaire de l'archéologie*, Paris, Books on Demand, 2010.

<sup>37</sup> Jean Louis Brunaux, Yann Le Bohec et Jean-Louis Voisin, « Non Franck Ferrand, le site d'Alésia n'est pas une supercherie », *Le Figaro Vox*, mis en ligne le 27 mai 2014, consulté le 10 septembre 2016, <http://www.lefigaro.fr/vox/histoire/2014/05/27/31005-20140527ARTFIG00100-non-franck-ferrand-le-site-d-alesia-n-est-pas-une-supercherie.php>.

<sup>38</sup> Danielle Porte, *Alésia, la supercherie dévoilée*, Paris, Pygmalion, 2014.

<sup>39</sup> Danielle Porte, *L'Imposture Alésia : l'imaginaire de l'archéologie*, ouvr. cité.

<sup>40</sup> Franck Ferrand, « Site d'Alésia : admettons la vérité », *Figaro Vox*, mis en ligne le 19 mai 2014, consulté le 10 septembre 2016, <http://www.lefigaro.fr/vox/histoire/2014/05/19/31005-20140519ARTFIG00068-site-d-alesia-admettons-la-verite.php>.

<sup>41</sup> Danielle Porte, *L'Imposture Alésia : l'imaginaire de l'archéologie*, ouvr. cité, p. 23.

Elle considère aussi que les historiens se laisseraient influencer par leurs collègues et leur directeur de thèse dans leurs décisions concernant les thèses historiques et qu'ils auraient horreur du changement<sup>42</sup>. Par ailleurs, la question de la localisation d'Alésia est un sujet de plus en plus prisé des médias depuis l'émission *L'Imposture Alésia* de Jacques Pradel, diffusée en 2004, qui a connu un important retentissement dans la presse. Par la suite, la querelle historique se mue en querelle médiatique : Benoît Bertrand-Cadi tourne le documentaire *Alésia, la bataille continue* qui est diffusé sur Canal + en 2008, les défenseurs de l'Alésia bourguignonne produisent *Alésia, victoire d'une défaite ?* de Kieffer et Chamard. Enfin, les partisans d'une Alésia jurassienne défendent leur thèse dans le documentaire *Alésia jacta* de Séverine Lebrun (2009<sup>43</sup>). Le débat gagne aussi la scène journalistique : la presse régionale est particulièrement active dans le débat dans les régions revendiquant Alésia sur leur territoire. *Le Progrès* et *L'Est Républicain*, par exemple, ont produit plusieurs articles défendant la thèse selon laquelle Alésia se trouverait dans leur région. Cela montre que les revendications régionales demeurent un facteur important dans la querelle. En outre, les deux partis s'affrontent notamment dans *Le Figaro*, où ils ont chacun produit des manifestes pour soutenir leur thèse. Chaque parti s'attache alors à discréditer la thèse du parti adverse en critiquant les résultats obtenus, les méthodes employées ou encore en s'accusant mutuellement de ne pas lire les ouvrages publiés. Par exemple, Jean-Louis Brunaux, Yann Le Bohec et Jean-Louis Voisin, trois historiens qui ont écrit des monographies sur Alésia, ont publié ensemble dans *Le Figaro Vox* une tribune dans laquelle ils critiquent la thèse jurassienne et discréditent les actions de Franck Ferrand qui, selon eux, n'est pas intéressé par leurs résultats de recherche<sup>44</sup>. De plus, à l'été 2016, vingt universitaires comtois

---

<sup>42</sup> Danielle Porte, *L'Imposture Alésia : l'imaginaire de l'archéologie*, ouvr. cité, p. 23.

<sup>43</sup> Danielle Porte, *L'Imposture Alésia : l'imaginaire de l'archéologie*, ouvr. cité, p. 23.

<sup>44</sup> Jean Louis Brunaux, Yann Le Bohec et Jean-Louis Voisin, « Non Franck Ferrand, le site d'Alésia n'est pas une supercherie », art. cité.

publient une tribune intitulée « Alésia n'est pas dans le Jura » pour invalider publiquement la thèse d'une Alésia jurassienne. Ils soulignent que les archéologues sont parfaitement conscients des imprécisions et des omissions de César dans *La Guerre des Gaules*, contrairement à ce que prétend Danielle Porte<sup>45</sup>. Néanmoins, il faut noter que, hormis ces deux tribunes, les réactions des partisans de l'Alésia bourguignonne sont rares, car ceux-ci s'attachent à répondre le moins possible aux contestations, un silence qui a tendance à exacerber les contestataires<sup>46</sup>.

\*\*\*\*\*

La bataille d'Alésia a le mérite de ne laisser personne indifférent ! Au-delà de la complexité scientifique du dossier<sup>47</sup>, nous avons vu que la question est imprégnée de nombreux enjeux politiques, identitaires, économiques, culturels et médiatiques. Moment honteux de la défaite de la Gaule ou moment glorieux de la fondation d'une civilisation gallo-romaine, la bataille d'Alésia se voit dotée de toutes les significations, porte tous les désespoirs et les espoirs d'un pays toujours en quête d'un événement pouvant soutenir et représenter son identité et sa gloire nationales, et ce, en particulier dans les moments de doute et de remise en cause où cette identité apparaît plus floue. C'est pourquoi de nos jours, incapables de définir précisément leur identité, les Français se perdent dans un débat stérile sur la localisation exacte de la bataille. De fait, bien que la construction du MuséoParc contienne des enjeux économiques et touristiques majeurs, cela traduit aussi une volonté nationale de conserver et de présenter tous les vestiges

---

<sup>45</sup> Fred Jimenez, « 25 archéologues comtois enfoncent le clou pour démonter la thèse de l'Alésia dans le Jura », *L'Est Républicain*, mis en ligne le 06/11/2016, consulté le 15 novembre 2016, <http://www.estrepublicain.fr/actualite/2016/11/06/25-archeologues-comtois-enfoncent-le-clou-pour-demonter-la-these-de-l-alesia-dans-le-jura>.

<sup>46</sup> Voir Danielle Porte, « Alésia : pourquoi l'archéologie ne prouve rien », *Figaro Vox*, mis en ligne le 30 mai 2014, consulté le 28 octobre 2016, <http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2014/05/30/31003-20140530ARTFIG00235-alesia-pourquoi-l-archeologie-ne-prouve-rien.php>.

<sup>47</sup> Alexandre Grandazzi, « Où est passée la bataille d'Alésia ? », art. cité, p. 70.

découverts, comme si la perte de ces vestiges signifiait la perte de l'identité nationale française.

**« BONNE FEMME », TRAVAILLEURS ET MODERNITÉ :  
ANALYSE DE PUBLICITÉS RIMOUSKOISES DANS LE  
JOURNAL *LE PROGRÈS DU GOLFE* (1920-1929)**

**Catherine Labelle-Léonard**  
**Étudiante au baccalauréat en histoire**

On définit souvent les années 1920 comme les *années folles*. Cette représentation renvoie à un amalgame de danse, de prohibition et de produits de consommation manufacturés à des prix de plus en plus bas. Mais que savons-nous vraiment des années 1920 au Québec ? Il est commun de souligner, comme le fait Bernard Vigod dans l'ouvrage qu'il a consacré au premier ministre Alexandre Taschereau, que ces années représentent un certain manquement dans l'historiographie québécoise<sup>1</sup>. Il n'existe pas, en effet, de synthèse historique sur les années 1920 au Québec. Qui plus est, lorsqu'on aborde cette décennie, c'est souvent « en passant », en l'entremêlant avec les années 1930, celles de la Grande Crise, pour mieux parler dans sa totalité de la période de l'entre-deux-guerres. Malgré tout, depuis quelques années, plusieurs historien-ne-s s'efforcent de combler ce vide historiographique<sup>2</sup>. Des historien-ne-s ont voulu rendre compte des habitudes de consommation de la société québécoise au cours de

---

<sup>1</sup> Bernard L. Vigod, *Taschereau*, Sillery, Septentrion, 1996, p. 12.

<sup>2</sup> Voir, entre autres : Patricia Comptois, *Jeunes femmes et loisirs commerciaux durant les années folles (1919-1929) : Étude des discours ecclésiastiques et journalistiques*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007 ; Myriam Sills, *Murine et Listerine – la santé et la beauté comme arguments de vente dans les publicités commerciales au Québec, 1925-1950*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013 ; Suzanne Marchand, *Rouge à lèvres et pantalon : des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec, 1920-1939*, Montréal, Hurtubise, 1997 ; Sébastien Couvrette, *Un discours masculin sur la société – la publicité dans les quotidiens québécois des années 1920 aux années 1960*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2009 ; Marc Myre McCallum, *Pour boire il faut vendre – les publicités de bière au Québec dans les années 1920 et 1950*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012.

cette période caractérisée par une intensification de l'industrialisation. Toutefois, ces études ne s'intéressent pas, ou très peu, à l'influence de ce phénomène sur les habitant-e-s des centres urbains régionaux.

En continuité avec ces démarches, nous proposons d'entrevoir les réalités vécues par les hommes et les femmes de Rimouski au travers les publicités genrées parues dans l'hebdomadaire rimouskois le *Progrès du Golfe*. Dans une perspective d'histoire régionale, notre intérêt porte spécifiquement sur l'accessibilité aux produits de la modernité dans un contexte où les consommateurs rimouskois sont éloignés des centres urbains de Montréal et Québec. Toutefois, nous avons fait le choix de nous attarder spécifiquement aux publicités s'adressant directement aux groupes genrés, c'est-à-dire aux hommes ou aux femmes. Ainsi, nous voulons rendre compte d'une réalité sociale vécue à Rimouski durant les années 1920 qui, nous le croyons, va au-delà des stéréotypes, souvent associés à la réalité urbaine, de la *flapper*<sup>3</sup> et de la prohibition.

Le choix de travailler sur les publicités n'est pas anodin. Celles-ci offrent, au travers des objets qu'elles recommandent, un outil remarquable pour comprendre cette industrialisation croissante des années 1920. En tant que source historique, elles peuvent nous renseigner, d'une part, sur le discours dominant qui définit les choix de consommation des individus et, d'autre part, sur la multiplicité des identités vécues. Tout comme l'historien Roland Marchand, nous croyons que la publicité agit comme un miroir déformant des normes d'une société<sup>4</sup>. Nous disons « miroir », parce que son existence prouve que ces pratiques existent. Mais nous ajoutons « déformant », parce que la publicité

---

<sup>3</sup> La *flapper* désigne la jeune fille moderne et libérée des années vingt. Elle se distingue par la jupe courte, les cheveux au carré, la consommation d'alcool et de cigarettes.

<sup>4</sup> Roland Marchand, *Advertising the American Dream : Making Way for Modernity, 1920-1940*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. XIX.

peut parfois amplifier ou déplacer des normes sociales dans le but de mieux faire vendre les produits qu'elle vante.

### **Historique du *Progrès du Golfe***

Le *Progrès du Golfe* fait son apparition en 1904 alors que la ville de Rimouski occupe déjà la place que nous lui connaissons aujourd'hui de centre régional de l'Est-du-Québec<sup>5</sup>. Durant les années vingt, l'hebdomadaire comporte généralement de 4 à 8 pages. La première page est consacrée aux actualités nationales et internationales ainsi qu'à l'éditorial de la semaine. Les deuxièmes et troisièmes pages sont occupées par des faits divers, des petites annonces et des grandes publicités. La dernière page est réservée aux nouvelles locales et paroissiales, entremêlées de publicité. En 1910, le notaire Eudore Couture et le comptable Isidore Asselin rachètent la majorité des parts du journal. Rédacteur en chef, Couture sera omniprésent au journal. Toutefois, des divergences d'opinions entre ces deux hommes et l'industriel Jules-André Brillant qui a aussi des parts dans le journal feront que le *Progrès du Golfe* restera assez modéré dans ses orientations politiques, ne se prononçant que périodiquement sur certains enjeux.

### **Ménagères avant tout. Les Rimouskoises et la modernité domestique**

Ces heures heureuses... Dans la cuisine... si palpitante d'intérêt pour votre enfant... les heures les plus heureuses pour une maman sont celles qu'elle passe avec ses enfants. À enseigner à ses fillettes à coudre, à tenir la maison... à les initier au secret de l'art culinaire<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Bibliothèque et Archives nationales du Québec, *Page de présentation du Progrès du Golfe*. En ligne <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2000121>, page consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2016.

<sup>6</sup> *Progrès du Golfe*, « *Four McClary* », 6 juillet 1929, p. 6. Désormais toute référence à ce périodique sera abrégée par le sigle PDG.

**Illustration 1**  
**« Ces heures heureuses », publicité de poêle électrique McClary**



**Ces heures heureuses !**

*... dans la cuisine ... si palpitantes  
d'intérêt pour votre enfant*

Les heures les plus heureuses pour une maman sont celles qu'elle passe avec ses enfants... à enseigner à ses filles à coudre, à tenir la maison... à les initier aux secrets de l'art culinaire. Ce plaisir sera encore accru si vous possédez un POELE ELECTRIQUE McCLARY, car il simplifie et facilite considérablement le travail, tout en vous assurant des résultats toujours parfaits.

La dernière amélioration apportée dans le domaine de la cuisine est le "contrôle du fourneau" McCLARY—une roulette magique fixée au poêle, qui surveille la cuisson des mets dans le fourneau, éliminant tous les éléments de risque et d'"à peu près" dans



la préparation des viandes, pâtisseries et autres plats. Avez-vous à faire un rôt ? Vous le mettez au fourneau, fixez le cadran à la température voulue, puis vous ne vous en occupez plus jusqu'à ce qu'il soit prêt à servir. Rien de plus simple ! Les modèles McCLARY s'agencent aujourd'hui d'une jolie décoration de couleur—en jaune, vert ou bleu—s'harmonisant avec le coloris des ustensiles émaillés ou les peintures de la cuisine. Compacts et modernes, ils s'offrent en des dimensions variées aux prix populaires de \$78.25 à \$250. En vente chez les principaux marchands. Envoyez 25c à la General Steel Wares Limited, Québec, pour obtenir un exemplaire du nouveau et magnifique "Livre de Cuisine et Guide de la Ménagère" (prix régulier, \$1.00).

**Poeles Electriques McCLARY**

Un produit de la General Steel Wares  
 Compagnie de Pouvoir du Bas Saint-Laurent

*Le Progrès du Golfe, 7 juin 1929, p. 6.*

En 1929, une publicité de four électrique McClary envoie un message clair : être ménagère est non seulement le rôle que doivent remplir et transmettre les femmes, mais c'est ce qui leur permettra d'accéder au bonheur. Plusieurs publicités du *Progrès du Golfe* renforcent l'archétype de la ménagère au foyer. Elles le font de trois façons : d'abord en réaffirmant leur rôle de gardienne de la tradition ; ensuite en valorisant le savoir-faire des femmes à l'intérieur de la domesticité et, finalement, en insistant sur l'importance d'être de bonnes mères de famille.

L'un des rôles traditionnels associés aux femmes est celui de prendre soin de leur foyer. L'association tripartite « femme, ménagère et tradition » est omniprésente dans les publicités qui paraissent dans le *Progrès du Golfe*. Celles-ci misent entre autres sur la nécessité d'acquérir certains produits pour être non seulement de bonnes ménagères, mais de bonnes femmes. Dans une publicité de 1925 pour la *Sheet metal products and Co.*, on peut lire en gros titre : « toute femme a besoin d'un évier<sup>7</sup> ». Ainsi, on affirme qu'il est impérieux pour les femmes de posséder certains biens matériels pour être de vraies femmes. D'un autre côté, cette phrase suggère aussi qu'il n'y a que les femmes qui ont besoin d'un évier, comme si les activités relatives à cet objet n'appartenaient qu'à elles. Une autre publicité va dans le même sens : « Le Poêle dont Vous Avez Rêvé. Il n'est pas une cuisinière qui n'ait un jour ou l'autre rêvé d'un poêle [de la *Compagnie du pouvoir du Bas-Saint-Laurent*<sup>8</sup>]. » Dans cette publicité, on tente de faire comprendre aux ménagères qu'elles ont non seulement besoin de certains produits, mais qu'elles doivent en rêver. Finalement, dans une publicité des fourneaux électriques McClary, l'association entre femmes et tradition va jusqu'à intégrer directement les pratiques religieuses : « Fermez la porte de votre four Hermette et rendez-vous à l'église ! À votre retour, votre rôti

---

<sup>7</sup> PDG – « Publicité de la *Sheet and Metal Compagny* », 4 septembre 1925, p. 2.

<sup>8</sup> PDG – « Publicité de poêle électrique par la *Compagnie du pouvoir du Bas-Saint-Laurent* », 1<sup>er</sup> mars 1929, p. 4.

sera prêt<sup>9</sup> ». Bien qu'elles n'utilisent pas exactement le même message, ces trois publicités sont univoques en ce qui concerne le lien de filiation directe entre les femmes, les tâches ménagères et la tradition.

Une autre manière de faire appel à la féminité est de valoriser directement les compétences des femmes en tant que ménagères. Dans une publicité de 1928 pour la moutarde Colman, on peut lire : « Cette année faites vous-même vos marinades à la moutarde<sup>10</sup> ». Dans la même édition du *Progrès du Golfe*, on trouve une autre publicité, cette fois de lessive *Gillette*, qui enseigne aux femmes comment utiliser leur produit pour déboucher l'évier. « Plus besoin de plombier<sup>11</sup> ! », annonce la compagnie. Les femmes peuvent maintenant utiliser leur savoir-faire pour se débrouiller toutes seules dans leur foyer. Ainsi, on comprend que le travail domestique leur appartient en propre et qu'elles peuvent le faire mieux que d'autres et sans l'aide de personne.

La publicité de four McClary de 1929 (Illustration 1) fait le pont entre l'affirmation du rôle traditionnel des femmes, la valorisation de leur capacité de ménagère et l'accent mis sur le rôle de mère de famille qui doit prendre soin de ses enfants et d'elle-même. Comme nous l'avons vu, cette publicité valorise les « moments palpitants » où les mères partagent leurs connaissances avec leurs fillettes. D'autres publicités présentent des femmes au sein de leur famille. Les publicités de gomme à mâcher sont particulièrement insistantes sur cette thématique familiale. Dans l'une d'entre elles, on ne voit que l'image des visages heureux d'une femme, d'un homme et de deux enfants, qui annonce la gomme *Juicy Fruit*<sup>12</sup>. Dans une autre, on voit deux femmes qui se parlent de leur vie de famille : « Nous en mâchons tous les jours à

---

<sup>9</sup> PDG – « *Publicité de fourneau électrique McClary's* », 2 septembre 1927, p. 2.

<sup>10</sup> PDG – « *Publicité de Moutarde Colman* », 7 septembre 1928, p. 3.

<sup>11</sup> PDG – « *Publicité de lessive Gillette* », 2 mars 1928, p. 4.

<sup>12</sup> PDG – « *Publicité de Juicy fruit* », 4 juin 1926, p. 4.

la maison. Quand les enfants deviennent impatients, je ne saurais que faire si je n'avais pas la gomme *Wrigley* pour les intéresser<sup>13</sup> ».

De plus, lorsque les femmes sont associées à la maternité, c'est parfois pour leur donner des conseils de santé et d'hygiène pour leurs enfants. Une publicité contre la mortalité infantile commanditée par le *Service provincial d'hygiène* paraît en mars 1925<sup>14</sup>. Elle prodigue des conseils aux femmes sur la manière de s'occuper de leurs enfants. Par exemple, on les incite à changer l'air de la maison fréquemment ; à laisser les enfants jouer dehors ; à demander à ces derniers de respirer par le nez ou à leur servir du lait et de l'eau pure. Ce n'est pas uniquement Rimouski qu'on observe de telles publicités contre la mortalité infantile. Les travaux de Denyse Baillargeon analysent justement la place de ce mouvement à partir de l'implantation des cliniques montréalaises baptisées les *Gouttes de lait*<sup>15</sup>. Enfin, en 1929, on peut voir dans le journal une grande publicité d'une crème dont le nom est « l'onguent maman<sup>16</sup> ». Sur cette image, on voit un bambin qui affirme : « C'est cet onguent que grand-père, maman et moi avons employé avec satisfaction<sup>17</sup>. » Encore une fois, on confirme l'association entre la mère et le soin.

Mais l'association entre femmes et santé ne se fait pas qu'au nom de leur statut de mères ; les femmes utilisent aussi la médication pour prendre soin d'elles-mêmes. Les publicités les plus marquantes, en ce sens, sont celles qui prescrivent du vin tonique pour régler les tristesses et les dépressions. L'alcool étant un produit associé surtout à la masculinité, l'argument de vente se concentre sur une caractéristique généralement reliée à la féminité, c'est-à-dire le soin et l'émotion. Au début de la décennie, on

---

<sup>13</sup> PDG – « *Publicité de Wrigley* », 4 mars 1927, p. 2.

<sup>14</sup> PDG – « *Publicité du service provincial d'hygiène* », 6 mars 1925, p. 2.

<sup>15</sup> Denyse Baillargeon, « Fréquenter les gouttes de lait. L'expérience des mères montréalaises, 1910-1965 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 1, 1996, p. 29-68.

<sup>16</sup> PDG – « *Publicité pour l'onguent maman* », 7 juin 1925, p. 2.

<sup>17</sup> PDG – « *Publicité pour l'onguent maman* », doc, cité.

trouve trois publicités du vin tonique St-Michel dans le journal rimouskois. La première prétend que ce vin permet de conserver la beauté et la santé<sup>18</sup>, la seconde annonce qu'il restaure les forces des femmes qui sont fatiguées<sup>19</sup>, tandis que la dernière prescrit le vin St-Michel comme médication en temps de convalescence<sup>20</sup>. Ces trois réclames nous font réaliser l'association persistante entre les femmes, les soins et la médication. Cette observation est en phase avec les travaux de l'historienne Myriam Sills qui analyse, dans son mémoire de maîtrise, la propension des publicitaires à utiliser la santé et la beauté pour vendre des produits aux femmes. Sills observe justement que des produits d'hygiène comme des gouttes pour les yeux ou du rince-bouche sont exclusivement associés aux femmes. Dans le cas particulier de l'alcool, cette stratégie est utilisée pour renouveler les arguments de vente des produits qui deviennent soudainement multifonctionnels. Nous verrons plus tard que lorsque les hommes boivent, c'est pour un tout autre motif que celui de se soigner.

En somme, les publicités présentant des femmes dans *Le Progrès du Golfe* sont toutes orientées vers la vision des femmes comme mères et ménagères. Que ce soit pour défendre leur savoir-faire, valoriser leur rôle traditionnel ou insister sur leur capacité à prendre soin des autres et d'elles-mêmes, les femmes se situent presque toujours à l'intérieur de leur foyer. Ces publicités invitent à relativiser du coup l'idée d'une émancipation massive des femmes durant les Années Folles. On comprend, par le choix des publicitaires de s'adresser aux femmes en tant que mères et ménagères, que le rôle traditionnel des femmes dans la sphère domestique est encore une idéologie très présente au sein de la société des années 1920. Néanmoins, comme le souligne Suzanne Marchand, même si les discours qui prônent la modernité prennent plus de temps à être effectifs dans les habitudes de vie des femmes moins aisées ou éloignées des grands centres, cela ne veut pas dire que ces nouvelles pratiques ne font pas partie des aspirations de

---

<sup>18</sup> PDG – « *Publicité pour le vin St-Michel* », 6 mars 1920, p. 3.

<sup>19</sup> PDG – « *Publicité pour le vin St-Michel* », 4 juin 1920, p. 3.

<sup>20</sup> PDG – « *Publicité pour le vin St-Michel* », 3 décembre 1920, p. 3.

certaines d'entre elles<sup>21</sup>. Quand le rôle traditionnel des femmes est mis de l'avant, ce n'est que pour mieux vendre des produits associés à la modernité et à l'industrialisation.

### Des travailleurs qui ont le sens de l'humour

#### Illustration 2

#### Publicité de cigarette Macdonald s'adressant aux travailleurs forestiers



*Le Progrès du Golfe*, 6 mars 1920, p. 2.

Arrêtons-nous quelques instants aux publicités qui s'adressent aux hommes. Comme pour les femmes, il existe des produits spécifiquement destinés à une clientèle masculine. Il s'agit principalement de bière, d'alcool, mais aussi de produits conçus pour les tâches domestiques lourdes (rénovation,

<sup>21</sup> Suzanne Marchand, *ouvr. cité*, p. 117.

construction) et des produits de beauté masculine comme des rasoirs. Cette fois encore, les publicitaires utilisent les stéréotypes genrés pour en faire la promotion. L'hypermasculinité est une tendance observée dans les publicités de cette époque. L'historien Marc Myre MacCallum explique que de la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les discours publicitaires représentent les « vrais hommes » comme étant forts, vigoureux, virils et endurants<sup>22</sup>. Cette représentation de la masculinité est, pour certains historiens et historiennes, associée à une crise identitaire masculine qui accompagne l'accroissement de l'industrialisation de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup>. Dans sa thèse de doctorat intitulée *Un discours masculin sur la société* : La publicité dans les quotidiens québécois des années 1920 aux années 1960, l'historien Sébastien Couvrette explique :

Que le phénomène soit répandu ou non, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les discours d'hommes de la classe moyenne américaine témoignent d'une certaine inquiétude, voire parfois d'une obsession, quant à l'expression de leur masculinité. En acceptant le confort et les commodités de la société industrielle et urbaine, l'homme de la classe moyenne a perdu les valeurs fondamentales de la virilité, du courage et de la force physique<sup>23</sup>.

Ainsi, le besoin d'affirmer une virilité s'observe dans les messages véhiculés par les publicités pour des produits modernes. Le constat de Couvrette est aussi visible dans les publicités rimouskoises du *Progrès du Golfe*. À Rimouski, les publicités masculines renvoient aux occupations professionnelles des hommes. Par exemple, on retrouve des publicités de *Macdonald Pilote* où l'on voit l'image d'un marin au gouvernail d'un bateau<sup>24</sup>. Cette publicité, qui paraît ailleurs au Québec, trouve un écho particulier dans une réalité rimouskoise marquée par la proximité de l'eau et plusieurs activités maritimes. Une autre publicité de Macdonald en 1920 illustre un camp de bûcherons dans un paysage hivernal. Au loin, deux hommes en raquettes rentrent au

---

<sup>22</sup> MacCallum, ouvr. cité, p. 35.

<sup>23</sup> Couvrette, ouvr. cité, p. 198-199.

<sup>24</sup> PDG, « *Publicité de cigarettes Macdonald Pilote* », 3 décembre 1920, p. 4.

camp. On peut lire : « La Province de Québec possède 111 ½ millions d'acres de réserves forestières évaluées à 445 millions de piastres et pouvant fournir une quantité de bois de *pulpe* estimée à 600 millions d'ordres<sup>25</sup>. » Ici, le lien entre le produit et les travailleurs forestiers est clair. Cette publicité témoigne clairement de la présence de l'industrie du bois dans la région de Rimouski. Ainsi, les publicitaires adaptent une partie de leur contenu pour viser des caractéristiques liées aux réalités régionales. Cela dit, la plupart des publicités de cigarettes ne contiennent aucune image et se contentent d'en annoncer la marque.

L'association entre les hommes et le travail est aussi mise de l'avant dans d'autres types de publicités. On la retrouve dans celles des rasoirs *Gillette*, dont le slogan est « Le rasoir pour les travailleurs du monde entier<sup>26</sup> ». Les outils de travail sont aussi publicisés dans le *Progrès du Golfe*. En 1920, la compagnie *Kristin* fait la promotion de son « arrache-souche pour un seul homme<sup>27</sup> ». Quelques années plus tard, deux publicités rappellent aux hommes à quel point, grâce à la marque *Gyproc*, il est possible de faire chez eux des rénovations faciles, solides et à prix modique<sup>28</sup>.

Une autre stratégie publicitaire visant les hommes est de recourir à l'humour. Vers la fin de la décennie, cette stratégie semble très populaire. Les publicités de la marque de bière Frontenac Ale Export commentent l'actualité de manière humoristique<sup>29</sup>. Pour la *Dow's Ale*, c'est le barman Ti-Pit qui est utilisé pour présenter le produit<sup>30</sup>. Personnage de bande dessinée, Ti-Pit agit comme un représentant pour faire valoir la vente de la bière *Dow's*. Par exemple (voir illustration 3 en annexe), en 1929,

---

<sup>25</sup> PDG, « *Publicité de cigarettes Macdonald* », 6 mars 1920, p. 2. Voir illustration 2.

<sup>26</sup> PDG – « *Publicité de rasoir Gillette* », 4 juin 1920, p. 2.

<sup>27</sup> PDG – « *Publicité pour l'arrache-souche Kristin* », 6 mars 1920, p. 2.

<sup>28</sup> PDG – « *Publicité de Gyproc* », 3 juin 1927, p. 2, et 2 septembre 1927, p. 3.

<sup>29</sup> PDG – « *Publicité pour la bière Frontenac Ale* », 7 septembre 1928, p. 3.

<sup>30</sup> Voir annexe, illustration 3.

il conseille à une femme d'acheter de la bière tous les jours afin de ramener son mari à la maison<sup>31</sup>. Finalement, la bière *Black Horse* utilise elle aussi la bande dessinée pour « mousser » sa bière<sup>32</sup>. Dans cette publicité, l'homme, qui veut porter un nouveau costume de bain, confie à sa femme la tâche de lui en procurer un. Mais celle-ci, avec l'esprit d'économie qui la caractérise, choisit un costume de bain qui rétrécit de manière gênante la première fois que monsieur l'utilise (voir illustration 4 en annexe). L'homme est donc contraint de boire de la bière pour oublier « l'hilarité des autres baigneurs<sup>33</sup> ». En plus d'utiliser l'humour pour vendre, ces deux dernières marques utilisent les stéréotypes féminins de ménagère. Contrairement aux publicités qui s'adressent aux femmes, les ménagères présentées dans les publicités destinées aux hommes faillissent à leur tâche. Dans le premier cas, elle ne sait pas comment ramener son mari à la maison et, dans le second, elle ne réussit pas à lui procurer un maillot décent. Et là où la femme échoue, la virilité de l'homme est mise en péril. Comme nous l'avions vu, pour vendre les produits masculins, comme la bière et la cigarette, les publicitaires valorisent, la plupart du temps, les caractéristiques masculines de la virilité. Cependant, on remarque qu'au nom de l'humour, on peut parfois faire fi de la virilité. Lorsque c'est le cas, l'homme est ridiculisé, mais ce n'est pas de sa faute, c'est la faute de sa femme.

On remarque ainsi que les publicités visant les hommes dans *le Progrès du Golfe* sont faites en fonction de leur virilité et que cette masculinité existe surtout en vertu de leurs qualités de travailleurs.

\*\*\*\*\*

Les publicités que l'on peut voir dans les pages du *Progrès du Golfe* placent Rimouski au centre d'une réalité québécoise complexe où les régions, sans nécessairement rompre avec une

---

<sup>31</sup> PDG – « *Publicité pour la bière Dow's* », 6 décembre 1929, p. 3.

<sup>32</sup> Voir annexe, illustration 4.

<sup>33</sup> PDG – « *Publicité pour la bière Black Horse* », 6 septembre 1929, p. 3.

forme de discours traditionaliste, participent à l'essor d'industrialisation et de consommation des années 1920. Cette étude permet, en effet, de constater que les régions ne sont pas que des fiefs de sauvegarde d'une tradition qui s'opposerait au modernisme des villes.

C'est cette dynamique entre modernité et tradition qui frappe le plus lorsqu'on regarde le rôle des femmes dans les publicités du *Progrès du Golfe*. Ainsi, quand celles-ci sont appelées à acheter des produits modernes, c'est au nom de leur rôle traditionnel de mère et d'épouse. Ces publicités genrées font appel à des conceptions stéréotypées du genre pour convaincre leur public cible. On observe d'ailleurs plusieurs appels à la fonction de travailleur pour les hommes et à celle de ménagère pour les femmes.

S'intéresser aux produits de consommation offerts aux hommes et aux femmes dans les années 1920 nous ouvre une fenêtre sur la vie quotidienne. Loin de croire que tous les produits présentés dans cette étude ont été utilisés par tous et toutes, ces publicités nous aident néanmoins à entrevoir les besoins et les désirs des personnes qui ont vécu à cette époque.

Nous espérons que cet article aidera à déclencher une réflexion sur l'étude publicitaire en région. Nos échantillons du *Progrès du Golfe* témoignent du potentiel qu'offrent les publicités pour la compréhension d'une réalité régionale complexe. Reste à voir si nos observations concernant Rimouski se vérifient dans les journaux d'autres centres urbains régionaux comme ceux de Chicoutimi, de Sherbrooke ou de Trois-Rivières.

Annexe

Illustration 3  
« Pss't », publicité pour la bière Dow's Old Scotch Ale

*pss't!* par Benjamin ~~la~~ <sup>la</sup> ~~trier~~ <sup>trier</sup> PARIS

Je suis désolée Ti-pit...  
mon mari déserte de  
plus en plus la maison...

Que faut-il faire pour  
le ramener?...  
Une chose bien simple...

Oh! dites Ti-pit, je  
vous en prie....

Servez lui tous les jours  
de la bière DOW!!!

**DOW**  
Old Stock Ale  
mûrie à point

The advertisement features a large bottle of Dow's Old Scotch Ale on the left. To its right is a four-panel comic strip. In the first panel, a woman looks sad while her husband stands by a table with two dogs. In the second panel, the woman asks for advice. In the third panel, she asks the dogs for help. In the fourth panel, she is happily serving beer to her husband, who has returned. The text 'pss't!' is written in a large, stylized font at the top, with the author's name 'Benjamin la trier PARIS' next to it. The bottle label includes 'DOW'S OLD SCOTCH ALE' and 'W. DOW & CO. DISTILLERS'.

*Le Progrès du Golfe*, 6 décembre 1929, p. 3.

Illustration 4  
 « T'a'pas ? », publicité pour la bière Black Horse

**T'a'pas ?** par Racey

MAIS DÈS L'INPRÉVU DE PARTIR POUR LES VACANCES, CONSTATÉ QUE TU AVAIS GRAND BESOIN D'UN NOUVEAU COSTUME DE BAIN—

ET DEMANDÉ À TA FEMME, SOIT TU CONNAIS L'ESPRIT D'ECONOMIE ET LE FLAIR POUR LES OCCASIONS, DE TE PROCURER QUELQUE CHOSE QUI SAURAIT AVANTAGER TA TAILLE—

MAIS DÈS LE PREMIER BAIN, TU SORTS DE L'EAU À PEU PRÈS COMME CECI ET TU RÉCUTES UNE RENTRÉE PEU GLOREUSE SOUS LES REGARDS AMUSÉS.

T'A-PAS DÈS L'ESSAYÉ UNE **BLACK HORSE**? C'EST UN MÉRVILLEUX ANTIDOTE CONTRE L'HILARITÉ DES AUTRES BAINEURS.

Prenez simplement—  
**"Bière Black Horse Dawes s.v.p."/**

*Le Progrès du Golfe*, 6 septembre 1929, p. 3.



## LA REPRÉSENTATION DES FEMMES DANS LE CINÉMA DES PRÊTRES-CINÉASTES (1938-1939)

**David Bigaouette**

Étudiant au baccalauréat en histoire

Lors des débuts du cinéma québécois, des années 1920 jusqu'aux années 1960, des prêtres-cinéastes ont tenté l'expérience cinématographique en filmant les régions du Québec. Dans son mémoire de maîtrise, Pierre-André Savard recense plus de trois cents films produits durant ces décennies par vingt-cinq prêtres-cinéastes<sup>1</sup>. Ce qui caractérise avant tout les films de ces prêtres est l'utilisation du style documentaire. Malheureusement, plusieurs de ces films sont aujourd'hui introuvables ou inaccessibles. Les thèmes qui y sont abordés concernent « la colonisation, l'agriculture, les milieux ruraux, la famille, la religion, l'industrialisation, la nature et les Autochtones<sup>2</sup> ». Ce sont donc des réalités régionales que les prêtres-cinéastes ont tenté de fixer sur pellicule.

Des vingt-cinq prêtres-cinéastes, quelques-uns seulement ont retenu l'attention des historiens du cinéma. Ce relatif oubli dans lequel ils sont restés est principalement attribuable à la rupture mémorielle provoquée par la Révolution tranquille. Christian Poirier affirme que « les films antérieurs à 1960 sont qualifiés de passésistes et les [nouveaux] auteurs mettent l'accent

---

<sup>1</sup> Il y a probablement plus de 25 prêtres-cinéastes qui ont œuvré durant cette période, mais les recherches actuelles ne permettent pas de tous les identifier ou de retracer leurs films. Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran : discours cinématographique et représentation chez les prêtres-cinéastes, 1930-1960*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2016, p. 1.

<sup>2</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 1-2.

sur le rôle négatif joué par l'Église et le gouvernement<sup>3</sup> ». Pourtant, ces films revêtent une importance culturelle indéniable dans l'histoire du cinéma québécois. Dans cet article, nous nous intéresserons particulièrement à la représentation des femmes en contexte régional dans l'œuvre de deux prêtres-cinéastes, Maurice Proulx et Albert Tessier. Plusieurs raisons expliquent ce choix : ils sont probablement les prêtres-cinéastes les plus importants en raison du nombre de films qu'ils ont produits et de l'impact de ces derniers ; ce sont conséquemment ceux qui ont été les plus étudiés dans l'historiographie ; ce sont ceux qui ont le plus abordé la thématique des femmes dans leurs œuvres ; leurs films sont généralement accessibles.

Pour bien saisir les films à l'étude, il faut les ramener à leur contexte de production. En effet, les films que nous analyserons ont été produits à un moment précis dans les carrières des prêtres-cinéastes, c'est-à-dire à la fin des années 1930, au moment où le clergé québécois tente de revitaliser l'action sociale catholique et de réformer la société, ce qu'on peut associer au courant personneliste<sup>4</sup>. Dans la période trouble de la crise économique, ce courant se présente comme une troisième voix pour la classe ouvrière courtisée par de nouvelles idéologies comme le communisme et le fascisme<sup>5</sup>. Selon Frédéric Boily, il faut voir le catholicisme social comme « une tentative de reconquête et de recatholicisation de la société, mais à partir d'une nouvelle stratégie de rapprochement avec le peuple<sup>6</sup> ». Notons qu'à l'époque, le clergé vient de reconnaître le caractère pédagogique

---

<sup>3</sup> Christian Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité?* Tome 1 : l'imaginaire filmique, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 58.

<sup>4</sup> E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la Grande Noirceur. L'horizon « personneliste » de la Révolution tranquille*, Québec, Septentrion, 2002.

<sup>5</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 3.

<sup>6</sup> Frédéric Boily, « Une figure du catholicisme social canadien-français de l'entre-deux-guerres : le père Joseph-Papin Archambault, s.j. », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 1, n° 2, 2001, p. 144.

du cinéma avec l'encyclique *Vigilanti cura* (1936), dans laquelle le pape Pie XI soutient que le cinéma n'est ni bon ni mauvais, mais que sa portée dépend de l'usage que l'on en fait<sup>7</sup>. Le cinéma pouvait ainsi devenir un outil pédagogique voué à la promotion des valeurs du clergé catholique.

### Les prêtres-cinéastes

Originaire d'une famille agricole de Saint-Pierre-de-la-Rivière-du-Sud, Maurice Proulx passe la majeure partie de sa vie à l'école. C'est en 1928 qu'il est ordonné prêtre, alors qu'il est âgé de 26 ans. Il décide ensuite de poursuivre des études en sciences agricoles à l'École d'agriculture de Sainte-Anne-de-la-Pocatière. Après l'obtention de son diplôme, Proulx s'inscrit en biologie à l'Université Cornell de New York où il assiste à des projections commentées. Marc-André Robert affirme que ce serait lors de son passage à cette école que le cinéaste aurait eu une révélation sur le pouvoir du cinéma : il réalise « l'énorme potentiel pédagogique du film documentaire pour l'enseignement et la vulgarisation agronomique au Québec<sup>8</sup> ». C'est en revenant au Québec qu'il commence sa carrière cinématographique. Même si la plupart de ses films ont été commandités, il n'y a pas d'indices permettant d'affirmer que les films de Proulx ont subi de la « censure ou un contrôle idéologique direct des commanditaires sur les réalisations<sup>9</sup> ». Cependant, il est impossible d'écarter la possibilité d'une autocensure par le prêtre-cinéaste.

Né à Sainte-Anne-de-la-Pérade, Albert Tessier a été marqué, enfant, par la condition paysanne de son père. Dès son jeune âge, il s'intéresse à la photographie. La découverte de la pensée de Frédéric Mistral est une révélation pour lui ; elle « marquera profondément son œuvre régionaliste quelques années

---

<sup>7</sup> Christian Poirier, *Le cinéma québécois*, ouvr. cité, p. 47.

<sup>8</sup> Marc-André Robert, *Dans la caméra de l'abbé Proulx : la société agricole de Duplessis*, Québec, Éditions du Septentrion, 2013, p. 30.

<sup>9</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 72.

plus tard<sup>10</sup> ». Tessier est diplômé de l'Université Laval en 1916 et ordonné prêtre en 1920. Il poursuit ses études en Europe par la suite. De retour au Québec, il enseigne l'histoire et les lettres avant d'amorcer sa production cinématographique. Ses thèmes de prédilection seront la ménagère, la patrie, la religion, la forêt et l'agriculture. En 1937, Albert Tessier se fait offrir la fonction de visiteur propagandiste des écoles ménagères<sup>11</sup>. Une fonction qui l'amènera à filmer un peu partout au Québec et à élargir ses thèmes pour y inclure « la vie au foyer, l'artisanat domestique, les scènes enfantines de même que les traditions et les coutumes de la paysannerie<sup>12</sup> ».

Même s'ils appartiennent tous les deux au monde ecclésiastique, les deux prêtres-cinéastes ne sont pas nécessairement représentatifs de leur milieu. Savard affirme que les films des prêtres-cinéastes témoignent « d'une conciliation entre la tradition et la modernité<sup>13</sup> » présente dans l'Église à l'époque, mais pas encore entièrement assumée par tous. Dans cette perspective, Proulx établit ce trait d'union entre le passé et le présent en conjuguant, dans ses films, l'artisanat traditionnel et les progrès de l'agriculture moderne. Cette modernité agricole est un thème majeur dans ses films des années 1940. Tessier, quant à lui, illustre cette conciliation en présentant sur pellicule son respect de l'héritage traditionnel en même temps que son acceptation du progrès matériel. Ces deux prêtres-cinéastes ont ainsi tenté de capter à la fois les traditions encore vivantes et les changements sociaux dont ils ont été témoins. Les prêtres-cinéastes étaient autonomes lors de la production de leurs films, mais Savard rappelle que « cette autonomie des prêtres-cinéastes n'est pas

---

<sup>10</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 38.

<sup>11</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 40.

<sup>12</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 41.

<sup>13</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 119.

synonyme de marginalité et d'anticonformisme à l'égard de l'Église<sup>14</sup> ». Même si plusieurs de leurs films auront à être validés par leurs supérieurs, il apparaît que ces prêtres-cinéastes participaient à une ouverture idéologique du clergé catholique.

### **Analyse filmique**

Dans cette partie, nous espérons voir si la représentation des femmes dans l'œuvre cinématographique des deux prêtres-cinéastes est conforme à cette image de conciliation entre la tradition et la modernité ou si, sur ce point, l'image qu'ils présentaient des femmes est plus conforme à la vision traditionnelle des femmes véhiculée par l'Église. Le film retenu de Maurice Proulx est *En pays pittoresque : un documentaire sur la Gaspésie* (1938). Pour Tessier, trois films ont été sélectionnés, soit *Hommage à notre paysannerie* (1938), *Femme forte* (1938) et *Écoles et écoliers* (1939-1940). Ces films apparaissent représentatifs de l'idéologie des prêtres-cinéastes véhiculée dans l'ensemble de leur œuvre. Notons que seul *En pays pittoresque* propose une narration tout au long du film ; les autres films sont muets. Les cartes intertitres utilisées dans les films muets sont donc utiles pour l'analyse : c'est principalement avec celles-ci que le cinéaste illustre son propos ou ses observations. Comme le rappelle Savard, les prêtres-cinéastes utilisent le genre documentaire et n'hésitent pas à recourir à la mise en scène pour mieux présenter la réalité recherchée<sup>15</sup>.

### **Maurice Proulx**

*En pays pittoresque* poursuit deux objectifs : en plus d'être un film de propagande en faveur de la colonisation, il se veut aussi un voyage à travers la Gaspésie visant à vendre le tourisme aux

---

<sup>14</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 3.

<sup>15</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 61.

spectateurs. En effet, le film de Proulx montre les villages et les attractions de toute la Gaspésie. À travers son œuvre, Proulx veut montrer que l'identité régionale gaspésienne était attachée aux traditions et aux mœurs du passé. Pierre Véronneau affirme que « l'accent mis sur la colonisation se déroule dans un contexte où les élites québécoises valorisent une idéologie agriculturiste s'appuyant sur cinq piliers intimement soudés : la terre, la famille, la patrie, la religion et la langue<sup>16</sup> ». Grâce à la forme documentaire et à la mise en scène, le film de Proulx cherche à rendre compte des conditions dans lesquelles les femmes de cette région vivaient à l'époque.

Proulx illustre le rôle de la femme au foyer en insistant sur certaines des tâches domestiques de cette dernière, en l'occurrence s'occuper des enfants et coudre. Dans les premières minutes, nous apercevons une femme qui va chercher de l'eau au puits situé devant la maison. En arrière-plan, nous apercevons deux autres femmes accompagnées des enfants<sup>17</sup>. L'une d'entre elles donne le biberon à son bambin et discute avec l'autre qui est en train de coudre, pendant qu'une fillette lit à ses côtés. Un homme entre en scène et prend le bambin dans ses bras. Bref, la scène entend montrer l'image d'une famille canadienne-française typique. Cette valorisation de la famille traditionnelle peut être perçue dans certains écrits ecclésiastiques de l'époque, notamment chez Monseigneur Courchesne. Celui-ci croyait que la femme devait se consacrer à son rôle maternel, car « c'est dans les liens de la famille que reposent la force et la gloire d'une nation<sup>18</sup> ».

---

<sup>16</sup> Pierre Véronneau, « Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois ? », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 23, n° 3, 2015, p. 151.

<sup>17</sup> BANQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *En pays pittoresque : Un documentaire sur la Gaspésie* (P667), S1 DFN07632 P1, 1938-1939, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2489299>> (17 décembre 2016), 3 : 33.

<sup>18</sup> *Lettre pastorale collective et mandement des archevêques et des évêques du Québec*, 18 janvier 1942, n° 111, p. 103, citée dans Monique Dumais, « Perspectives pour les femmes telles que proposées par un évêque entre 1928-

Dans *En pays pittoresque*, Proulx met en scène une petite fille qui revient à quelques reprises durant le film. La première fois, on la voit en train de faire du lavage à la main ; ensuite elle berce une poupée. Le narrateur ne peut s'empêcher de faire un commentaire à ce sujet : « [C]ertes, une vraie maman ne saurait être plus habile et plus attentive<sup>19</sup>. » Ici, le cinéaste insiste sur l'imitation que la fillette fait du travail domestique de sa mère. Il élève la petite fille en un modèle à suivre. Lorsqu'elle apparaît à l'écran pour la dernière fois, elle vient de sortir, la dernière, de l'église. Le narrateur présume que « la petite maman de tantôt a prolongé sa prière » et qu'on « risque d'en faire une religieuse<sup>20</sup> ». En plus de devoir accomplir ses tâches domestiques comme sa mère, la fillette doit être une bonne catholique. Le narrateur propose ainsi un choix dichotomique pour les jeunes filles : être mère ou religieuse. Pourquoi doivent-elles se limiter à ces deux options ? Selon Monseigneur Courchesne, la femme ne pouvait avoir un emploi, car cela ne cadrerait pas avec l'idéal catholique. Cependant, comme l'affirme la théologienne Monique Dumais, « tous les métiers exercés par les femmes, services dans l'enseignement, auprès des malades, dans les familles, travail d'artistes, doivent contribuer à alléger le fardeau des mères de famille<sup>21</sup> ». Par ailleurs, certains croyaient que les femmes pouvaient entrer en concurrence avec les hommes si elles participaient au marché du travail et aspiraient aux mêmes emplois.

Dans son film, Proulx présente le passé comme une chose réconfortante. Il illustre son point de vue en ayant recours à des images d'une femme au rouet. Dans une scène filmée en extérieur,

---

1950 », *Revue d'histoire du Bas Saint-Laurent*, vol. 5, n<sup>os</sup> 3-4, décembre 1978, p. 33.

<sup>19</sup> Maurice Proulx, *En pays pittoresque*, œuvre citée, 5 : 17.

<sup>20</sup> Maurice Proulx, *En pays pittoresque*, œuvre citée, 8 : 25.

<sup>21</sup> Monique Dumais, « Perspectives pour les femmes telles que proposées par un évêque entre 1928-1950 », art. cité, p. 33.

la femme file entourée de ses enfants<sup>22</sup>. Pendant la séquence, le cinéaste met l'accent sur les techniques que la femme doit accomplir pour faire fonctionner le rouet. Durant la scène, le narrateur récite un poème de Blanche Lamontagne dans lequel il est fait mention de cette femme mythique qui filait au rouet pour le bien de sa famille. Le poème possède une touche nostalgique et religieuse à la fois. C'est vraisemblablement la femme de l'Évangile que l'on glorifie de la sorte en soulignant les travaux domestiques d'antan. À de multiples reprises durant le film, Proulx présente les tâches domestiques et les travaux féminins.

### ***Albert Tessier***

Le documentaire *Hommage à notre paysannerie* de Tessier était originellement constitué de quatre bobines de 400 pieds, aujourd'hui réduites à deux. Le message principal transmis par le film est l'affirmation politique de la nécessité de la terre<sup>23</sup>. Tessier met surtout l'accent sur l'autosuffisance matérielle que procure l'agriculture, un argument porteur durant la crise et récupéré par les tenants des thèses de la colonisation. Le prêtre-cinéaste a tenté de fixer sur pellicule une « évocation réaliste et authentique de la civilisation paysanne [qu'il a] connue<sup>24</sup> ». Pour réaliser le film, Tessier a filmé un peu partout au Québec en utilisant différents formats de pellicules (noir et blanc, couleur). Les images ne sont pas uniformes et ce manque d'homogénéité transparait au montage. L'esthétique du film semble donc inconstante par moments.

En décortiquant le film, on se rend compte que les hommes sont plus présents que les femmes. Tout comme Proulx, Tessier met en scène une femme au rouet dans les premières minutes de

---

<sup>22</sup> Maurice Proulx, *En pays pittoresque*, œuvre citée, 17 : 30.

<sup>23</sup> René Bouchard, *Filmographie d'Albert Tessier*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1973, p. 75.

<sup>24</sup> René Bouchard, *Filmographie d'Albert Tessier*, ouvr. cité, p. 76.

son documentaire<sup>25</sup>. Un peu plus loin, une carte intertitre souligne : « Pour que, aussi, les femmes de chez nous continuent d'aimer la glèbe et ne dédaignent pas des travaux au grand air<sup>26</sup>. » Par la suite, on aperçoit des femmes qui travaillent dans un jardin. Non seulement les femmes devaient-elles assumer les tâches domestiques de la maison, mais elles devaient aussi participer aux travaux agricoles. Une autre carte intertitre mentionne d'ailleurs « qu'elles [doivent maintenir] amoureusement les traditions d'ordre et de fidélité aux tâches domestiques<sup>27</sup> ». Pour appuyer cette affirmation, Tessier montre des femmes qui font des travaux ménagers (préparer les repas, faire la vaisselle, coudre, broder et jouer avec des enfants). En somme, le film de Tessier tente de capter « la » femme mythique, celle qui travaille la terre et s'occupe des tâches domestiques. Cette femme est érigée en modèle au sein d'une famille qui se fait le véhicule de la tradition agriculturiste.

Tessier explicite son opinion du rôle de « la » femme dans son film suivant, *Femme forte*. Dans ce documentaire, il réalise un film portant exclusivement sur le rôle de la femme. Il faut noter que « femme » est au singulier et non au pluriel, ce qui nous laisse entendre qu'il existe un modèle unique de femme pour Tessier, celui-là même qui correspond à l'idéal valorisé par le clergé catholique. Le film fait l'éloge de la femme au foyer et souligne le rôle de l'éducation des jeunes filles dans la continuité de la tradition canadienne-française. Le rythme du film laisse à penser que son réalisateur a privilégié la même technique d'assemblage de pellicules que dans *Hommage à notre paysannerie*.

---

<sup>25</sup> BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fond Albert Tessier, *Hommage à notre paysannerie* (P670), DFC08572, 1938, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2282605>>, (17 décembre 2016), 3 : 10.

<sup>26</sup> Albert Tessier, *Hommage à notre paysannerie*, œuvre citée, 16 : 35.

<sup>27</sup> Albert Tessier, *Hommage à notre paysannerie*, œuvre citée, 16 : 56.

Une fois de plus, Tessier ouvre son film avec l'image d'une femme au rouet<sup>28</sup>. Par la suite, des femmes en habits traditionnels de la Nouvelle-France défilent dans la rue. À la fin de cette séquence, une carte intertitre souligne que « les Canadiennes d'aujourd'hui doivent être dignes de celles d'hier<sup>29</sup> ». Pour faire un lien avec la valorisation du passé, la carte mentionne également qu'il faut que les femmes « aiment le foyer où s'élabore toute la vie de la nation<sup>30</sup> ». Les traditions doivent donc se refléter dans la famille. Les scènes suivantes touchent principalement le travail domestique des femmes, comme la couture et les soins aux enfants. Dans la prochaine carte intertitre, Tessier renchérit : « [L]a maîtresse de maison doit être une femme de tête, cultivée et débrouillarde, préparée aux vertus et aux tâches domestiques<sup>31</sup>. » Le prêtre-cinéaste porte aussi une attention particulière à l'éducation féminine au foyer et à l'école. Selon lui, cette éducation « doit nous préparer encore des “femmes de maison dépareillées”, conformes au modèle des Écritures<sup>32</sup> ». Les autres scènes ne montrent que des petites filles qui imitent le travail domestique de leur mère : materner une poupée, jouer avec une maison de poupée et un jouet de machine à laver, préparer le thé, faire de la couture. L'importance de la religion est réaffirmée. Tessier présente une petite fille qui prie sur son lit avant de dormir<sup>33</sup>. Dans les derniers instants du film, une femme prie dans une église<sup>34</sup>.

Tessier a mis en mots sa conception du rôle de la mère dans son livre *Femmes de maison dépareillées* publié quelques années après son film *Femme forte*. Ce livre est en quelque sorte la continuité de son film, qui lui permet d'étayer son argumentation.

---

<sup>28</sup> BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Albert Tessier, *Femme forte* (P670), DFC86-224, 1938, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2282601>>, (17 décembre 2016), 0 : 01.

<sup>29</sup> Albert Tessier, *Femme forte*, œuvre citée, 0 : 51.

<sup>30</sup> Albert Tessier, *Femme forte*, œuvre citée, 1 : 45.

<sup>31</sup> Albert Tessier, *Femme forte*, œuvre citée, 4 : 40.

<sup>32</sup> Albert Tessier, *Femme forte*, œuvre citée, 5 : 30.

<sup>33</sup> Albert Tessier, *Femme forte*, œuvre citée, 4 : 10.

<sup>34</sup> Albert Tessier, *Femme forte*, œuvre citée, 10 : 44.

On constate que le principal argument privilégié par Tessier pour justifier le rôle maternel des femmes est le recours à la nature féminine. Il continue de croire en l'importance de l'éducation ménagère pour les petites filles. Pour lui, les jeux constituent le meilleur « moyen de formation et d'apprentissage de l'existence<sup>35</sup> ». Les jeunes filles ont le devoir de reproduire les gestes de leur mère. Pour ce qui est de l'école, les travaux ménagers doivent faire partie du programme d'enseignement destiné à bien préparer les jeunes filles à la vie. En effet, il leur faudra bientôt « assumer la lourde mission de fonder un foyer<sup>36</sup> ». Pour Tessier, le rôle de ménagère demeure la chose la plus importante, car « le sort de la race est intimement lié à la qualité des femmes de maison<sup>37</sup> ». L'école s'impose de sorte comme l'endroit par excellence pour faire l'apprentissage du rôle de la mère au foyer. Autrement dit, dans un monde de plus en plus complexe, le rôle des femmes exige désormais une formation scolaire, la simple transmission du savoir de mère en fille ne suffisant plus.

Le film *Écoles et écoliers* a été produit lors de la nomination de Tessier en tant que visiteur-propagandiste des écoles. C'est le gouvernement de Duplessis, soucieux de réformer les écoles ménagères, qui avait confié à Tessier la responsabilité d'en revoir l'orientation pédagogique<sup>38</sup>. Dans ce documentaire, le prêtre-cinéaste s'efforce de montrer des écoles de rang en première partie et des étudiantes des écoles ménagères dans la deuxième. René Bouchard affirme que le film « offre à la réflexion une réalité pédagogique qu'on ne rencontre plus : souvenirs de l'époque de la Grande noirceur<sup>39</sup> ». Intéressons-nous davantage à la seconde partie du film qui porte sur les écoles ménagères. Elles étaient

---

<sup>35</sup> Albert Tessier, *Femmes de maison dépareillées*, Montréal, Éditions Fides, 1942, p. 17.

<sup>36</sup> Albert Tessier, *Femmes de maison dépareillées*, ouvr. cité, p. 21.

<sup>37</sup> Albert Tessier, *Femmes de maison dépareillées*, ouvr. cité, p. 23.

<sup>38</sup> Maélie Richard, *Les instituts familiaux de Trois-Rivières et de Cap-de-la-Madeleine : traditions et innovations*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, p. 35.

<sup>39</sup> René Bouchard, *Filmographie d'Albert Tessier*, ouvr. cité, p. 91.

destinées à la formation des filles pour qu'elles deviennent de bonnes épouses, de bonnes mères et de bonnes ménagères. Le mandat de ces écoles était de permettre aux jeunes filles de s'imprégner de leur environnement domestique dans un contexte scolaire<sup>40</sup>. L'apprentissage des jeunes filles était axé sur une culture féminine héritée de la tradition canadienne-française. Les écoles étaient donc essentielles pour assurer la continuité du rôle de la femme dans une perspective traditionnelle partagée par le clergé et une partie influente des élites politiques.

Au tout début de la deuxième partie du documentaire, on aperçoit des étudiantes dans la cour de l'école qui prennent une pose militaire, comme si elles étaient au garde-à-vous<sup>41</sup>. Elles sont toutes habillées de façon identique, avec leur uniforme noir et bien coupé. Elles font par la suite une sorte de danse-exercice synchronisée qui semble avoir pour but de présenter des jeunes filles à la fois disciplinées et gracieuses. Dans une autre école, le prêtre-cinéaste filme les jeunes filles en train de faire de l'artisanat<sup>42</sup>. En utilisant le gros plan, Tessier met l'accent sur les mêmes jeunes filles qui sont en train de confectionner de la paille pour faire leur propre chapeau. Plus loin, les filles sont dans la cuisine en train de préparer de la pâte à tarte<sup>43</sup>. Pour la dernière séquence, le prêtre-cinéaste fait des insertions de divers travaux réalisés par les jeunes filles<sup>44</sup>. Au final, Tessier fait la promotion des écoles ménagères en montrant leur apport spécifique en matière de travail artisanal et en illustrant les techniques et les compétences spécifiques et traditionnelles que les jeunes filles peuvent acquérir en les fréquentant.

\*\*\*\*\*

---

<sup>40</sup> Jocelyne Mathieu, « L'éducation familiale et la valorisation du quotidien des femmes au XX<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers des dix*, n° 57, 2003, p. 123.

<sup>41</sup> BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Albert Tessier, *Écoles et écoliers* (P670), DFC95-112, 1939, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2282607>>, (18 décembre 2016), 4 : 43.

<sup>42</sup> Albert Tessier, *Écoles et écoliers*, œuvre citée, 7 : 27.

<sup>43</sup> Albert Tessier, *Écoles et écoliers*, œuvre citée, 8 : 00.

<sup>44</sup> Albert Tessier, *Écoles et écoliers*, œuvre citée, 8 : 37.

L'analyse filmique nous a permis de constater que la représentation des femmes dans la sélection de films analysés des prêtres-cinéastes est calquée sur un idéal prôné par le clergé, mais partagé par les responsables politiques des écoles ménagères, c'est-à-dire les représentants du gouvernement. Savard conclut que « dans l'ensemble, les prêtres-cinéastes ont tous la même conception du rôle de la femme et de la famille. Cette femme idéale, ils la décrivent comme gardienne de la foi et de la spiritualité, élégante, gracieuse, cultivée, débrouillarde, travaillante, aimable, économe, placide, dévouée et fidèle aux tâches domestiques<sup>45</sup>. » Proulx et Tessier ont tenté de reproduire le rôle social des femmes de la période de crise économique et sociale des années 1930 à travers leurs films selon le modèle dicté par le clergé et attendu de la société. Ce modèle de la femme se base sur une conservation et une valorisation des valeurs et traditions issues du passé. Cela revient à dire que le modèle de la femme dans les films se base sur un passé idéalisé. De plus, la nature féminine demeure un argument pour définir le rôle de la femme. Par ailleurs, les prêtres-cinéastes ont véhiculé une thèse identitaire nationaliste à travers leurs films dans laquelle les femmes jouaient un rôle fondamental pour assurer la survivance et la reproduction de la nation canadienne-française. Cette représentation traditionnelle des femmes tranche avec leur conception plutôt nuancée de la société canadienne-française des années 1930. En effet, Proulx et Tessier, lorsqu'il est question des autres thématiques importantes de leur œuvre, notamment l'économie, présentent une vision plus moderne de la société, une société qui doit conserver ses traditions, mais qui doit, en même temps, accepter la modernité à travers le développement technologique, l'industrie, etc. Dans le cas des femmes, la seule concession faite en ce sens est l'insistance de Tessier sur l'éducation ménagère. L'éducation est une valeur et une institution généralement associée à la modernité. Mais il s'agit ici d'une

---

<sup>45</sup> Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran*, mémoire cité, p. 86.

éducation dont le but premier est de former les jeunes filles à assumer leurs rôles traditionnels, celui de mère et de ménagère.

## **SUR LE SEUIL D'ADAGIO DE FÉLIX LECLERC : ÉVOLUTION PARATEXTUELLE**

**Anne-Marie Turcotte**

Maîtrise en lettres et création littéraire

Au Québec, la réédition est un phénomène éditorial peu exploité si on compare à certains pays d'Europe. En effet, de 1968 à 1982, les œuvres rééditées dans la province ne représentaient que 5 à 10 % de tous les livres publiés. En revanche, la réédition constituait 54 % des œuvres publiées en France seulement pour l'année 1982<sup>1</sup>. Elle était en fait réservée à des œuvres considérées comme des classiques faisant partie de la littérature enseignée dans les écoles. C'est le cas notamment d'*Adagio*, le recueil de contes de Félix Leclerc qui a été réédité à maintes reprises depuis son édition originale en 1943 publiée chez Fides. La multiplicité des éditions de ce texte suscite des interrogations. En quoi l'évolution paratextuelle nous renseigne-t-elle sur l'édition et ses tendances ? Pour tenter de répondre à cette question, il sera pertinent de relever les distinctions paratextuelles de plusieurs éditions de cette œuvre afin d'en retracer l'évolution, témoignage de la mouvance éditoriale du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un premier temps, je présenterai brièvement l'auteur et son œuvre ainsi qu'un historique sommaire de la maison d'édition Fides d'où sont issues les trois éditions du corpus analysé. Dans un deuxième temps, j'aborderai les notions théoriques sur le paratexte selon Gérard Genette afin de les appliquer à trois éditions assez différentes d'*Adagio*, soit celle de 1943, celle de 1976 et celle de 2012. Ces éditions montrent toutes des caractéristiques qui les rendent uniques, bien qu'elles proviennent de la même maison d'édition. De plus, je trouve pertinent de comparer la première et la dernière édition avec une édition médiane qui montre un riche paratexte.

---

<sup>1</sup> Patrick Guay, *Rééditions, préfaces et pratiques éditoriales*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1994, p. 26.

## Félix Leclerc, sa trilogie et Fides

Quand on pense à Félix Leclerc, on songe d'abord à son œuvre musicale. En revanche, on connaît moins ses œuvres littéraires pourtant variées et nombreuses : ses romans, ses recueils de contes, de fables et de poèmes, ses calepins et ses pièces de théâtre<sup>2</sup>. Félix Leclerc commence à écrire des chansons et des textes littéraires grâce à son emploi d'animateur à la radio de Radio-Canada. L'engouement populaire que suscitent ses textes littéraires à la radio le pousse à les faire publier par les éditions Fides, ce qui lui vaudra le titre de meilleur vendeur de livres au Québec durant quarante ans<sup>3</sup>.

*Adagio*, le recueil de contes de Félix Leclerc, est le premier livre d'une trilogie de recueils de récits brefs et sans doute le plus connu des trois. Les titres de ces œuvres réfèrent tous à des tempos, illustrant l'attachement de l'auteur à la musique : *Allegro* (fables) et *Andante* (poèmes). Malgré leur caractère didactique et leur ton souvent jugé trop moralisateur par la critique, les contes de Félix Leclerc demeurent parmi les écrits qui ont marqué l'imaginaire québécois. Durant une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, le peuple québécois reste marqué par l'omniprésence de la religion catholique, ce qui transparaît assez nettement à travers la plume de Leclerc.

La maison d'édition Fides occupe une place importante dans l'histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle. Mise sur pied par le révérend père Paul-Aimé Martin en 1917, elle s'inscrit dans une idéologie de conservation. De ce fait, elle publie principalement des œuvres de propagande catholique. Cela dit,

---

<sup>2</sup> *Pieds nus dans l'aube, Carcajou ou le diable des bois, Calepin d'un flâneur, L'auberge des morts subites*

<sup>33</sup> André Sabourin, « Félix Leclerc : Moi, mes souliers... », À la découverte de la Collection nationale, Bibliothèque et Archives nationales du Québec [en ligne]

([http://www.banq.qc.ca/collections/collections\\_patrimoniales/bibliographies/felix\\_leclerc/](http://www.banq.qc.ca/collections/collections_patrimoniales/bibliographies/felix_leclerc/)) (page consultée le 22 mars 2017).

Fides a su se démarquer et s'adapter au fil des ans. Cette maison d'édition a investi dans plusieurs secteurs d'activités, dont la littérature jeunesse. Ainsi, jusqu'aux années 1960, l'objectif de cette maison demeure national, patriotique et religieux et vise la promotion d'un humanisme intégral et de l'ordre social chrétien, ce qui rejoint certaines des thématiques abordées par Félix Leclerc.

C'est d'ailleurs avec le précieux appui du clergé que Fides connaît le vif succès qui lui permet de varier ses activités et de se développer à l'échelle internationale. En effet, cette maison d'édition s'implante à l'extérieur du pays, notamment aux États-Unis (Indiana Fides Publishers), au Brésil (Editora Fides Ltda) et en France (La maison du livre canadien en France). Cette ouverture sur le monde est motivée par la même orientation apostolique : « répandre le bon livre, symbole d'humanisme chrétien<sup>4</sup> ». Après la Deuxième Guerre mondiale, la maison a dû trouver une façon de survivre dans une industrie du livre en pleine transformation. Elle s'est donc taillé une part dans le marché du manuel scolaire, des institutions d'enseignement et des bibliothèques. Fides doit également sa réussite à son fonds d'édition. En somme, la stabilité de cette maison d'édition est assurée par ses objectifs religieux concordant avec l'époque et sa grande capacité d'adaptation. Comme quoi un idéal apostolique n'est pas nécessairement incompatible avec une gestion d'entreprise efficace.

### ***Seuils***

Le paratexte a été défini par le théoricien Gérard Genette de plusieurs façons. D'abord, il a employé pour la première fois le terme « paratextualité » dans *Introduction à l'architexte*, ce qui signifiait à l'origine, selon Philippe Lane, « les relations de transformation et d'imitation que les textes entretiennent entre

---

<sup>4</sup> Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (GRELQ), *L'édition littéraire au Québec de 1940 à 1960*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1985, p. 89.

eux<sup>5</sup> ». En revanche, dans *Palimpsestes*, sa publication suivante, Genette rectifie le tir en rebaptisant cette notion « l'hypertexte ». Dans *Seuils*, un ouvrage entièrement consacré à l'étude du paratexte, l'hypertexte est défini comme :

l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel du verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. [...] Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public<sup>6</sup>.

En outre, Genette définit le paratexte en l'associant davantage à un seuil (d'où le titre de son œuvre) qu'à une frontière. Cette distinction met en évidence la liberté du lecteur à entrer et sortir du livre comme bon lui semble. Par ailleurs, dès le début de son ouvrage, Genette met l'accent sur le caractère pragmatique du paratexte qui, selon lui, demeure une « zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente<sup>7</sup> ». La pragmatique est d'ailleurs l'une des cinq caractéristiques qui définissent les composantes paratextuelles dans *Seuils*.

### **Le paratexte : caractéristiques**

Selon Genette, chaque élément paratextuel possède des caractéristiques spatiales, temporelles, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles. Tout d'abord, les caractéristiques spatiales (où ?)

---

<sup>5</sup> Philippe Lane, *La périphérie du texte*, Paris, Éditions Nathan, 1992, p. 15-16.

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7.

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Seuils*, ouvr. cité, p. 8.

concernent l'emplacement de cet élément à l'intérieur du livre (exclusivement pour le périphrase).

Quant aux caractéristiques temporelles (quand ?), elles concernent le moment où les éléments du paratexte apparaissent et disparaissent. Certains éléments de l'épître peuvent être *antérieurs* au texte original publié. La plupart du temps, le paratexte est *original*, c'est-à-dire qu'il paraît en même temps que la première édition du texte. Pour ce qui est du paratexte d'une deuxième édition, on peut parler de paratexte *ultérieur* si la deuxième édition suit peu de temps après la première, de paratexte *tardif* si cette édition est publiée plusieurs années après l'édition originale et enfin de paratexte *posthume* si elle est produite après la mort de l'auteur.

En ce qui concerne le contenu du paratexte (comment ?), la plupart du temps, il est de nature textuelle ou verbale (ex. : texte, préface, prière d'insérer). « Le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte<sup>8</sup>. » Cependant, le paratexte peut aussi être iconique (par ex., l'illustration) ou matériel (par ex., la typographie).

Le statut pragmatique du paratexte (de qui ? à qui ?) concerne la situation de communication et la présentation du message. Il renferme donc les notions de destinataire, de destinataire et de force illocutoire. Dans le contexte de la présentation d'un livre, l'auteur et l'éditeur partagent généralement la responsabilité du texte et du paratexte. Ils en sont donc les destinataires. Pour ce qui est du destinataire, il s'agit du public en général, lecteur ou pas. En effet, certaines parties s'adressent seulement aux lecteurs, comme la préface, tandis que d'autres, comme le titre, dépassent l'ensemble des lecteurs. Le titre peut en effet s'adresser autant aux lecteurs, aux libraires, aux critiques qu'aux attachés de presse. Le titre et le nom de l'auteur deviennent

---

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Seuils*, ouvr. cité, p. 12.

ainsi des objets de circulation, contrairement au texte qui, lui, reste un objet de lecture.

Enfin, on peut aussi caractériser le paratexte de fonctionnel (pour quoi faire ?). Puisque le paratexte est constitué de plusieurs éléments distincts, il demeure difficile d'en aborder l'aspect fonctionnel en général. En effet, les fonctions deviennent « propre[s] à chaque type d'élément : le titre a ses fonctions, la dédicace a les siennes, la préface en assure d'autres, ou parfois les mêmes<sup>9</sup> ». De plus, ces fonctions varient également selon le texte que le paratexte accompagne, mais aussi selon l'intention de l'éditeur.

### **Les couvertures et leurs annexes**

Il ne faut jamais juger un livre par sa couverture, dit-on. S'il est difficile de ne pas se fier à la première impression qu'on se fait d'une personne, il en va de même pour les livres. La couverture est l'endroit de prédilection pour la fonction pragmatique du paratexte. En effet, la couverture et le dos d'un livre permettent d'agir sur lecteur potentiel avant même qu'il n'ouvre le livre. Elle n'a cependant pas toujours eu cette attraction. En effet, avant le XIX<sup>e</sup> siècle, les livres sont surtout reliés par une couverture en cuir nu et rigide. Lorsque la couverture imprimée sur papier ou carton s'est popularisée, cela a permis aux livres d'arborer des couvertures plus originales et attirantes grâce aux illustrations. La couverture en carton a aussi permis de standardiser les éléments paratextuels se trouvant obligatoirement sur la première de couverture, soit le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et la mention de la maison d'édition. D'autres éléments sont, quant à eux, facultatifs, comme l'indication générique, la dédicace, l'épigraphe, l'illustration, le titre de la collection, la date ou le prix de vente.

---

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Seuils*, ouvr. cité, p. 17.

Par ailleurs, certains éléments de la première de couverture peuvent se répéter sur la quatrième. On est susceptible d'y retrouver encore une fois le nom de l'auteur et le titre, mais aussi une notice biographique ou bibliographique, un *prière d'insérer*, des extraits de presse, la date d'impression, l'indication générique, le prix de vente, l'ISBN (*International Standard Book Number*, depuis 1975), le code-barres ou encore la légende de l'illustration de la couverture.

D'abord, en ce qui concerne l'édition de 1943, l'exemplaire trouvé comporte une reliure remaniée. Je me baserai donc sur une image trouvée sur Internet pour analyser la couverture originale<sup>10</sup>. L'édition est somme toute assez sobre et produite dans le respect des tendances de l'époque. Le livre se présente par une couverture souple et une reliure en carton. L'illustration de Jacques Gagnier représente un violon très pâle qui se confond avec les tons beiges de l'arrière-plan. L'accent est davantage mis sur le nom de l'auteur, la mention générique et le titre. On peut y lire en lettres majuscules et foncées : « Contes de Félix Leclerc Adagio ». Ces mêmes informations se répètent au dos de l'ouvrage en plus du logo des éditions Fides.

L'édition de 1976 possède des couvertures de carton de couleur qui reproduisent une peinture de Marcellin Dufour représentant un paysage campagnard. Celle-ci se prolonge sur la quatrième de couverture où on remarque seulement le nom de la collection. La première de couverture comporte le nom de l'auteur, le titre et la maison d'édition. Ces deux derniers éléments se répètent au revers de l'ouvrage.

Quant à elle, l'édition de 2012 se distingue d'abord par son format poche qui montre le caractère plus abordable du livre. Les couleurs sont harmonisées : l'espace du titre est en vert et

---

<sup>10</sup> On peut retrouver cette image à l'adresse suivante : <https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=17271953612&searchurl=t n%3Dadagio%26sortby%3D17%26an%3Dfelix%2Bleclerc> ( page consultée le 30 mars 2017).

l'illustration représente une forêt verdoyante. Cette première de couverture donne accès aux trois informations principales : nom de l'auteur, titre et maison d'édition. Ces mêmes indications se répètent au dos du livre. Quant à la quatrième de couverture, elle reprend le nom de l'auteur ainsi que le titre. On remarque aussi la présence d'un code-barres, autre signe de l'évolution du marché du livre. De plus, cette édition est la seule du corpus à inclure, à même la quatrième de couverture, un descriptif du recueil et des thématiques abordées dans les contes.

### **La page de titre et ses annexes**

De façon générale, les premières et les dernières pages ne sont pas numérotées et sont soumises à un protocole qui, dans certains cas, n'est pas respecté. Effectivement, les pages 1 et 2 sont les pages de garde. Elles demeurent donc vierges dans la plupart des cas. La page 3 correspond au faux titre où on voit seulement le titre, abrégé au besoin. Cette page est l'emplacement idéal pour les dédicaces d'exemplaire. Par la suite, les pages 4 et 6 sont les lieux de diverses mentions éditoriales et légales comme le titre de la collection, la mention des tirages de luxe, la liste des œuvres du même auteur, le copyright, l'ISBN, le rappel de la loi sur les productions ou la description de la composition typographique. La page de titre se situe à la page 5. Elle est l'héritière du péri-texte éditorial. On y trouve généralement le titre, le nom de l'auteur, le nom et l'adresse de l'éditeur, une indication générique, une épigraphe ou une dédicace. Les pages liminaires peuvent aussi accueillir l'indication des tirages de luxe qui autrefois, pour des raisons techniques, était imprimée sur tous les exemplaires. Pour ce qui est des dernières pages d'un livre, elles accueillent le colophon, c'est-à-dire la marque d'achèvement du travail d'imprimerie. On y retrouve le nom de l'imprimeur ou de l'imprimerie, la date de l'achèvement d'imprimerie, le numéro de série et la date du dépôt légal.

La première édition d'*Adagio* se distingue par sa couverture sobre, sa marque de possession, sa dédicace et le fait

que le titre et les intertitres figurent sur le haut de chaque page. Cette édition respecte la tendance éditoriale de l'époque qui consistait à inclure la mention de tirages de luxe, et ce, dans tous ses exemplaires. De plus, on remarque que c'est la seule des trois éditions à ne pas avoir de page consacrée au faux titre. La marque de possession de l'exemplaire étudié (École Normale du Saint-Rosaire) montre la circulation de l'ouvrage dans le réseau scolaire. De plus, l'achevé d'imprimer « sur les presses de l'Imprimerie du Bien public » et l'intertitre de l'avant-dernier conte « Religion et travail » dénote de la présence de la religion à cette époque.

L'édition de 1976 est sans doute la plus riche en ce qui a trait au paratexte. En effet, elle compte plusieurs aspects qui sont uniques à cette édition. D'abord, en plus de l'illustration de Marcellin Dufour reproduite sur la couverture, le recueil est parsemé d'illustrations en couleur réalisées par le même peintre et portant les mêmes titres que certains contes du recueil. Cette édition a dû coûter plus cher à produire étant donné l'impression non seulement de ces illustrations, mais aussi des quatre pages consacrées à la présentation de la « Collection du Goéland » imprimées à l'encre bleue. Cette édition est d'ailleurs la seule à arborer le label d'une collection. Celle-ci s'adresse exclusivement aux adolescents. Le paratexte a donc été pensé en fonction de ce destinataire :

Malgré les réticences et pour mettre toutes les chances du bon côté, on a essayé de tout prévoir, de ne vouloir que le meilleur : qualité de la présentation, typographie agréable et facile à lire, qualité du papier, marge centrale, belles illustrations, etc. Il fallait, en effet, trouver une formule qui puisse être appréciée au fil des années puisqu'il s'agissait d'une collection<sup>11</sup>.

La présence d'un glossaire incluant notamment des canadianismes et des régionalismes à la fin de l'ouvrage montre

---

<sup>11</sup> Marie-Jeanne Robin, « Pour les 12 ans et plus : la Collection du Goéland », *Lurelu*, vol. 1, n° 2, 1978, p. 10.

par ailleurs le caractère rural et patriotique qu'a pris avec le temps cette œuvre qui, au départ, était surtout axée sur la religion. Ce lexique permet d'ailleurs d'expliquer un contexte de plus en plus étranger au lecteur de 1976. Qui plus est, l'intertitre de l'avant-dernier conte a été changé, passant de « Religion et travail » à « Matin ». L'historique de Fides nous a d'ailleurs appris qu'à partir des années 1960, la maison d'édition a dû évoluer pour suivre son temps et les goûts de leurs destinataires. Cette édition se distingue également par la présence de rabats qui fournissent des informations sur l'auteur, l'illustrateur, le contexte de production et les principales thématiques abordées dans le recueil. Somme toute, cette édition correspond au paratexte tardif, car elle a été publiée 33 ans après la première édition. Félix Leclerc a peut-être eu son mot à dire dans la conception de cette édition étant donné les ajouts de plusieurs éléments paratextuels et le changement d'intertitre de l'avant-dernier conte. Ce n'est cependant pas le cas pour l'édition de 2012, puisqu'il est décédé en août 1988.

L'édition la plus récente d'*Adagio* montre évidemment un paratexte posthume. Les dates de naissance et de mort de l'auteur ont d'ailleurs été insérées dans le paratexte. Cette édition est ainsi la seule à posséder une instance préfacielle allographe et tardive. Il s'agit d'une « Présentation » d'Aurélien Boivin qui fait office d'essai critique portant sur le contexte de publication et sur la réception de l'œuvre de Leclerc. Par la présence de cet essai critique, on peut en déduire que cette édition s'adresse aux étudiants, notamment à ceux du collégial qui aborderont ce classique dans leur cours de littérature québécoise. Cette édition se distingue par son caractère moderne et illustre le développement des nouvelles technologies comme l'édition numérique et le caractère économique du format poche.

### **Différences et évolution du paratexte**

On remarque que certains éléments paratextuels n'apparaissent que dans une seule édition. C'est le cas notamment de la mention générique dès la première de couverture (1943), des

rabats (1976), du code-barres (2012), de la mention de tirages de luxe (1943), de la dédicace (1943), de l'instance préfacielle (2012), de la numérotation des intertitres (1976), du lexique (1976) et de la mention de la collection (1976). En revanche, certains éléments se répètent dans les trois éditions comme le titre et le nom de l'auteur au dos, le copyright, le colophon et la table des matières. Enfin, d'autres aspects du paratexte sont présents uniquement dans deux des trois éditions du corpus, en particulier en ce qui a trait à certaines informations et à l'illustration sur la couverture (1976 et 2012), la présence du faux titre (1976 et 2012), l'indication générique (1943 et 1976) et le changement de l'intertitre « Matin » (1976 et 2012).

Les principales différences s'expliquent par la modernisation de l'édition. En effet, l'édition de 1943 comporte une mention de tirage de luxe, ce qui est rarement le cas aujourd'hui. Depuis ce temps, certaines mentions légales ont été ajoutées, comme l'ISBN et le dépôt légal. Le code-barres et les mentions de tirage numérique sont aussi un trait du commerce contemporain. Depuis la popularisation du format poche, les couvertures sont le plus souvent en carton, car on privilégie l'abordabilité du livre plutôt que sa durabilité. De plus, le paratexte est nettement plus développé dans l'édition de 1976 avec ses volets, ses nombreuses illustrations, son lexique, sa mention de collection imprimée en couleur et sa table des matières numérotée. L'édition originale semble la plus sobre des trois, même si elle est la seule à contenir une dédicace et une mention de tirage de luxe. Effectivement, la couverture n'exprime que l'essentiel soit le nom de l'auteur, le titre, la mention générique et la maison d'édition. De plus, l'édition ne contient aucune information liée à la vie de l'auteur et aux thèmes abordés dans ses contes, contrairement aux deux autres éditions. La dernière édition respecte quant à elle les exigences et les tendances éditoriales les plus récentes. L'essai critique de son instance préfacielle en fait un ouvrage tout désigné pour les établissements scolaires enseignant la littérature québécoise.

\*\*\*\*\*

À l'aide de la théorie de Gérard Genette sur le paratexte, nous avons pu cerner, dans *Adagio* de Félix Leclerc, les éléments qui reviennent et ceux qui diffèrent d'une édition à l'autre. En nous attardant à trois éditions, nous avons pu constater que les distinctions entre ces éditions témoignent de plus de 60 ans d'expérience éditoriale chez Fides. En somme, l'édition de 2012 incorpore les innovations du marché du livre actuel, comme l'édition numérique, l'impression sur papier recyclé et le code-barres. L'essai critique montre également l'intérêt de la maison d'édition à publier, dans sa collection Biblio-Fides, des classiques de la littérature québécoise enseignés dans les collèges. Toutefois, un détail m'a surpris lors de cette analyse. En effet, l'édition de 2012 est la seule qui ne comporte pas la mention générique « Contes » alors que cette information était mise de l'avant dès la première de couverture de l'édition originale. Pourtant selon Pierre-Luc Landry et Marie-Hélène Voyer, dans leur article paru dans la revue *Études françaises*<sup>12</sup>, les questions d'ordre générique sont éminemment actuelles. L'hybridité des genres et la création de nouveaux genres sont de nouvelles tendances éditoriales. Il n'est donc pas surprenant d'apercevoir des indications génériques originales comme « récits d'apprentissage », « roman croisade » ou « histoires ». Ces nouvelles mentions génériques dénotent un désir de se détacher du genre romanesque qui prime de nos jours. Qui plus est, l'indication générique soulève des questions qui mériteraient d'être éclairées dans une autre étude, notamment sur l'effet pragmatique de l'indication générique chez le lecteur.

---

<sup>12</sup> Pierre-Luc Landry et Marie-Hélène Voyer (2016), « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, 52-2, p. 47-63.

# **TROU DE MÉMOIRE DE HUBERT AQUIN : LA MÉTAFICTION EN JEU**

**Mylène Fortin**  
Étudiante au doctorat en lettres

## **Introduction**

L'autoréflexivité caractérise plusieurs écritures. Selon les cas, le contexte référentiel se présente par le biais d'une lentille plus ou moins opaque qui (se) donne à voir (quoi ?) avec plus ou moins de netteté. Chez Hubert Aquin, depuis son premier roman *Prochain épisode* (1965) jusqu'à *Neige Noire* (1974) en passant par *L'Antiphonaire* (1969) et *Point de fuite* (1971), ce phénomène est omniprésent et soulève des questions relatives au statut de la littérature, aux rapports problématiques qu'elle entretient avec la vérité, le réel et l'imaginaire. Nous nous intéresserons à *Trou de mémoire*<sup>1</sup>, ce « méta-roman<sup>2</sup> », s'étant mérité le prix du Gouverneur général que l'auteur a refusé pour des raisons idéologiques.

Le viol et le meurtre de Joan par Pierre X. Magnant se trouvent au cœur de l'intrigue. Cependant, il faut voir que divers personnages – Olympe Guezzo-Quenum, Pierre X., Rachel Ruskin (RR), l'éditeur – prennent en charge la narration et rappellent la prédominance du texte sur la fiction. Le livre semble construit de manière à brouiller les pistes, et ce, selon diverses modalités. Que révèle un tel brouillage sur la littérature (son statut, ses fonctions,

---

<sup>1</sup> Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 7-8. Les références des citations de cette œuvre renverront désormais à cette édition et seront précisées dans le corps du texte entre parenthèses, précédées du sigle TM.

<sup>2</sup> Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1992.

sa condition culturelle, les enjeux éthiques et politiques qui l'engendrent et qu'elle soulève) ?

La notion de métalepse, théorisée par plusieurs chercheurs, dont Gérard Genette<sup>3</sup>, paraît tout indiquée pour rendre compte de la construction particulière du roman qui nous intéresse. Nous nous attarderons à la définition qu'en donne Françoise Lavocat dans *Fait et Fiction* : « [L]a métalepse efface toute trace de démarcation entre les mondes, arase la frontière entre réalité et fiction<sup>4</sup>. » La métalepse a lieu quand une frontière est en apparence traversée. Soulignons que la transgression est impossible entre la réalité et la fiction : « Si la frontière est réelle, elle ne peut être traversée, et son passage n'est que simulé ; si elle est fictionnelle, sa traversée est, par définition, fictive. La métalepse réelle n'existe pas<sup>5</sup>. » La transgression peut prendre différentes formes (auteur qui fait irruption dans l'univers fictionnel, personnage qui prend conscience de son caractère fictif, adresse au lecteur, etc.). Lorsque la densité métaleptique est importante, comme dans le cas qui nous intéresse, on parlera de métafiction<sup>6</sup>. Comme on le verra, la métafiction constitue un cadre accueillant pour les paradoxes et l'enrichissement herméneutique.

### Les personnages

L'intrigue de *Trou de mémoire* s'embrouille à mesure que s'énonce l'impossibilité d'établir un contrat fictionnel : l'univers du roman nous échappe, on s'y embourbe, il fait *trou*. Chaque personnage participe à la déconstruction de l'intrigue en imposant au récit sa propre perception qui, bien souvent, invalide celles des autres :

---

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.

<sup>4</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, Paris, Seuil, 2016, p. 479 ; Michelle, Ryan-Sautour « La métafiction postmoderne », dans *Métatextualité et métafiction : Théories et analyse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 69-78 ; <http://books.openedition.org/pur/29662>

<sup>5</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, ouvr. cité, p. 520.

<sup>6</sup> Michelle Ryan-Sautour, « La métafiction postmoderne », art. cité, p. 69-78.

En jouant avec le thème de l'authentification et en le mentionnant explicitement, *Trou de mémoire* développe sa particularité autoréflexive, puisqu'il soulève chez le lecteur un doute quant à l'authenticité de toute fiction, de tout ce qui est dit dans un roman, de toute vérité, qui ne peut être unique, comme nous le démontre si bien les personnages qui, dans l'écrit, interposent leurs réalités, parfois fort différentes. Et c'est ce trou qui est si intéressant. Le trou, comme une zone noire, un vide dont le sens ne demande qu'à être comblé, et qui est également un lieu qui emprisonne et qui limite l'homme, a bien entendu plus d'une connotation [...]<sup>7</sup>.

La force d'attraction et de distorsion du *trou* n'est pas négligeable. Particulièrement propices à l'analyse de l'intrigue et des personnages, les notions de métalepse et de métafiction s'avèrent également en mesure de porter au jour les liens tissés entre le roman, le pays et les personnages. Nous verrons que ces trois instances sont présentées comme sur le point de se révéler, prises à l'aube de la naissance, entre la « mort » et la « résurrection », dans une espèce de *trou*, donc.

### **Olympe Guezzo-Quénum**

La torsion inévitable exercée par la mémoire et l'oubli est constamment mise en relief dans le roman qui débute avec la lettre d'un Africain, fervent admirateur du protagoniste Pierre X. Magnant. Olympe parle ainsi de sa manière de se souvenir d'un moment historique marquant :

Ce qui s'est passé, par la suite, je ne m'en souviens presque plus, mais je le sais plus ou moins, comme si j'avais une lucidité rétroactive, car j'ai lu, comme tout le monde, les comptes rendus incroyablement officiels de nos journaux : j'ai eu amplement le temps de reconstituer, par des lectures ou en écoutant les récits de plusieurs témoins, ce qu'on appelle maintenant « les journées sanglantes de Port-Bouët » (*TM*, p. 7-8).

---

<sup>7</sup> Élisabeth Romano, *Métafiction et érotisme dans trois romans contemporains : A Sport and a Pastime de James Salter, Teorema de Pier Paolo Pasolini et Trou de mémoire d'Hubert Aquin*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, p. 92.

Ainsi, le souvenir résulte d'un acte complexe par lequel la mémoire reconstitue les événements à partir de fragments épars. Une autre figure importante relative à la déformation de la pensée vient de la profession des personnages d'Olympe et de Pierre X., qui sont pharmaciens. La médication dont ils abusent crée des états mentaux extraordinaires. Dans la partie narrée par Olympe qu'on retrouve vers la fin du roman, ce dernier cherche à délivrer RR du souvenir terrible de son supposé viol par Pierre X., comme si seuls les mots pouvaient la libérer. Mais franchir le seuil du souvenir paraît impossible pour la femme traumatisée. Olympe va donc procéder avec RR comme Pierre X. avec Joan : il va la droguer. Le dysfonctionnement programmé des facultés perceptives et cognitives des personnages contribue à rendre les frontières de la fiction impossibles à cerner, puisqu'on ne sait jamais si leurs propos relatent des événements ou s'ils sont le fruit de quelque hallucination.

### **Pierre X. Magnant**

Dès le début de la narration prise en charge par le pharmacien, le révolutionnaire et meurtrier Pierre X. Magnant, il est question de la posture par laquelle surgit l'écriture :

J'étonne, j'éblouis, je m'épuise. Au lieu de me mettre à écrire avec suite et un minimum d'application, je tourne en rond. Je ne fais absolument rien : je me contemple avec une sorte d'ivresse. J'existe, il est vrai, avec une telle intensité que je ne suis plus capable de rien faire d'autre. Je n'en reviens pas. Je viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique dont il me presse de vous livrer – j'ajoute froidement : cher lecteur... – les secrets et de vous raconter (bon, après tout, au point où j'en suis) les péripéties hostiaques. Le roman, d'ailleurs, c'est moi : je me trouble, je me décris, je me vois, je vais me raconter sous toutes les coutures, car, il faut bien l'avouer, j'ai tendance à déborder comme un calice trop plein (*TM*, p. 17).

L'écriture est jaillissement d'existence, identité pure, pur-sang. On verra que ce roman à écrire demeurera en quelque sorte non écrit ou du moins ne sera paradoxalement montré que dans ses défaillances, dans l'indécidabilité de sa nature générique ainsi que dans la folie de sa source vaseuse. Le fait que Pierre X. est pharmacien participe de son mouvement sans direction qui l'amène à « tourne[r] en rond » plutôt qu'à avancer dans son récit. Cette profession du personnage nous est aussi présentée comme réponse à une condition sociale insoutenable :

Le pharmacien (et j'en sais quelque chose !) se meut dans une aire de fascination ; il est envoûté par la mort, la sur-existence ou la façon de passer de l'un à l'autre le plus élégamment possible. [...] Tout le monde sait que, dans les nations engagées dans le processus révolutionnaire, le recrutement des pharmaciens est surabondant. Et cela est logique : le pharmacien est très prospère en période de gestation révolutionnaire. On vient à lui pour obtenir un sédatif plus puissant contre la douleur coloniale ou un super-hypnotique, car on n'en peut plus et on rêve de s'abolir dans un combat dépolitisé. Joan n'a jamais pris au sérieux mes hypothèses sur la prédisposition des indépendantistes à la pharmacie. « Foolish, Pierre... Oh! You're killing with your independence... » (*TM*, p. 70-71)

On s'abolit, on coupe le fil qui nous maintenait à la réalité afin d'échapper à la « douleur coloniale ». Le pharmacien fabrique une toute-puissance artificielle en réponse à son impuissance politique. Son action est inaction, enlèvement, autodestruction. Par ailleurs, on a ici un exemple de la mise en évidence du travail que la littérature opère sur le sens et les mots : l'expression « you're killing », au sens figuré dans la réplique de Joan, se présente au sens propre dans l'univers fictionnel (le meurtre). Le texte est truffé de ces expressions polysémiques qui appellent une lecture particulière.

Aussi la puissance du pharmacien exacerbe sa capacité mémorielle : « je me souviens d'existences antérieures qui débordent la capacité mémorielle d'un seul homme » (*TM*, p. 70), affirme Pierre X. La manière dont il se dérègle les sens étend sa

mémoire, comme si tout à coup l'histoire passée n'était plus strictement dans les livres ou dans les faits racontés, mais littéralement empreinte dans son propre corps, dans sa tête, voire dans ce récit qui, comme il l'affirme, « est » lui (*TM*, p. 17). Tout porte à croire que le livre est construit à l'image du conquis, comme le montrent les deux citations suivantes : « Oui, le conquis s'est taillé une toute petite place entre la mort et la résurrection... » (*TM*, p. 39) « Je veille. Et cet état vigile m'interdit la lucidité aussi bien que le vrai sommeil, le travail euphorisant de l'esprit aussi bien que le repos restaurateur. » (*TM*, p. 52) C'est dans de tels états intermédiaires que le roman, comme Pierre X., semble « tourner en rond » quelque part dans les limbes, entre la mort et une vie qui ne vient jamais, dans un état vague et incertain où l'attente se présente comme la seule chose à faire.

### **L'éditeur**

L'omniprésence de l'éditeur empêche aussi notre immersion dans la fiction. De plus, il semblerait que la relation entre Pierre X. et son éditeur « ne saurait se limiter à une simple relation d'éditeur à auteur » (*TM*, p. 79). L'éditeur ne sait manifestement pas de quelle manière appréhender le manuscrit de son ami et il met en lumière le travail de torsion qu'exerce l'écriture de Pierre X. Selon lui, « [i]l serait injuste [...] d'infliger au manuscrit de l'auteur une distorsion qui le rende plus fidèle aux événements » (*TM*, p. 79). « Par loyauté pour l'auteur et par respect pour son lecteur, je ne veux pas arranger le récit de Pierre X. Magnant et le transformer de telle sorte qu'il contienne, finalement, la vérité que je veux dévoiler », affirme-t-il (*TM*, p. 79). De plus, il revient sur les propos de Pierre X. Magnant, alors que ce dernier évoquait le roman qu'il est en train d'écrire :

l'auteur fait des allusions au roman qu'il écrit ou qu'il voudrait écrire ou qu'il devrait entreprendre, mais aucun lecteur avisé ne peut croire que ces allusions, à cause même de leur caractère « allusif », confèrent tant soit peu de réalité au fameux roman dont il est question. [...] Il convient, si l'on veut comprendre parfaitement le livre de Pierre X. Magnant, de le situer hors

littérature, hors fiction et tout à fait hors roman : car ce serait tomber dans un piège grossier que de lui reconnaître une typification de dé-roman ou de contre-roman ou encore d'a-roman ou même d'infraroman (*TM*, p.80).

La métalepse rhétorique est évidente : l'éditeur n'arrive manifestement pas à catégoriser le texte qu'il a entre les mains. Il en vient à parler davantage de sa posture problématique devant le texte que du texte lui-même :

ses distanciations, imprévisibles et jamais semblables à elles-mêmes, constituent pour moi un véritable mystère que je vais tenter, modestement toutefois, mais systématiquement, de détruire en complétant le récit qu'il a fait par des versions complémentaires (ou divergentes) des mêmes événements, versions qui m'ont été transmises de vive voix ou par correspondance. [...]. [C]e que je sais ne me permet pas de présumer de la réussite de mon entreprise (*TM*, p. 82).

L'éditeur procède d'une manière analogue à celle d'Olympe qui forgeait sa connaissance d'un événement passé à l'aide d'extraits de journaux et de divers témoignages. Il affirme son projet de détruire le mystère, tout en envisageant un possible échec. Sa fiabilité est bien relative, d'autant plus qu'il avoue ainsi son trouble : « Je sens même que je franchis le seuil indécent de la confession et qu'il suffirait de bien peu pour que je me mette soudain à affabuler » (*TM*, p. 121). Le personnage semble ainsi tomber dans le piège de « cette réalité fastueuse, luxuriante, éblouissante qui trompe celui qui la regarde de trop près » (*TM*, p. 159). Il est évident que l'éditeur perd complètement ses repères. Les mots ainsi que l'acte de (se) raconter ont l'effet de sables mouvants dans lesquels ceux qui écrivent s'enlisent à l'instar du lecteur. L'éditeur n'échappe pas à cet envasement :

je cale lentement dans le sol morbide qui m'ensorcèle en m'anglaise. [...] Je finis dans un désordre plus fort que moi et sous l'empire d'une inspiration malarique qui me transforme en écrivain. Je meurs en écrivain et je m'enterre dans une fosse noire en forme de lagune tandis que... (*TM*, p. 137)

Ainsi s'achève abruptement la narration de l'éditeur. Une note de RR précise que le récit de l'éditeur s'interrompt là, brusquement. Sa fausse identité et sa propension au mensonge laissent planer le doute selon lequel elle-même déciderait d'interrompre le texte de l'éditeur, comme ce dernier n'avait présenté que partiellement le récit de Pierre X.

L'éditeur semble littéralement piégé par le manuscrit dans lequel il glisse au point de s'incarner à la place du personnage-auteur-narrateur : « Soudain, je l'imagine et cela me trouble infiniment. Je l'aime et, du coup, je me retrouve dans la peau de Pierre X. Magnant, quasiment dans les bras de Joan nue, secouée par son propre plaisir, hurlant sans pudeur... » (*TM*, p. 166) Les personnages sont disposés à se mettre à la place les uns des autres, au sens figuré : ils sont empathiques. L'écriture d'Aquin extrapole cette faculté en les présentant comme des décalques : les personnages se retrouvent à la place les uns des autres au sens propre.

### **Rachel Ruskin (RR)**

La narration de Rachel Ruskin va complètement bouleverser les frontières de la fiction. En effet, elle se présente comme auteure et éditrice improvisée de la portion du roman qu'on vient tout juste de lire : « Si j'ai reproduit le texte de l'éditeur à la suite du récit de Pierre X. Magnant, c'est que je crois que le lecteur doit lire ces textes selon le déroulement même de ma propre expérience et selon la succession existentielle qui a présidé à la constitution du dossier. » (*TM*, p. 139) Ainsi RR se présente, à son tour, comme responsable de l'agencement des portions hétérogènes du texte. Elle veut nous les donner à lire selon sa « propre expérience ». Cette stratégie met en acte le principe énoncé plus tôt selon lequel réalité et perception se trouvent nécessairement liées. Après avoir fait éclater l'univers de la fiction qui était déjà très fragmenté, Rachel dévoile son subterfuge identitaire ainsi que le but du travestissement de son nom :

Cet aveu que j'ai mis du temps à faire le voici : RR ne sont pas vraiment mes initiales ; c'est en quelque sorte un pseudonyme abrégé dont je me suis affublée et qui n'est pas sans exprimer ma volonté initiale de me situer d'emblée au niveau de la fiction. Oui, je n'ai pas cessé de poursuivre – dans cet écrit polymorphe – une expérience d'écriture fictive ; depuis la première page, je n'ai pas cessé d'inventer et de vouloir confectionner un roman (*TM*, p. 139).

On remarque que son entreprise sise en pleine fiction est montrée comme diamétralement opposée à celle de Pierre X. Magnant qui affirmait, comme on l'a souligné plus tôt, « le roman, c'est moi » (*TM*, p. 17) et à celle de l'éditeur qui situe le livre radicalement hors fiction et hors littérature. Le personnage de Pierre X. Magnant est doublement, voire triplement frappé d'invraisemblance. Non seulement on ne peut plus croire à l'illusion de l'essence proprement autobiographique de son récit, mais une autre personne en revendique l'autorité. Rachel Ruskin affirme : « j'ai inventé de toutes pièces le délire pseudo-hallucinatoire de Pierre X. Magnant qui, croyez-moi, n'a jamais existé ailleurs que dans mon imagination... » (*TM*, p. 140) Elle va jusqu'à affirmer : « cet être humain, plus porté vers la révolution qu'enclin à travailler dans une pharmacie, non seulement ne s'appelle pas Pierre X. Magnant, mais c'est moi » (*TM*, p. 140). Pierre X. Magnant serait une transposition d'elle-même, une projection mentale purement et simplement, comme le sont de manière ostensible tous les personnages et tout l'univers de *Trou de mémoire*.

À deux reprises dans sa narration, le personnage d'Olympe va confondre les personnages de RR et de Joan. Il dit Joan plutôt que RR et ce lapsus est mis en évidence et commenté par RR : « Lapsus calami assez troublant » (*TM*, p. 183). On a presque l'impression ici, comme lecteur, qu'on nous tient par la main, qu'on dirige notre attention vers des éléments sur lesquels il convient de s'attarder. Plus loin, Olympe écrit « RR » et ajoute entre parenthèses « (J'allais écrire : Joan...) » (*TM*, p. 218). Difficile de ne pas constater que le statut ontologique des personnages est différent selon leurs points de vue. Cette stratégie

va jusqu'à invalider le récit du viol de Rachel Ruskin, la sœur (ou le double) de Joan, qui, dit-on, n'a pas pu être violée comme elle l'affirme par Pierre X. Magnant puisque ce dernier était prétendument mort au moment du crime. Rachel Ruskin serait donc enceinte d'un autre. Ou Pierre X. Magnant ne serait pas mort. Le récit amène ainsi le lecteur à multiplier les questions en n'y répondant que pour décupler les contradictions et susciter un mystère encore plus profond.

### **Joan et l'allégorie des *Ambassadeurs***

La seule qui ne prend pas les rênes de la narration est le personnage violé puis assassiné prétendument par Pierre X. Magnant. Plusieurs indices font de Joan une figure proprement allégorique. D'abord, l'éditeur la décrit ainsi : « Blason mortuaire au centre du livre, Joan fait fonction de crâne indiscernable qui se tient entre les "Ambassadeurs". Elle anime tout ; elle est le foyer invérifiable d'un récit qui ne fait que se désintégrer autour de sa dépouille. » (*TM*, p. 165) Aussi, c'est Joan qui a fait découvrir et aimer le tableau des « Ambassadeurs » à Rachel Ruskin (*TM*, p. 147-148). Ce tableau dont il est question à plusieurs reprises nous rappelle que tout le roman serait construit en trompe-l'œil, selon les principes de l'anamorphose. Aussi, Joan « conçoit des décors de théâtre. Elle est d'ailleurs reconnue comme la spécialiste de la scénographie moderne... » (*TM*, p. 142-143) Cette information, encore une fois, suppose que le personnage de Joan incarne une figure allégorique. Il s'agit vraisemblablement d'une figure de la mise en scène dans la fiction en tant que personnage fictionnel, mais aussi en tant que représentation de la mort qui, comme une espèce de vortex, travaille (allonge, déforme) l'énonciation. De surcroît, elle est anglophone !

Par ailleurs, le discours prononcé par Pierre X. paraît « engendrer » une « réalité » :

L'arrivée de Joan à la porte de la chambre 405 où je l'attendais n'a rien d'un moment historique ; pourtant, je ne puis dissocier ce chef-d'œuvre d'entrelacement du discours qui l'a précédé –

discours véritablement extraordinaire puisqu'en le proférant, dans la salle surpeuplée de l'hôtel Windsor, je me suis métamorphosé irréversiblement en homme dangereux : oui, les mots que j'ai lancés au public m'ont enfanté. Je suis né à la révolution en prononçant les paroles sacramentelles qui, de fait, ont engendré plus de réalité que jamais mes entreprises ne l'avaient fait (*TM*, p. 47-48).

Le parallèle tracé entre, d'un côté, la rencontre du meurtrier avec sa victime et, de l'autre, cette étrange naissance « à la révolution » qui s'est opérée par la parole, a de quoi nous interpeller : devant un tel constat, le lecteur n'est-il pas en droit de se demander ce que le roman est à même de créer, comme réalité ?

\*\*\*\*\*

*Trou de mémoire* prend le lecteur au piège en le plaçant dans une posture particulièrement inconfortable. Son mode de compréhension habituel est bousculé. Inutile de chercher : pas de piste, pas de clé. Ni énigme ni réponse. En fait, tout porte à croire que *Trou de mémoire* est à l'image de la « gestation révolutionnaire » (*TM*, p. 70) : l'écriture y est foncièrement impuissante. On s'y enfonce inexorablement, à la manière du peuple qui voit l'étau se resserrer à chaque tentative d'action. En ce sens, l'écriture d'Aquin est sans doute, paradoxalement, révolutionnaire. En effet, il nous est permis de croire que le travail intellectuel et artistique constitue en soi une forme d'action, voire d'activisme.



**ÉTUDE GÉNÉTIQUE DES BROUILLONS NUMÉRIQUES  
D'UNE NOUVELLE DU RECUEIL *HURLER SANS TROP FAIRE  
DE BRUIT* DE LYNE RICHARD**

**Stéphanie Michaud**  
**Maîtrise en lettres et création littéraire**

La génétique textuelle fait désormais partie intégrante des études littéraires depuis les travaux fondateurs d'Almuth Grésillon jusqu'à Pierre-Marc de Biasi, en passant par Louis Hay. Le généticien, au même titre qu'un archéologue, fouille les archives pour retracer l'histoire et faire de nouvelles découvertes. Il considère maintenant que les brouillons, ainsi que toutes les étapes servant à l'écriture du manuscrit final, forment un tout avec l'œuvre publiée. L'avant-texte n'est plus un détrit, mais plutôt un matériau précieux porteur de sens. Pour le généticien, la version définitive n'est pas plus importante que les autres versions : elle n'est que le produit d'innombrables métamorphoses d'un texte. C'est que la génétique met à l'avant-plan le travail de l'auteur et montre que le processus de création suppose une certaine structure et l'utilisation de méthodes textuelles. Ainsi, Louis Hay explique que la critique génétique nous fait plonger dans les mécanismes les plus subtils du travail de création, du rapport d'un individu à son univers. Autrement dit, un texte littéraire témoigne de la vision du monde unique de son auteur. Et la critique nous fait prendre conscience de la complexité de l'acte d'écriture<sup>1</sup>.

Dans le présent article, nous utiliserons l'analyse microgénétique des brouillons de la nouvelle « Les trois soleils » publiée dans le recueil *Hurler sans trop faire de bruit*<sup>2</sup> de l'auteure Lyne Richard afin de mieux comprendre les étapes du processus

---

<sup>1</sup> Louis Hay, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002.

<sup>2</sup> Lyne Richard, *Hurler sans trop faire de bruit. Nouvelles*, Montréal, Québec Amérique, 2014. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HSTFB* suivi du numéro de page et placés entre parenthèses.

de création de son œuvre et de découvrir ses méthodes de travail. Lyne Richard nous a confié que sur les cinq versions tapuscrites précédant les modifications de l'éditrice, elle n'en a retrouvé que deux. Notre corpus génétique sera donc constitué de l'œuvre publiée et de trois versions préalables que nous a généreusement fournies l'auteure. Nous examinerons donc la filiation de quatre versions soit : le brouillon 1, le brouillon 2, les interventions de l'éditrice et l'œuvre publiée. L'analyse des avant-textes sera précédée d'une présentation de la génétique textuelle et d'une explication sur la pertinence d'étudier les brouillons d'auteurs.

### **La critique génétique**

La critique génétique place « l'avant-texte » sous les projecteurs. Son émergence coïncide avec un changement de pratique dans les études littéraires qui abandonnent peu à peu les concepts de « génie » ou « d'inspiration » au profit de la réflexion sur le travail créateur. Elle s'intéresse à ce qui était auparavant souvent considéré comme des « résidus », soit les brouillons, les esquisses, les manuscrits, les carnets d'écrivain, qui permettent « de comprendre une œuvre par son histoire et non plus par son seul aboutissement<sup>3</sup>. » Ainsi, le généticien Robert Melançon pense que le texte ne se limite pas au texte fini, mais plutôt à l'ensemble de ce qui a été fait, la dernière version n'étant qu'une parcelle de ce texte. La version définitive n'est plus réellement considérée comme la dernière puisque l'œuvre, en fin de compte, n'est qu'une forme possible au sein d'un continuum jamais tout à fait terminé. En somme, chaque version préalable disponible est étudiée avec soin pour constituer les étapes du processus de création. Évidemment, cette chronologie est souvent artificielle, car les documents dont le chercheur dispose n'ont pas forcément été ordonnés par l'auteur. Il s'agit plutôt de proposer une chronologie hypothétique qui aide à comprendre les étapes d'élaboration du texte définitif, point de départ du travail du généticien.

---

<sup>3</sup> Louis Hay, « Critiques du manuscrit » dans *La Naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, p. 14.

Ce ne sont pas tous les auteurs qui accepteraient de partager leurs avant-textes, car éplucher les brouillons d'un écrivain, c'est un peu comme avoir un accès direct à son intimité, à sa vie privée. Louis Hay appuie cette réflexion lorsqu'il affirme que « la génétique du texte nous fait pénétrer dans le laboratoire secret de l'écrivain, dans l'espace intime d'une écriture qui se cherche<sup>4</sup> ». Les brouillons révèlent les incertitudes de l'auteur qui modifie sans cesse ses écrits pour en arriver à un contenu qui le satisfait, exposant ainsi la labilité de son texte, qui est le fruit d'une longue construction.

En outre, l'étude génétique des brouillons permet de mieux comprendre l'évolution stylistique de l'auteur et, dans le cas de recueils de nouvelles, les liens qui joignent les nouvelles à la façon d'une courtepoincte. Le généticien s'approprie plus facilement le texte en l'étudiant de la sorte, de même qu'un copiste au Moyen Âge s'appropriait le texte qu'il recopiait. Ainsi,

dans la mesure où [le discours génétique] fait pénétrer le lecteur dans l'atelier de l'écrivain, lui montre les « secrets de fabrication » du texte, le discours génétique provoque des phénomènes de rapprochement et d'identification, crée en quelque sorte l'illusion d'une compréhension immédiate et authentique du devenir textuel<sup>5</sup>.

L'analyse des manuscrits aide le généticien à identifier et à comprendre les revers cachés du texte, mais elle lui révèle également beaucoup sur les écrivains et leurs méthodes de travail : certains ont besoin d'un plan bien structuré avant de commencer à rédiger, d'autres anticipent la textualisation à mesure de son avancement<sup>6</sup>. La génétique nous ouvre une porte sur le monde de la création et révèle le résultat d'un feu d'artifice fait de rêves, d'idées, de lectures et de souvenirs. Selon Almuth Grésillon, la richesse de la génétique ne réside pas dans l'unique voie qu'offre

---

<sup>4</sup> Pierre-Marc De Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 8.

<sup>5</sup> Almuth Grésillon et Michaël Werner, *Leçon d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, 1985, p. 287.

<sup>6</sup> Pierre-Marc De Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

une œuvre de sa naissance à sa dernière version, mais dans la démarche qui nous révèle tous les chemins possibles d'un texte qui évolue en fonction des choix de l'auteur. De fait, la genèse du texte procure à la critique « un critère d'intelligibilité<sup>7</sup> » qui permet d'entrevoir ce qu'une œuvre aurait pu être et ce qu'elle est devenue. On comprend alors que le jugement esthétique est ce qui aide l'auteur à choisir un chemin parmi de nombreux possibles. C'est ce même jugement qui aide le généticien à comprendre pourquoi un auteur a privilégié certains éléments dans le texte. En génétique, on s'interroge donc beaucoup sur le *pourquoi*, mais également sur le *comment*. Comment l'auteur est-il arrivé jusqu'à la dernière version ? Quels procédés a-t-il utilisés ? Quels choix a-t-il faits ? L'auteur se base sur certains critères pour orienter son choix vers telle phrase plutôt que telle autre. Ainsi, le jugement esthétique ne repose pas sur les émotions sensibles, morales ou intellectuelles, mais plutôt sur l'expérience et les connaissances théoriques<sup>8</sup>. Toutefois, ce concept reste nébuleux puisque la frontière entre jugement esthétique et plaisir esthétique demeure poreuse, et il reste difficile d'associer certains choix uniquement au jugement esthétique, car ceux-ci sont souvent influencés par notre subjectivité qui, elle, renvoie à notre bagage de vie.

Enfin, un autre facteur important entre en jeu dans le processus de création : l'éditeur lui-même, qui intervient parfois plus qu'on ne l'imagine dans les œuvres. La critique génétique s'intéresse aux brouillons pour comprendre le travail de l'écrivain dans sa globalité, ses inquiétudes, ses émotions et ses gestes, mais elle s'intéresse aussi aux répercussions du travail éditorial sur la création. Elle propose de redécouvrir une œuvre en parcourant toutes les esquisses.

### **Que nous apprennent les brouillons ?**

Comment utiliser l'approche génétique pour étudier les brouillons ? Tout simplement en essayant de mettre au jour ce qui

---

<sup>7</sup> Louis Hay, « Critiques du manuscrit », art. cité, p. 29.

<sup>8</sup> Charles-Ernest Adam, *Essai sur le jugement esthétique*, Paris, Hachette, 1885.

n'a pas encore été dévoilé par le texte final : découvrir les véritables intentions de l'auteur, observer les lapsus et les moments de blocage, cerner les procédés utilisés lors de l'écriture, comprendre la façon de travailler de l'auteur, voir s'il fait un plan avant de commencer à écrire ou s'il se laisse guider par son imagination, retrouver les documents ou le matériel utilisé pour l'écriture de son texte, identifier ses sources d'inspiration. C'est dans l'échec du processus de réalisation du texte que se trouve la chair de la génétique. Le travail du généticien est un travail de détective : avec sa loupe, il observe chaque détail pour mieux comprendre le chemin parcouru par l'auteur. Pierre-Marc de Biasi propose une vision semblable, car pour lui, la critique génétique est une véritable « chasse au trésor : c'est une recherche sur des indices matériels, une véritable enquête au cœur de l'écriture<sup>9</sup> ».

Pour sa part, Daniel Ferrer, dans son ouvrage *Logique du brouillon*, compare le brouillon à une partition musicale. Cette comparaison nous aide à mieux comprendre le rôle du brouillon, qui donne des indications sous forme de code (hauteur, intensité, tempo, etc.). Le brouillon agit aussi comme un manuel d'instructions qui servira de fil conducteur à l'auteur lors de la mise au net. La différence, ici, est que le scripteur s'adresse à lui-même, qu'il utilise des codes pour se repérer : ratures, mots en marge, flèches, etc.<sup>10</sup>. On peut dire alors que « [l]e brouillon n'est pas une œuvre, mais un protocole opératoire en vue de la réalisation d'une œuvre<sup>11</sup> ». Bien sûr, les instructions inscrites sur un brouillon peuvent être très précises, plus générales ou très difficiles à déchiffrer. Tout dépend des méthodes de travail de l'écrivain. Un soulignement, par exemple, peut être une indication assez précise. Chez Flaubert, on remarque que parfois il indique la nécessité de répéter une sonorité pour que le texte soit plus harmonieux et plus poétique<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Pierre-Marc De Biasi, *La génétique des textes*, ouvr. cité, p. 8.

<sup>10</sup> Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

<sup>11</sup> Daniel Ferrer, *Logiques*, ouvr. cité, p. 43.

<sup>12</sup> Daniel Ferrer, *Logiques*, ouvr. cité, p. 43.

L'auteur fait des choix en suivant une certaine logique. Il décide de raturer une phrase plutôt qu'une autre, d'enlever des parties de textes, de changer l'emplacement de certains passages. Certains auteurs laissent derrière eux de gros morceaux d'esquisses tout chauds, alors que d'autres réutilisent chaque petite partie en la retravaillant, en tâchant de recycler chaque parcelle de leur travail.

### **Le processus de création dans *Hurler sans trop faire de bruit***

Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous avons eu la chance d'obtenir les brouillons de l'auteure québécoise Lyne Richard qui a accepté de collaborer à ce projet. Elle nous a envoyé deux anciennes versions de son recueil de nouvelles *Hurler sans trop faire de bruit* (2014) ainsi qu'une version comportant les interventions de son éditrice.

### ***Dossier génétique des « Trois soleils »***

Dans le cadre de cette analyse, nous nous sommes concentrés sur les différentes versions de la nouvelle « Les trois soleils ». L'analyse génétique a été compilée dans plusieurs tableaux. Parmi les trois versions qui précèdent l'œuvre publiée, le brouillon 1 et le brouillon 2 font état des modifications de l'auteure et la version éditoriale rassemble les modifications de l'éditrice. Comme les dates n'étaient pas indiquées sur les documents, il a fallu, pour établir la version la plus ancienne, observer les modifications et comparer les brouillons. La première version écrite serait « 3 soleils X » (brouillon 1) et la version se rapprochant le plus de l'œuvre publiée serait le brouillon identifié « autre vieille version » (brouillon 2). À noter que l'auteure faisait la réécriture de ses textes directement sur les mêmes fichiers, en enregistrant au fur et à mesure.

En observant la version annotée par l'éditrice, on constate rapidement que cette dernière est intervenue abondamment. L'examen de l'ensemble des interventions éditoriales dans le

recueil *Hurler sans trop faire de bruit* révèle que la nouvelle « Les trois soleils » est celle qui a été la plus annotée et modifiée par l'éditrice. Dans la version publiée des autres nouvelles, l'éditrice n'a rien ajouté de majeur : elle intervient souvent sur les temps de verbes et surtout, corrige des fautes d'orthographe et grammaticales, ce qui nous incite à penser que cette nouvelle, en plus d'être la première du recueil, est probablement celle que l'auteur a écrite en premier.

**Tableau 1**  
**Différences entre le brouillon 1 et le brouillon 2 de la nouvelle**  
**« Les Trois soleils »**

Première version (« 3 soleils X ») (brouillon 1)	Deuxième version (« autre vieille version ») (brouillon 2)
<p><i>Je m'en vais, qu'est-ce que vous croyez, que je vais travailler pour trois folles qui vont enfermer des vieux dans leur grande maison en leur faisant croire à la lumière de trois soleils et pourquoi pas leur promettre l'éternité tant qu'à y être ? que j'ai lancé, avec ma voix qui tremblait et mes aisselles qui dégouлинаient dans la chemise de l'ex de Sébastien.</i></p> <p>J'ai même eu le culot de rajouter hein ?</p> <p>- C'est quoi ton nom ? a demandé Henriette, essoufflée.</p>	<p><b>- Je m'en vais, c'est tout ce qu'il me reste à faire ! que j'ai lancé, avec ma voix qui tremblait et mes aisselles qui dégouлинаient dans la chemise de l'ex.</b></p> <p>J'ai même eu le culot de rajouter hein ?</p> <p>- C'est quoi ton nom ? a demandé Henriette, essoufflée.</p>

Ce qui surprend le plus, à la lumière des modifications du brouillon 1 au brouillon 2, c'est le caractère du personnage. Lyne Richard a complètement modifié son personnage Mimi qui, de

jeune fille impulsive et désagréable, devient une jeune fille un peu rebelle, mais tout de même respectueuse. En observant le tableau 1, on remarque que l'auteure supprime les commentaires hautains de Mimi. Elle adoucit sa façon de penser, mais aussi sa façon de répondre aux dames de la résidence. Dans la première version, Mimi répond de façon irrespectueuse tandis que dans la deuxième, sa réponse est plus courte, mais aussi plus polie. On remarque que la vision du personnage de Mimi change d'une version à l'autre. Elle semble être une personne beaucoup plus sympathique dans le deuxième brouillon. On observe donc une évolution du personnage principal au fil des versions.

L'auteure fait aussi quelques modifications en se basant sur son jugement esthétique. Par exemple, dans la première version, le personnage principal décrit la pièce dans la résidence pour personnes âgées à l'intérieur de laquelle on trouve des fauteuils turquoise qui, dans la deuxième version, deviennent bourgogne. S'agit-il ici de jugement esthétique ou de jugement de préférence ? L'auteure a peut-être choisi d'opter pour la couleur bourgogne pour des raisons de logique qui nous sont inconnues. Les couleurs ont souvent plusieurs connotations, ce qui expliquerait ce changement mineur. Lyne Richard fait aussi des modifications en ce qui a trait au rythme. Elle déplace des virgules, parfois même des mots, et raccourcit quelques phrases.

**Tableau 2**  
**Différences entre le manuscrit définitif et la version éditoriale**  
**de la nouvelle « Les trois soleils »**

Manuscrit définitif de l'auteur	Propositions de l'éditrice	Version publiée
<b>Ajouts</b>		
<p>J'aime ça le gazon, ça sent bon et puis c'est vert, ma couleur préférée.</p>	<p>J'aime ça le gazon, ça sent bon et puis c'est vert, ma couleur préférée.</p> <p><b>Par contre, je n'aime pas parler et ça, ça ne s'explique pas, c'est là en moi, comme si de la ouate recouvrait les mots, comme si je n'avais pas besoin qu'ils sortent de ma bouche comme des oiseaux affolés. On appelle ça une introvertie, c'est ce que le médecin avait dit à ma mère après mon dixième anniversaire. J'ai toujours trouvé étrange que les introvertis et les solitaires paraissent plus anormaux que ceux qui crient, qui parlent sans arrêt,</b></p>	<p>J'aime ça, le gazon, ça sent bon et puis c'est vert, comme ma couleur préférée.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Par contre, je n'aime pas parler. Et ça, ça ne s'explique pas, c'est là en moi. <b>Il y a de la ouate qui recouvre les mots. Et je n'ai pas besoin qu'ils sortent de ma bouche comme des oiseaux affolés. On appelle ça une introvertie</b>, c'est ce que le médecin avait <b>mentionné</b> à ma mère après mon dixième anniversaire.</p> <p>J'ai toujours trouvé étrange que les introvertis et les solitaires paraissent plus anormaux que ceux qui crient, <b>parlent</b> sans arrêt, rien plus fort que les autres ou écoutent leur musique pour que</p>

	<p><b>rien plus fort que les autres ou écoutent la musique pour que toute la ville entende, j'ai toujours trouvé étrange cette façon qu'ont les gens de s'agglutiner comme des mouches dans les soirées, les bars ou en famille en s'entretenant parfois avec les yeux, des mots, des sourires faux, du sarcasme...</b></p> <p><b>Qu'ils se grugent donc entre eux, ces cannibales du social, moi je préfère écrire à l'ombre de leur délire.</b></p>	<p>toute la ville entende. J'ai toujours trouvé étrange cette façon qu'ont les gens de s'<b>agglutiner</b> comme des mouches dans les soirées, les bars ou en famille en s'entretenant parfois avec les yeux, <b>avec des sourires faux, des sarcasmes.</b></p> <p>Qu'ils se grugent donc entre eux, ces cannibales du social, moi, je préfère écrire à l'ombre de leur délire.</p>
<p>J'ai aussi mis mon numéro de cellulaire au cas où tu aurais besoin de quelque chose.</p>	<p>J'ai aussi mis mon numéro de cellulaire au cas où tu aurais besoin de quelque chose.</p> <p>- <b>Je ne peux pas...</b></p> <p>- <b>Tu ne peux pas quoi ?</b></p> <p>- <b>Aller là, avec des vieux.</b></p> <p>- <b>Pourquoi ? Ils sont gentils les vieux, d'accord, ils parlent tout le temps de leurs maladies mais bon... tu ne les écoutes pas !</b></p> <p>- <b>Ça me fait peur les</b></p>	<p>J'ai aussi mis mon numéro de cellulaire au cas où tu aurais besoin de quelque chose.</p> <p>- <b>Je peux pas...</b></p> <p>- <b>Tu peux pas quoi ?</b></p> <p>- Aller là, avec des vieux.</p> <p>- Pourquoi ? <b>Ils sont gentils les vieux ! D'accord,</b> ils parlent tout le temps de leurs maladies mais bon... tu ne les écoutes pas !</p> <p>- Ça me fait peur les gens âgés.</p>

	<p><b>gens âgés.</b></p> <p>- ...</p> <p><b>- J'ai de la misère avec la disparition.</b></p> <p>- ...</p> <p><b>- L'éphémère, tu comprends, l'éphémère...</b></p> <p><b>- De toutes façons, ils te parleront surtout de leur vie passée !</b></p> <p><b>- C'est ça, justement, ils n'ont plus d'avenir...</b></p> <p><b>- Ça te fait peur les gens qui n'ont plus d'avenir ?</b></p> <p><b>- Je veux de la vie, pas des mourants !</b></p> <p><b>Comment expliquer ça avec la parole, ce besoin de voir le monde avec des couleurs, cette envie de mangues et de petits matins cousus au soleil, comment rendre avec des mots la patience du corps à éplucher les paysages, comment résumer la beauté ailleurs que dans le silence ?</b></p> <p><b>-Tu pourrais essayer ? a-t-il murmuré.</b></p>	<p>-...</p> <p>- J'ai de la misère avec la disparition.</p> <p>-...</p> <p>- L'éphémère, tu comprends, l'éphémère...</p> <p><b>- De toute façon, ils te parleront surtout de leur vie passée.</b></p> <p><b>- C'est ça, justement, le problème, c'est qu'ils n'ont plus d'avenir !</b></p> <p>- Ça te fait peur, les gens qui n'ont plus d'avenir ?</p> <p>- Je veux de la vie, pas des mourants !</p> <p>***</p> <p><b>Comment expliquer en paroles le besoin que j'avais de voir le monde avec des couleurs ? Cette envie de mangues et de petits matins cousus au soleil ? Comment résumer la beauté autrement que dans le silence ? Pourquoi m'ouvrir la gueule alors que j'héberge des mots qui ne demandent qu'à</b></p>
--	---	--

		<p><b>respirer sur le papier et pas ailleurs ? Parler ne m'est pas nécessaire pour vivre.</b></p> <p><i>Laissez-la faire, ça lui passera, c'est ce que le médecin avait dit à ma mère après mon quinzième anniversaire.</i></p> <p>***</p> <p><b>Sébastien m'avait suggéré d'essayer.</b></p>
--	--	---

Dans la nouvelle « Les trois soleils », l'éditrice laisse une trace importante en ajoutant des passages qui épousent le style poétique de l'auteure. En regardant le tableau ci-dessus, on remarque que les ajouts de l'éditrice aident à doter le personnage principal d'une personnalité plus forte et font surgir un monologue intérieur fort qui était absent des premières versions. On entend le personnage principal réfléchir, et c'est ainsi que le lecteur apprend à le connaître. On peut donc observer, au fil des versions, une grande évolution du personnage principal sur le plan psychologique. Les ajouts de l'éditrice transforment le texte. Dans ce cas, on pourrait aller jusqu'à considérer l'éditrice comme coauteure puisqu'elle participe à la composition de la version publiée de l'œuvre. De même, plusieurs modifications ont été faites pour que le texte conserve le même ton et suive une logique bien précise. Par exemple, au début du texte, l'auteure écrit : « Dans mon sac à dos, il y avait un flingue et mon diplôme de coiffeuse. » L'éditrice souligne que le mot « flingue », qui est plutôt hexagonal, vient briser le ton du texte, dans lequel l'auteure utilise principalement des mots et des expressions québécoises, car quelques lignes plus bas, on retrouve l'expression : « faiseurs de beignes ». Pour rétablir l'équilibre du vocabulaire, l'éditrice

propose d'ajouter : « J'écris flingue parce que je viens de lire trois romans de Karine Giebel et que j'aime le mot flingue. J'aime aussi le patois putain et l'expression crever la dalle. » On repère alors les expressions « putain » et « crever la dalle » plus tard dans le texte, ce qui vient alors rétablir la logique et l'équilibre entre les expressions françaises et québécoises.

En analysant les brouillons, nous pouvons peut affirmer que nous en avons appris davantage sur le processus de création. À cet égard, les changements narratifs sont très révélateurs. Par exemple, l'analepse<sup>13</sup> montrant que Mimi a eu des problèmes durant son adolescence permet, sans utiliser la description, d'ériger le portrait du personnage. On sent que les parents ne savaient pas trop comment réagir avec leur fille et croyaient qu'elle avait des problèmes particuliers. Ils l'amenaient chez le médecin comme si ce dernier pouvait lire les douleurs du cœur : « *On appelle ça une introvertie*, c'est ce que le médecin avait mentionné à ma mère après mon dixième anniversaire » (*HSTFB*, p. 14) ; « *On appelle ça l'apnée du sommeil*, c'est ce que le médecin avait dit à ma mère après mon douzième anniversaire » (*HSTFB*, p. 17) ; « *Laissez-la faire, ça lui passera*, c'est ce que mon médecin avait dit à ma mère après mon quinzième anniversaire » (*HSTFB*, p. 18). Ces analepses suggèrent discrètement au lecteur une hypothèse pouvant expliquer la fugue de Mimi.

C'est aussi en lisant les brouillons et les commentaires de l'éditrice que nous comprenons que les personnages de la dernière nouvelle sont les mêmes que ceux de la première nouvelle du recueil. Mimi, dans la première nouvelle, est une jeune femme, c'est elle-même qui trouve le nom de la résidence « Les trois soleils ». Dans la dernière nouvelle, elle est âgée et habite dans la résidence même où elle a travaillé. Reprendre le même personnage

---

<sup>13</sup> Procédé de style par lequel on revient sur un événement antérieur au récit en cours.

(Dictionnaire Larousse, [En ligne],

URL :<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/analepse/10909931#JhkaZuSPKbhGSiSj.99>).

au début et à la fin « boucle bien la boucle » du recueil de nouvelles. La richesse de l'ensemble de l'œuvre provient non seulement de cette écriture poétique et touchante, mais également du fait que toutes les histoires s'emboîtent les unes dans les autres.

L'analyse des trois versions préliminaires révèle de nombreuses différences entre la version éditoriale et l'œuvre publiée. Il apparaît que l'éditrice et l'auteure ont retravaillé plusieurs fois le texte avant d'en arriver à une version définitive. Par exemple, du brouillon à l'œuvre finie, le temps des verbes a changé. Dans l'œuvre finie, le plus-que-parfait est le temps de verbe dominant, tandis que dans les versions précédentes, on misait sur le passé composé. Plusieurs interventions sont très subtiles, par exemple le déplacement d'un mot dans la phrase. L'analyse montre que la chute de la nouvelle a été beaucoup retravaillée. Rien de surprenant à cela, car pour le genre de la nouvelle, la fin est une priorité, ce qui donne au texte tout son sens. Le brouillon 1s présente une fin un peu plus anecdotique, contrairement à la version de l'œuvre publiée qui offre une finale beaucoup plus touchante et plus proche du ton des autres nouvelles du recueil. Il semblerait que l'intention de l'auteure était de toucher le cœur du lecteur, de lui faire vivre des sentiments et de la compassion envers le personnage de Simone.

\*\*\*\*\*

La filiation des brouillons de la nouvelle « Les trois soleils » et la comparaison des changements d'une version à une autre révèlent de nombreuses modifications sur les temps de verbe, des ajouts et des passages supprimés. L'intrigue ne change pas, le schéma narratif et le temps de l'histoire restent les mêmes. De plus, la microanalyse montre que les choix de l'auteure et les propositions de l'éditrice vont dans le même sens. Ainsi, tous les changements suivent la logique du texte, mais aussi celle du recueil en entier. En revanche, les modifications de l'éditrice, très importantes dans la nouvelle « Les trois soleils », transforment le texte : on voit la personnalité du personnage principal se

métamorphoser et la chute de la nouvelle devenir plus touchante. Plusieurs modifications ont fait appel au jugement esthétique de l'auteur ou de l'éditrice ; de plus, on constate que le jugement de l'éditrice a eu préséance sur celui de l'auteur.

Certes, il aurait été intéressant de réaliser une étude génétique à partir de plus de versions, car le dossier génétique de la nouvelle « Les trois soleils » n'était que parcellaire. Mais c'est là que réside toute la complexité du travail de généticien, qui doit travailler à partir d'un dossier génétique.



## **ANALYSER LES FEMMES ET LES AMÉRINDIENS AU CINÉMA ET À LA TÉLÉVISION**

**Jessie Morin**

**Étudiante à la maîtrise en histoire**

Depuis une vingtaine d'années, les études historiques qui s'intéressent aux représentations dans les fictions cinématographiques et télévisuelles s'inscrivent dans le sillon des *Cultural Studies*. Ce champ d'études apparu dans les années 1970, dont l'objet est d'analyser le caractère construit des catégories sociales telles que le genre, la race, l'identité ethnique, les représentations, les médias... Malgré leurs prétentions marquées à l'interdisciplinarité, les recherches réalisées dans ce courant ne s'entrecroisent pas autant qu'on pourrait le souhaiter et se bornent souvent à étudier leurs objets dans des vases relativement clos. Ainsi, les chercheurs qui se sont intéressés à la représentation des femmes dans les fictions l'ont, pour la plupart, fait à partir d'une approche genrée (*Gender Studies*) ou d'histoire des femmes, alors que ceux qui ont étudié les représentations des Autochtones au cinéma et à la télévision s'inscrivent habituellement dans le courant des *Native Studies*, deux historiographies qui s'influencent rarement. Dans cet article, nous tenterons justement de comprendre ce que peut nous apporter la mise en parallèle de ces deux courants habituellement isolés l'un de l'autre, mais qui abordent pourtant, sous des angles différents, la question des rapports de domination propres à la culture populaire contemporaine. En faisant dialoguer ces courants, l'article souhaite mettre en lumière les apports et les limites de chacun, en plus de comprendre l'évolution des représentations véhiculées par le cinéma et la télévision. L'hypothèse est que cette comparaison devrait permettre de brosser un portrait global des structures de pouvoir qui organisent les systèmes de représentation propres à notre société, ou à tout le moins de saisir leur évolution depuis une centaine d'années, c'est-à-dire depuis l'émergence du cinéma. À partir d'un bilan (sans prétention à l'exhaustivité !) de la

production scientifique des vingt dernières années (articles scientifiques, monographies, mémoires de maîtrise et thèse de doctorat), l'article compare les résultats des études en les regroupant en deux grandes parties, selon les méthodes d'analyses employées. La première section s'attarde aux études réalisées sur un mode comparatif où les représentations de l'Amérindien et celles de la femme sont abordées sous l'angle des modèles d'altérité véhiculés par les médias, ou encore sous celui de la comparaison établie entre fiction et réalité. La deuxième section, quant à elle, regroupe les études qui se concentrent sur l'évolution des représentations au fil du temps. Au gré de la comparaison, une attention toute particulière est portée aux recherches portant sur les représentations de la femme amérindienne à l'écran, catégorie à mi-chemin entre les deux courants d'études principaux, qui permet de mettre clairement en relief l'intérêt d'une approche décloisonnée. En conclusion, nous formulons quelques réflexions sur les causes et les impacts du cloisonnement disciplinaire qui tend à isoler l'histoire des femmes et celle des Autochtones.

### **Une analyse et une approche comparatives**

Une tendance assez claire qui se dégage des études sur la représentation des Autochtones à l'écran est la volonté de faire ressortir la différence de traitement accordé à ces personnages par rapport à d'autres, plus *normaux*, qu'il s'agisse d'hommes « blancs » ou de « vrais » Indiens. Cela s'observe aussi dans les études ayant abordé la représentation des femmes, dont plusieurs s'attardent à mettre en lumière le fossé créé par les fictions entre les personnages féminins et leurs homologues masculins ou la distance qui sépare ces personnages de la réalité des femmes occidentales.

### ***L'homme blanc et l'Autre***

L'homme, blanc de surcroît, sert de figure de base et de mesure dans plusieurs domaines. Simone de Beauvoir l'a très bien expliqué dans son œuvre *Le deuxième sexe*, où elle affirme que la

femme est et a toujours été considérée comme une Autre par rapport à l'homme<sup>1</sup>. Il en va de même de l'Amérindien, qui a souvent été considéré comme l'Autre par excellence pour mettre en valeur la supériorité de l'homme européen. Nous avons choisi de présenter, dans cette section, les études qui comparent la figure amérindienne à celle de l'homme blanc, puis nous regarderons quelques études similaires sur la représentation féminine.

En ce qui concerne les Amérindiens, les films westerns ont longtemps été l'un des genres privilégiés pour leur mise en scène au cinéma. Fortement stéréotypés, ces films ont d'ailleurs constitué un terrain d'enquête fertile pour les spécialistes qui se sont intéressés à la figure de l'Indien. Souvent réalisées dans le but explicite de dénoncer les stéréotypes véhiculés par la culture hollywoodienne, les études qui s'inscrivent dans ce courant s'attardent presque toujours à la fonction de l'altérité à laquelle l'Amérindien se retrouve confiné. L'ouvrage collectif *Western : Que reste-t-il de nos amours ?*, publié en 1998 par Gérard Camy, est un excellent exemple de ce type d'analyse<sup>2</sup>. Dans un article intitulé « De l'extermination des Indiens dans la réalité et (accessoirement) au cinéma », Bernard Oheix dresse un portrait assez général de la place de l'Amérindien dans ces fictions très populaires. Il souligne que le rôle de l'Amérindien est habituellement limité à celui de figurant ou celui de faire-valoir servant à faire ressortir les prouesses de l'homme blanc américain. Les personnages autochtones n'apparaissent donc que dans des rôles de second plan, dans la posture de l'anti-héros, du guerrier cruel et sanguinaire menaçant la vie du héros ou s'opposant à la civilisation américaine. Ennemi irréconciliable, il demeure dépourvu de toute possibilité d'avoir son propre récit et de contribuer positivement à l'histoire. L'auteur utilise le mode comparatif afin de démontrer comment l'homme blanc apparaît généralement beaucoup moins stéréotypé que le personnage amérindien, qui est présenté comme violent et sauvage. Le premier

---

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

<sup>2</sup> Gérard Camy, *Western : Que reste-t-il de nos amours ?*, France, Cinémaction, 1998.

est donc vu comme la base, la norme à partir de laquelle on peut manifestement observer toutes les caractéristiques stéréotypées du second.

Cette thèse est reprise dans le même ouvrage à l'égard de la représentation des femmes. Dans son article intitulé « La femme dans le western ou la star anonyme », Michel Cieutat souligne que le personnage féminin y apparaît lui aussi comme un faire-valoir pour l'homme blanc américain<sup>3</sup>. Cieutat souligne par exemple que les femmes apparaissent systématiquement gênées et intimidées face à des hommes beaucoup plus extravertis. Il relève sept types de personnages féminins fréquemment représentés dans les westerns, qui servent tous à mettre en valeur la force, le courage et le contrôle exercé par l'homme sur la femme : la jeune fille « chose » délicate, l'entraîneuse (prostituée de cabaret), la fille objet (objet sexuel, esclave), l'épouse, la mère, la femme-homme et l'Indienne. Si ces études soulignent bien à quel point les westerns ont contribué à marginaliser les Autochtones et les femmes ainsi qu'à glorifier le statut de l'homme blanc dans la société américaine, elles ne permettent pourtant pas d'aller assez loin pour tirer des conclusions plus larges sur les liens qui unissent les différentes formes de domination exercées par *l'homme blanc*, sur l'ensemble de la société nord-américaine, incluant les femmes et les Autochtones.

À la fois femmes et Autochtones, les Métisses offrent justement l'occasion d'effectuer la synthèse des deux approches. C'est d'ailleurs ce que cherche à faire Dominique Brégent-Heald dans son article intitulé « Women in Between : Filmic Representations on Gender, Race and Nation in *Ramona* and *The Barrier During the Progressive Era* ». L'auteure y étudie deux films qui présentent les cas de deux jeunes femmes issues du mariage entre une Indienne et un Blanc. Elle démontre comment ces longs métrages mettent en évidence la supériorité de l'homme anglo-saxon sur la femme amérindienne. Elle s'attarde entre autres

---

<sup>3</sup> Gérard Camy, *Western : Que reste-t-il de nos amours ?*, ouvr. cité, p. 77.

à la violence dont ces femmes sont victimes. Cependant, bien que l'on s'attarde à la différence raciale, l'accent est surtout mis sur la comparaison des rôles et des caractéristiques de chacun des genres, pour mettre en évidence la domination de l'homme sur la femme. Ainsi, sans être appréhendées comme un réel entre-deux, les Métisses semblent faire d'abord l'objet d'une discrimination liée à leur sexe, que leurs origines autochtones ne semblent pas influencer.

Finalement, que l'on s'intéresse à la figure amérindienne ou à celle de la femme, on utilise très souvent la méthode de la comparaison avec l'homme américain. Les auteurs qui privilégient cette approche tendent à faire ressortir les caractéristiques stéréotypées des Autochtones et des femmes en se basant sur une figure vue comme dominante : celle de l'*homme blanc*.

### ***Fiction vs réalité***

*Les films pro-indiens les plus libéraux, quelle que soit leur bonne foi, en dépit de toutes leurs qualités, faussent l'approche du monde indien [...]. Ils explorent un ailleurs utopique rêvé à l'intérieur de la société occidentale dominante.*

Georges-Henri Morin<sup>4</sup>

L'approche comparatiste, si elle permet de mettre en évidence l'opposition binaire que construisent souvent les fictions populaires, permet aussi de faire ressortir la distance qui sépare bien souvent l'image de l'Amérindien ou de la femme avec la « réalité » vécue par ces différents groupes.

---

<sup>4</sup> Cité dans Bernadette Rigal-Cellar, « *Dances With Wolves* : un Indien peut en cacher un autre », *Revue française d'études américaines*, n° 57, juillet 1993, p. 263.

En 1993, Bernadette Rigal-Cellar, spécialiste en littérature autochtone, publie un article intitulé « *Dances With Wolves* : un Indien peut en cacher un autre », dans lequel elle cherche à « débusquer, derrière la “belle histoire” qu’est ce western, les poncifs du genre et de la mythologie euroaméricaine<sup>5</sup> ». Dans son article, l’auteure démontre que, même si ce film paru en 1990 ambitionnait de donner une image positive des Amérindiens, il reproduit néanmoins les principales caractéristiques du genre western, si bien que l’Autochtone n’échappe pas, en fin de compte, à une représentation fortement stéréotypée. Cette fois, cependant, c’est le décalage par rapport à la réalité vécue à l’époque par les Amérindiens qui est souligné. La réalité historique agit donc comme référent de base, tout comme l’a été l’homme blanc, afin de faire ressortir le caractère stéréotypé des Amérindiens. Aussi, selon Rigal-Cellar, le décalage par rapport à la réalité est précisément ce qui a fait la popularité du film : « [S]i le film a rencontré le succès que l’on sait des deux côtés de l’Atlantique, ce n’est pas parce qu’il dérange par une véritable originalité, mais parce qu’il conforte la conception qu’a le public de l’Ouest américain et de ses premiers habitants<sup>6</sup>. » D’autres auteurs en arrivent d’ailleurs au même constat, en analysant par exemple la série américaine *Broken Arrow*<sup>7</sup>. Dans tous les cas, les études soulignent qu’en dépit de la volonté affirmée des réalisateurs de réhabiliter la figure de l’Amérindien aux grands et petits écrans, les représentations n’ont toujours rien à voir avec la réalité des gens qu’ils dépeignent. On n’y présente jamais, par exemple, les réalités dans les réserves ou celle d’autochtones intégrés au marché de l’emploi.

On remarque la même tendance à comparer fiction et réalité dans les études en communication qui s’attardent à la

---

<sup>5</sup> Bernadette Rigal-Cellar, « *Dances With Wolves*, art. cité, p. 244.

<sup>6</sup> Bernadette Rigal-Cellar, « *Dances With Wolves*, art. cité, p. 244.

<sup>7</sup> Michael Fitzgerald, « Television Westerns, Termination, and Public Relations: An Analysis of the ABC Series *Broken Arrow*, 1956-1958 », *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, vol. 41, n° 1, printemps 2011, p. 48-70.

représentation féminine à la télévision<sup>8</sup>. Dans ces dernières, cependant, l'objectif des auteurs est moins de dénoncer le maintien de stéréotypes anciens que de souligner le rôle joué par la télévision et le cinéma dans la promotion d'inégalités des genres au sein de la société contemporaine.

Un bon exemple de cette utilisation de la méthode comparative est l'étude de Line Ross et Hélène Tardif portant sur l'ensemble des téléromans diffusés au Québec entre 1960 et 1971. Il en ressort que les femmes qui travaillent en dehors de la maison sont rarement mises en scènes à la télévision à cette époque et, lorsqu'elles le sont, demeurent toujours confinées à des professions typiquement féminines<sup>9</sup>. En utilisant des variables telles que le travail ou les tâches domestiques, on met ainsi en évidence la grande distance existant entre fiction et réalité. Ici, l'auteure se sert de l'évolution des idées féministes dans la réalité afin de mesurer leur impact sur les représentations à la télévision.

Une différence importante distingue tout de même les études portant sur les Autochtones de celles portant sur les femmes. Puisque les films présentant des Amérindiens ont généralement un caractère historique, la comparaison de l'image de l'Indien avec la réalité se base essentiellement sur une analyse historique effectuée grâce à des documents d'archives, des études ethnologiques ou des écrits anciens. En revanche, l'étude de la représentation féminine, menée la plupart du temps par des féministes, se fait plutôt par rapport à une réalité plus contemporaine et se base ainsi davantage sur des études

---

<sup>8</sup> Hélène Tardif, *La représentation des conditions masculine et féminine dans les téléromans québécois récents*, mémoire de maîtrise, UQAM, 1975 ; Sophie Émond, *La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois. Le cas de Lance et Compte*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2009 ; Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, Septentrion, Québec, 2013 ; Ginette Deslongchamps, « Le rôle de la femme dans le téléroman québécois », *Relations*, n° 384, 1973, p. 203-205.

<sup>9</sup> Line Ross et Hélène Tardif, *Le téléroman québécois 1960-1971 : une analyse de contenu*, Sainte-Foy, Laboratoire de recherches sociologiques de l'Université Laval, 1975.

sociologiques. Il en ressort donc des critiques généralement mieux informées sur la condition des femmes et une réalité autochtone plus « idéalisée ». Néanmoins en comparant les deux approches, on remarque que les Amérindiens sont généralement confinés dans un passé relativement reculé et qu'ils n'évoluent à peu près pas dans les fictions. Leur représentation stéréotypée illustre une impossibilité d'existence dans la société contemporaine. Les femmes, quant à elles, trouvent davantage leur place dans la société actuelle, une place que l'on cherche cependant à limiter à certains rôles typiquement féminins.

### **Une analyse diachronique**

L'autre approche la plus fréquemment employée dans les études des représentations se base sur une analyse diachronique qui cherche à saisir l'évolution des représentations au fil du temps. Grâce à cette méthode, les auteurs tentent généralement de démontrer l'évolution positive ou négative qu'ont subie les représentations dans les fictions.

De nombreuses études de ce type ont été réalisées depuis les années 1980 sur la représentation autochtone au cinéma<sup>10</sup>. Toutes ces études suivent plus ou moins la même trame,

---

<sup>10</sup> Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies*, Westport, Praeger, 2005 ; Gretchen M. Bataille et Charles L. P. Silet, *The Pretend Indians, Images of Native Americans in the Movies*, Ames, The Iowa State University Press, 1980 ; Edward Buscombe, "Injuns !" *Native Americans in the Movies*, London, Reaktion Books, 2006 ; Ralph E. Friar et Natasha A. Friar, *The Only Good Indian... The Hollywood Gospel*, New York, Drama Book Specialists/Publishers, 1972 ; Michael Hilger, *The American Indian in Film*, Lenham, The Scarecrow Press Inc, 1986 ; Jacquelyn Kilpatrick, *Celluloïd Indians. Native Americans and Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999 ; Peter C. Rollins et John E. O' Connor, *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 2003 ; Robert F. Berkhofer Jr., *The White Man's Indian : Images of the American Indian From Columbus to the Present*, New York, Vintage Books, 1979 ; Anne Garrait-Bourrier, « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », *Revue Lisa*, vol. II, n° 6, 2004, p. 10-30.

soulignant une évolution en trois phases depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle : l'image au départ très stéréotypée du « sauvage » et du « guerrier » s'atténue peu à peu à partir des années 1960, alors qu'elle devient plus positive et met en scène un Amérindien naïf et près de la nature, avant de disparaître complètement à partir des années 1990. Les auteurs tendent à souligner que la réhabilitation de l'image amérindienne est notamment liée à l'émergence des études autochtones dans les années 1960-1970, qui ont contribué à promouvoir une vision plus juste de leur histoire et de leur culture. Mais surtout, ils insistent particulièrement sur la disparition récente des Amérindiens dans les fictions.

Une des études les plus consistantes sur l'évolution de la figure amérindienne au cinéma est celle de Virginie Durey, qui porte sur *L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne*<sup>11</sup>. L'auteure adopte une approche multidisciplinaire dans le but d'obtenir une meilleure compréhension de l'image de la femme amérindienne au cinéma. Par ailleurs, en s'intéressant à la femme autochtone, Durey en vient à proposer un schéma évolutif différent de celui établi par les études précédentes et démontre que l'image de la femme autochtone, loin d'avoir évolué, est plutôt restée ancrée dans un modèle qui insiste toujours sur son exotisme :

Le personnage de la femme amérindienne subit une « folklorisation » à outrance qui peut aller de la jeune fille fragile à la femme fatale tentatrice. [...] Cependant, par le biais du métissage et d'une forme d'universalisation de l'exotisme, nous observons que son image n'est pas nécessairement tributaire d'un contexte spécifique<sup>12</sup>.

Comme l'ont montré les études précédentes, Durey souligne aussi que la femme amérindienne tend, avec le temps, à disparaître de nos écrans.

---

<sup>11</sup> Virginie Durey, *L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne. Entre vérité historique et prisme cinématographique*, thèse de doctorat, UQAM et Université d'Angers, 2011.

<sup>12</sup> Virginie Durey, *L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne*, thèse citée, p. 426.

Dans une étude un peu différente, mais non moins intéressante, l'auteur Pierre Bastien s'intéresse à l'évolution de l'image autochtone dans le documentaire québécois<sup>13</sup>. Dans son mémoire de maîtrise intitulé *De Flaherty au Wapikoni*, Bastien cherche à déterminer « comment a évolué le regard documentaire que les cinéastes québécois d'abord allochtones et maintenant aussi autochtones, portent sur les Autochtones d'ici selon l'époque<sup>14</sup> ». Son étude repose sur l'analyse de nombreux films, dont le classique *Nanook of the North* (1922), considéré comme le premier documentaire de l'histoire du cinéma, de même que *Le goût de la farine* (1977), *Debout sur leur terre* (1982), *Kanehsatake : 270 ans de résistance* (1993) et *Le peuple invisible* (2007). Il ressort de cette analyse que les représentations de l'Amérindien ont évolué selon trois grandes phases qui ont vu se succéder d'abord *l'Indien fabulé*, puis *l'Indien montré* et enfin *l'Indien réel*. En ce sens, selon lui, les premiers cinéastes avaient davantage tendance à trafiquer leurs images pour présenter un Indien conforme à un idéal type, tendance qui s'est corrigée avec le temps. En s'intéressant par ailleurs aux réalisations du projet Wapikoni mobile, Bastien tend à démontrer que celui-ci contribue à assurer aujourd'hui la présence des Autochtones au cinéma. Cependant, comme le Wapikoni est un projet où les Autochtones sont eux-mêmes réalisateurs, on peut aussi conclure que ceux-ci sont contraints de se tailler eux-mêmes une place s'ils souhaitent être présents et que malgré tous les efforts déployés, cette place reste marginale dans le cinéma en général.

Dans une étude synthèse des téléromans québécois, Renée Legris consacre un chapitre complet à l'évolution de la figure amérindienne à la télévision. Elle se base sur un corpus de téléromans assez important. Finalement, l'auteure constate :

---

<sup>13</sup> Pierre Bastien, *De Flaherty au Wapikoni, ou, Le déplacement du regard sur les Autochtones : le cas du documentaire au Québec*, mémoire de maîtrise, UQAM, 2015.

<sup>14</sup> Pierre Bastien, *De Flaherty au Wapikoni*, mémoire cité, p. 19.

que plus on avance vers les années 1990, plus la perception des Amérindiens dans les télé-théâtres se transforme au gré de l'évolution des idéologies québécoises, des prises de conscience socioculturelles, de l'importance des interrelations avec eux et de la remise en question des visions de l'histoire que les études sur le Québec et sur les Amérindiens ont permis de revisiter<sup>15</sup>.

Encore une fois, l'auteure en vient à dénoncer la disparition des personnages autochtones à la télévision.

L'analyse évolutive, ou diachronique, se retrouve aussi dans les études portant sur la représentation féminine à la télévision. C'est le cas, par exemple, de l'étude de Christine Eddie sur « L'évolution de l'image de la femme à travers le téléroman *Rue des Pignons*<sup>16</sup> ». Bien qu'elle ne s'attarde qu'à une seule télésérie, Eddie réussit néanmoins à étudier l'évolution des représentations pendant les onze années que celle-ci a duré. Elle démontre ainsi l'impact des changements sociaux (plus de femmes dans le monde du travail) sur la télévision, alors qu'on assiste à une redéfinition des rôles traditionnels dévolus aux femmes dans le téléroman<sup>17</sup>.

Plus récemment, dans un mémoire de maîtrise sur *La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois : Le cas de Lance et compte*, Sophie Émond étudie la représentation des entraîneurs de cette célèbre série sur le hockey, afin de voir si celle-ci varie en fonction du genre du personnage. Elle suit l'évolution de ce téléroman où l'entraîneur était un homme dans les années 1980 et est parfois joué par une femme dans les années 2000. Elle souligne que l'entraîneuse

---

<sup>15</sup> Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, ouvr. cité.

<sup>16</sup> Christine Eddie, « L'évolution de l'image de la femme à travers le téléroman *Rue des Pignons* », *Communication*, vol. 3, n° 1, 1979, p. 109-110.

<sup>17</sup> Sous le titre « Fonctions féminines entre modernité et postmodernité », Renée Legris consacre aussi un chapitre complet de sa synthèse à l'évolution de la femme dans les téléromans. Elle souligne l'apparition, dans les années 1970, de femmes qui brisent les traditions et qui ne poursuivent plus la quête du grand amour et du mariage (Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, ouvr. cité, p. 336).

féminine entretient une relation beaucoup plus émotionnelle à son emploi – et avec ses joueurs – que ses homologues masculins<sup>18</sup>.

En dernière analyse, la comparaison de ces études qui adoptent une approche évolutive permet de constater une différence majeure entre les représentations des femmes et celles des Autochtones. En effet, il ressort de cela que la place des femmes à la télévision a considérablement évolué et que la dichotomie des genres est aujourd'hui beaucoup moins grande, quoique toujours présente. Cette évolution serait essentiellement liée à l'avancée de la cause féministe, que la télévision tend simplement à refléter. Dans le cas des Autochtones, au contraire, les recherches mettent plutôt en évidence leur disparition des écrans depuis 25 ou 30 ans, disparition qui ne reflète toutefois pas la plus grande visibilité qu'ils ont acquise durant la même période sur plusieurs autres scènes.

\*\*\*\*\*

En mettant en parallèle les approches et les résultats des études qui se sont intéressé aux représentations des femmes et à celles des autochtones au cinéma et à la télévision, on constate dans un premier temps une tendance généralisée à comparer systématiquement chaque groupe marginalisé par rapport à *l'homme blanc*. Ces études, qui visent essentiellement à dénoncer l'oppression faite par *l'homme blanc* à l'égard des Autres, utilisent cet homme comme une référence de base à partir de laquelle sont analysées les caractéristiques genrées ou raciales des autres personnages. Le problème avec cette démarche, c'est que *l'homme blanc* y est finalement présenté comme la normalité et n'est donc pas étudié pour lui-même, si ce n'est à quelques exceptions, où les auteurs soulignent la force et la puissance qui lui sont attribuées vis-à-vis de la femme. *L'homme blanc* continue donc à être présenté comme l'étalon à partir duquel tout phénomène social

---

<sup>18</sup> Sophie Émond, *La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois : le cas de Lance et Compte*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2009.

doit être mesuré, mais on ne s'intéresse pas plus avant à ce qui constitue globalement ce symbole de *l'homme blanc*, à ce qui unit les différents processus de marginalisation qu'il contribue à construire.

Le deuxième cas de figure touche les analyses comparatives concernant la différence entre la fiction et la réalité sociale ou historique. Bien que la méthode employée par les chercheurs étudiés soit la même, les conclusions auxquelles ils arrivent sont assez différentes. En effet, les études sur les femmes tendent à montrer une proximité beaucoup plus grande entre la fiction et la réalité que les études touchant les Amérindiens. On constate aussi que les Amérindiens sont confinés au passé, tandis que les fictions qui mettent en scène des femmes ont un ancrage contemporain beaucoup plus grand. Nous n'avons malheureusement pas trouvé d'auteurs autochtones qui se sont intéressés à la représentation des femmes dans les fictions<sup>19</sup>.

En ce qui concerne la troisième tendance, qui consiste à étudier la représentation de la figure de l'Amérindien et de la femme selon un mode évolutif et diachronique, c'est de loin celle qui permet de dégager les distinctions les plus claires. Bien que ces études adoptent une méthode relativement semblable aux autres, elles arrivent à des conclusions assez différentes et démontrent à quel point l'image de la femme a évolué rapidement au cours du XX<sup>e</sup> siècle, en comparaison à celle de l'Amérindien. Alors que les femmes ont de plus en plus tendance à devenir des personnages libres dans les fictions, les Amérindiens, eux, ont plutôt tendance à disparaître tout bonnement du petit et grand écran.

Il convient tout de même d'admettre quelques limites aux études recensées et de faire quelques réflexions sur les résultats de

---

<sup>19</sup> Il existe quelques textes militants sur les représentations, mais ce type d'écrits ne pouvait pas soutenir la comparaison avec le reste de notre corpus. Cette spécificité tend d'ailleurs à indiquer que le processus de marginalisation des Autochtones tire ses racines plus profondément encore que celui qui touche les femmes.

notre analyse. Premièrement, soulignons que la figure amérindienne a essentiellement été étudiée à travers le western, ce qui peut poser quelques problèmes méthodologiques. La plupart des études dénoncent en effet l'image stéréotypée qui y est présentée des Autochtones. Le fait est, cependant, que le western se veut en soi un genre cinématographique caricatural. À cet égard, les autochtones ne sont pas exceptionnels en comparaison avec les autres personnages qui, eux aussi, sont largement stéréotypés. Cependant, il convient d'admettre que les Amérindiens sont peu présents dans les autres genres cinématographiques. On peut d'ailleurs se demander comment, aujourd'hui, ceux-ci pourraient être représentés sans le recours à des stéréotypes.

Par ailleurs, n'y a-t-il pas aussi une forme de marginalisation dans le fait de créer des chaînes de télévision spécialisées pour les Autochtones tels que *APTN* (Aboriginal Peoples Television Network) ou encore des projets cinématographiques comme le Wapikoni mobile ? L'existence même de ces *enclaves*, si elle permet aux Autochtones de reprendre leur place à la télévision et au cinéma, continue néanmoins de les tenir à distance de la culture dominante et les marginalise dans la fiction.

Dans un autre ordre d'idées, le cas de la femme amérindienne tend à faire ressortir certains clivages disciplinaires. Lorsqu'on regarde le portrait général des études, il apparaît que les méthodes d'analyse genrée ont influencé les études sur les femmes autochtones, mais que l'inverse est moins vrai : le courant des *Natives Studies*, en effet, n'a eu que peu d'impact sur les spécialistes des *Gender Studies*. Aucune étude genrée ne s'intéresse à comparer la position des femmes autochtones avec celles de femmes issues d'autres milieux. Évidemment, la faible représentation autochtone parmi les chercheuses explique peut-être en partie ce désintérêt. Néanmoins, la prise en considération de l'origine sociale des femmes permettrait une compréhension plus approfondie des problèmes genrés. En effet, on constate l'existence de processus d'exclusions croisées (intersectionnalité),

qui d'ailleurs sont de plus en plus abordés en dehors des études sur les représentations. Par contre, le fait que les études genrées ne s'attardent pas à la représentation des femmes autochtones fait que l'on ne replace pas la domination de la femme dans le contexte d'une structure de domination globale.

Finalement, on peut porter un regard critique sur la similitude des méthodes d'analyse employées pour étudier les Autochtones et les femmes. Le fait d'aborder les représentations de ces deux groupes de la même manière peut nous porter à croire que ceux-ci sont considérés de façon similaire, en tant que groupes marginalisés et en tant qu'*Autres*. Le fait est, cependant, que dans un cas on est en présence d'une dénonciation de stéréotypes raciaux, alors que dans l'autre, les stéréotypes sont de nature sexuelle (un phénomène qui touche la moitié de l'humanité). Les deux groupes ne sont donc pas marginalisés pour les mêmes raisons, mais le fait de les étudier selon des schèmes similaires peut d'une certaine façon contribuer à entretenir, voire à accentuer, le principe de marginalisation qui les a affectés et continue de les affecter, bien qu'à des degrés divers.

