

MARIE-JOSÉE BLAIS

**LES VOIES DE L'AMOUR DANS LES BEST-SELLERS QUÉBÉCOIS
CONTEMPORAINS.**

**Proposition méthodologique d'un modèle du fonctionnement
du code amoureux**

Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

MARS 2001

©Marie-Josée Blais, 2001



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-57926-3

Canada

À mes « amours » :

Gontran, Ludovic, Abigaëlle...

AVANT-PROPOS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Denis Saint-Jacques, pour ses conseils judicieux, ses encouragements et sa grande disponibilité tout au long de cette thèse. Mes remerciements vont également au Centre de recherche en littérature québécoise qui m'a soutenue pendant de nombreuses années et permis d'acquérir diverses expériences professionnelles en tant que chercheure. Je ne saurais manquer de remercier mes parents, Rachel Roy et Rosaire Blais, qui m'ont encouragée tout au long de mes études en littérature et, bien sûr, mon conjoint, Gontran Bernier, qui a traversé avec moi cette grande aventure. Merci. Ce fut un beau voyage, quelquefois mouvementé, mais ô combien enrichissant et rempli de belles découvertes.

RÉSUMÉ COURT

Soucieuse de répondre à la question : « existe-t-il une recette du best-seller ? » et, plus précisément du best-seller à thématique amoureuse, l'auteure de la thèse a observé et mis à jour un modèle du fonctionnement du code amoureux dans les best-sellers québécois contemporains en développant un système de constantes et de variables. Pour ce faire, elle a effectué des analyses narratives et sémantiques de six textes de fiction ayant paru sur les listes de best-sellers du quotidien *La Presse* entre 1984 et 1995 dont un écrit par un homme et destiné à un large public (*Juliette Pomerleau* d'Yves Beauchemin) ainsi qu'un roman écrit par une auteure légitime (*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert). Les résultats de ces analyses démontrent qu'il est bel et bien possible de dégager, à partir des effets d'interaction à l'intérieur de la trame narrative, une structure commune aux best-sellers québécois, sauf, en partie, pour les romans légitimes qui, on le sait, concernent des pratiques d'écriture différentes. Cependant, chaque roman possède ses spécificités quant à la construction du scénario et des personnages et il ne saurait être question d'un modèle figé comme c'est le cas, entre autres, pour le roman d'amour sériel.

RÉSUMÉ LONG

Les best-sellers sont victimes de bien des préjugés. Dès qu'un livre obtient la faveur populaire, certains le condamnent aussitôt. « Comment peut-on lire de tels romans ? », disent ceux qui, conditionnés par leurs habitus de littéraires, ne voient dans ces textes qu'une forme de littérature de second ordre, qu'un produit homogénéisé qui ne contribue qu'à assujettir celle ou celui qui le consomme. Pourtant, le best-seller, bouc émissaire d'une sphère culturelle hautement hiérarchisée, occupe, comme son nom l'indique, la première place parmi les choix de lectures des Québécoises et des Québécois. Donc, même si notre société se distingue par un lot d'auteurs et d'auteurs « littéraires », elle se démarque aussi de façon importante par les publications de romancières et de romanciers plus populaires comme Arlette Cousture, Francine Ouellette, Marie Laberge et Yves Beauchemin. Mais encore, les listes de best-sellers prouvent que les frontières entre les littératures populaire et légitime sont beaucoup moins fortes que nous ne pourrions le croire. Une auteure comme Anne Hébert, par exemple, jouit d'une réputation littéraire, mais connaît aussi un large succès commercial. Le best-seller n'est-il pas paradoxal par son essence même ? C'est son statut ambigu, voire antithétique, qui a amené l'auteure de la thèse à vouloir analyser l'intrigue et les personnages d'œuvres appartenant à un genre qui se définit avant tout par son statut commercial et non par des critères de contenu. Soucieuse de répondre à la question : « existe-t-il une recette du best-seller ? » et, plus précisément, du best-seller à thématique amoureuse, l'auteure a observé et mis à jour un modèle du fonctionnement du code amoureux dans les best-sellers québécois contemporains en développant un système de constantes et de variables. Pour ce faire, elle a effectué des analyses narratives et sémantiques de six textes de fiction ayant paru sur les listes de best-sellers du quotidien *La Presse* entre 1984 et 1995 dont un écrit par un homme et destiné à un large public (*Juliette Pomerleau* d'Yves Beauchemin) ainsi qu'un roman écrit par une auteure légitime (*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le*

Lieutenant anglais d'Anne Hébert). Les résultats de ces analyses démontrent qu'il est bel et bien possible de dégager, à partir des effets d'interaction à l'intérieur de la trame narrative, une structure commune aux best-sellers québécois, sauf, en partie, pour les romans légitimes qui, on le sait, concernent des pratiques d'écriture différentes. Cependant, chaque roman possède ses spécificités quant à la construction du scénario et des personnages et il ne saurait être question d'un modèle figé comme c'est le cas, entre autres, pour le roman d'amour sériel.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ COURT.....	iv
RÉSUMÉ LONG.....	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vii
INTRODUCTION.....	2

CHAPITRE I

AU NOM DU PÈRE ET DU FILS DE FRANCINE OUELLETTE

1. Description de l'interaction amoureuse.....	16
2. Portrait des personnages.....	17
3. Premier moment fort : un malaise s'installe.....	18
4. Deuxième moment fort : naissance d'une passion.....	23
5. L'ami-confident : Gros-Ours.....	29
6. Quelques réflexions du héros.....	30
7. Le double état amoureux.....	32
8. Intervention d'un rival : Sam Fitzpatrick.....	34
9. Troisième moment fort : une passion qui ne veut pas mourir.....	38

10.	Après la relation sexuelle.....	42
11.	Quatrième moment fort : un amour qui prend corps.....	43
12.	En guise de conclusion	48

CHAPITRE II:

LES FILLES DE CALEB. LE CHANT DU COQ D'ARLETTE COUSTURE

1.	Description de l'interaction amoureuse.....	55
2.	Premier moment fort: un galant amoureux.....	56
3.	Rivalité entre les frères Pronovost.....	59
4.	Deuxième moment fort: l'échange d'un premier baiser.....	60
5.	Intervention de l'amie-confidente.....	65
6.	Troisième moment fort: un engagement gardé secret.....	68
7.	Confrontation polémique.....	72
8.	Intervention d'un rival: Henri Douville.....	75
9.	Quatrième moment fort: le rétablissement de l'ordre amoureux.....	77
10.	Mariage.....	83
11.	Code amoureux et procédures de séduction.....	85
12.	La position des personnages dans l'espace social.....	87
13.	La position des personnages dans l'espace amoureux.....	89
14.	Quelques considérations d'ensemble.....	93

CHAPITRE III**LES FILLES DE CALEB. LE CRI DE L'OIE BLANCHE D'ARLETTE
COUSTURE**

1.	Deux amours refusées.....	99
2.	Portrait des personnages.....	103
3.	Description de l'interaction amoureuse.....	104
4.	Premier moment fort : une rencontre fortuite.....	105
5.	Deuxième moment fort : un souper en famille.....	107
6.	Troisième moment fort : un tête-à-tête inattendu.....	111
7.	Quelques réflexions de l'héroïne.....	115
8.	Quatrième moment fort : une visite inespérée.....	117
9.	L'ami-confident : Clovis.....	119
10.	Célébration du mariage.....	120
11.	Conclusion.....	123

CHAPITRE IV**JULIETTE POMERLEAU D'YVES BEAUCHEMIN**

1.	Description de l'interaction amoureuse.....	128
2.	Portrait des personnages.....	129
3.	Premier moment fort: la rencontre.....	131
4.	Deuxième moment fort: 1) douce invitation, amère déception.....	138

5.	Deuxième moment fort: 2) une héroïne qui ne cède pas facilement.....	141
6.	Deuxième moment fort: 3) une héroïne qui se laisse enfin convaincre.....	144
7.	Troisième moment fort: une première nuit ensemble	146
8.	Quatrième moment fort: la demande en mariage	148
9.	Conclusion.....	152

CHAPITRE V

QUELQUES ADIEUX DE MARIE LABERGE

1.	La rencontre initiale (coup de foudre).....	158
2.	L' enamor ement.....	161
3.	Quelques tentatives de communication du héros.....	163
4.	François.....	169
5.	Anne	170
6.	Description de l'interaction amoureuse.....	172
7.	Premier moment fort: l'échange d'un premier baiser.....	173
8.	Deuxième moment fort: une situation de communication parfaite	177
9.	Troisième moment fort: une rencontre fortuite	180
10.	Le double état amoureux.....	181
11.	Quatrième moment fort: au retour des vacances.....	182
12.	L'amie-confidente.....	184

13.	L'ami du héros.....	185
14.	Quelques considérations d'ensemble	186

CHAPITRE VI

AURÉLIEN, CLARA, MADEMOISELLE ET LE LIEUTENANT ANGLAIS D'ANNE HÉBERT

1.	L'école comme lieu social	194
2.	Mademoiselle : modèle et amie-confidente de Clara.....	197
3.	Codes de vouvoiement et de tutoiement.....	198
4.	Clara grandit.....	199
5.	Travail de Clara.....	201
6.	La première rencontre de Clara avec le Lieutenant.....	202
7.	Le Lieutenant et ses sentiments.....	205
8.	Clara et sa préparation au mariage	207
9.	La deuxième rencontre.....	214
10.	En guise de conclusion.....	217
11.	Types de personnages.....	219

CONCLUSION
VERS UN MODÈLE DU FONCTIONNEMENT DU CODE AMOUREUX

1.	Fonctionnement du code amoureux.....	224
2.	Étape de la rencontre	227
3.	Phase de conflit.....	227
4.	Période de réflexion	229
5.	Double état amoureux.....	229
6.	Après la relation sexuelle	231
7.	Rupture ou continuité ?	232
8.	Vers un modèle traditionnel.....	234
BIBLIOGRAPHIE.....		239

NOTE TO USERS

Page(s) missing in number only; text follows. Page(s) were microfilmed as received.

1

This reproduction is the best copy available.

UMI

INTRODUCTION

« La passion amoureuse est, de toutes, celle qui se prête le mieux au récit [...]. La passion de l'Eros est vraie d'abord en rêve, et n'existe peut-être jamais mieux que dans l'élan lyrique de son récit ».

Denis de Rougemont, Les Mythes de l'amour, Paris, Gallimard, 1978, p. 86.

Depuis quelques années, des chercheurs s'intéressent à la culture de masse et en reconnaissent, sur le plan littéraire, la valeur et l'importance. C'est, entre autres¹, le numéro d'*Études littéraires* intitulé « La culture littéraire de masse au Québec » paru en août 1982 qui, en proposant différentes réflexions, a permis à ce champ privilégié de recherche en littérature de prendre de l'expansion au Québec.

¹Se reporter à la bibliographie de *Femmes de rêve au travail: les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui* (sous la direction de Denis Saint-Jacques), [Québec], Éditions Nota bene, 1998.

En 1992, une publication dirigée par Denis Saint-Jacques et Roger de La Garde était consacrée aux « pratiques culturelles de grande consommation ». Nous retrouvons dans cet ouvrage des textes relevant de plusieurs genres littéraires comme le roman, le téléroman, la chanson et la bande dessinée, ce qui démontre l'importance et la variété du phénomène de masse. Dans ce recueil, Julia Bettinotti publiait un article sur le roman d'amour populaire, lequel expose clairement que sérialité et sentimentalité sont étroitement liés. Aussi les travaux que cette dernière a menés avec une équipe de chercheur-es de l'Université du Québec à Montréal établissent que le contenu des romans sériels (de type Harlequin) varie mais que la structure formelle qui les sous-tend est la même².

Au Québec, des spécialistes tels que Denis Saint-Jacques³ et Paul Bleton⁴, qui ont publié et dirigé de nombreuses études sur la littérature de grande consommation, et des chercheuses comme Julia

²Se reporter à *La Corrida de l'amour. Le Roman Harlequin* (sous la direction de Julia Bettinotti), Cahiers du département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, Cahier n° 6, 1986. Les cinq motifs stables sont la rencontre, la confrontation polémique, la séduction, la révélation de l'amour et le mariage.

³Denis SAINT-JACQUES (sous la direction), *Femmes de rêve au travail*, op. cit.
Denis SAINT-JACQUES (et al.), *Ces livres que vous avez aimés: les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche, 1994.

Denis SAINT-JACQUES et Roger de LA GARDE, *Les Pratiques culturelles de grande consommation: le marché francophone*, Québec, Nuit blanche, 1994, (Collection « Littératures »).

⁴Paul BLETON, *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.

Paul BLETON (sous la direction), *Amours, aventures et mystères ou Les Romans qu'on ne peut lâcher*, Québec, Nota bene, 1998.

Paul BLETON (sous la direction), *Armes, larmes et charmes. Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, (Coll. « Études paralittéraires »).

Bettinotti⁵, Pascale Noizet⁶ et Marie-Josée des Rivières⁷, qui ont fait des études sur le récit sentimental, ont permis à la culture de masse de se faire reconnaître comme objet d'étude.

Depuis quelques années, des travaux sur la question amoureuse ont été effectués en Europe et aux États-Unis. Du côté européen, nous pensons aux travaux de Niklas Luhmann⁸ sur l'évolution de la sémantique amoureuse et à ceux de Francesco Alberoni⁹ sur l'amour à l'état naissant. Soulignons également ceux d'Ellen Constans¹⁰ sur le roman sentimental et le roman-feuilleton au tournant du siècle, ceux d'Annik Houel¹¹ sur la série populaire Harlequin et ceux de Claire Bruyère¹² sur les critères d'évaluation des romans d'amour américains. Du côté des États-Unis, nous pensons principalement aux ouvrages de Janice Radway, *Reading the romance. Women, Patriarchy and popular Literature*¹³, dans lequel l'auteure présente des résultats d'enquêtes auprès des consommatrices de romans d'amour populaires et à celui de

⁵Julia BETTINOTTI (sous la direction) *La Corrida de l'amour. Le Roman Harlequin*, op. cit.

Julia BETTINOTTI (en collaboration avec Sylvie BÉRARD et Gaëlle JEANNESSON), *Les 50 romans d'amour qu'il faut lire*, Québec, Nuit blanche, 1996.

Julia BETTINOTTI et Pascale NOIZET (sous la direction), *Guimauve et Fleurs d'oranger*, Québec, Nuit blanche, 1995.

⁶Pascale NOIZET, *L'idée moderne d'amour: entre sexe et genre. Vers une théorie du sexologème*, Paris, Kimé, 1996.

Pascale NOIZET, *La Coopération interprétative dans le roman populaire de langue française de 1880 à nos jours*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

⁷Marie-Josée DES RIVIERES, *La Représentation de la femme dans le roman populaire*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1978.

⁸Niklas LUHMANN, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier, 1990.

⁹Francesco ALBERONI, *Le Choc amoureux. L'amour à l'état naissant*, Paris, Ramsay, 1981.

¹⁰Ellen CONSTANS, *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIXe siècle*, Actes du Colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1994.

¹¹Anik HOUEL, *L'Adultère au féminin et son roman*, Paris, Armand Colin, 1999.

Anik HOUEL, *Le Roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion: l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹²Claire BRUYÈRE, « La place du roman sentimental dans les pratiques culturelles de ses lectrices dans les États-Unis d'aujourd'hui », dans *Trames. Le Roman sentimental*, Actes du colloque international des 14-15-16 mars 1989. Limoges, Faculté des lettres, Université de Limoges, 1990, p. 303-315.

¹³Janice RADWAY, *Reading the Romance, Women, Patriarchy and popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984.

Carol Thurston, *The Romance revolution. Erotic novels for women and the quest for a new sexual identity*¹⁴.

Les études sur la littérature amoureuse sont donc nombreuses et variées. Néanmoins, les spécialistes de la question s'intéressent, le plus souvent, à la reconnaissance des formes et à la place qu'occupe la culture de masse dans le champ littéraire. Plus rares sont ceux qui s'attardent particulièrement à la récurrence des contenus. Un sociologue allemand, Niklas Luhmann, a étudié la codification de l'intimité mais dans le but d'en démontrer l'évolution dans de nombreux textes littéraires français, anglais, italiens et allemands du XVIe au XIXe siècles. Ainsi les études sur la codification des romans ayant connu un succès commercial sont inexistantes, à tout le moins, pour ce qui est des textes de fiction québécois récents. Il serait donc intéressant de relever les diverses représentations romanesques de l'amour et de dégager, d'une part, des convergences et, d'autre part, des divergences significatives pour en arriver à fixer un modèle du fonctionnement du code amoureux dans les best-sellers québécois contemporains.

L'amour est le thème romanesque par excellence. Il représente le sujet d'une série de romans (romans d'amour) et alimente l'intrigue de nombreux textes appartenant aux genres policier, fantastique, etc. L'amour, dans la littérature, reproduit toujours une image définie de l'existence. De même, il exprime la combinaison des rapports sociaux et individuels de l'être humain. Toutefois, les règles de comportement ne sont pas les mêmes dans l'intimité et dans la vie sociale. L'espace amoureux se rattache à la vie individuelle, personnelle, privée, par opposition à l'espace social qui relève du domaine collectif, public, officiel.

En effet, dans les textes de fiction, quand les héros sont seuls, ils vont beaucoup plus loin dans l'établissement de la communication amoureuse (paroles, gestes, échanges physiques) que lorsqu'ils se

¹⁴Carol THURSTON, *The Romance revolution. Erotic novels for women and the quest for a new sexual identity*, Urbana, University of Illinois, 1987.

trouvent en société où ils doivent agir selon les conventions établies, c'est-à-dire se comporter en tenant compte des bonnes manières, donc en suivant le code (galanterie, demande en mariage en bonne et due forme) ou s'empêcher d'afficher publiquement leurs sentiments quand le code l'exige sous peine d'être condamnés moralement comme c'est le cas, entre autres, dans *Au nom du Père et du Fils* et *Quelques adieux* où les personnages principaux de l'histoire amoureuse forment des « couples illicites ». Il faut donc, en suivant la terminologie de Luhmann, établir une différence entre les relations intimes motivées de l'intérieur et les relations sociales impersonnelles à motivation externe.

Bien que le nombre de chercheur-es s'intéressant à la littérature de grande consommation et, par conséquent, au récit sentimental qui est l'une de ses principales composantes s'accroisse, aucun n'a tenté de déterminer le fonctionnement du code amoureux dans les oeuvres romanesques et n'a proposé un modèle approprié à la codification de l'intimité. À notre connaissance, seul Luhmann a étudié la sémantique amoureuse, en explorant de nombreux textes du XVIe siècle à aujourd'hui, dans son ouvrage intitulé *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*. C'est à partir du modèle interactionnel de ce théoricien que nous avons établi, dans un premier temps, le nôtre.

Cela nous conduit au point de départ de notre étude qui est d'analyser des romans populaires québécois contemporains afin de découvrir comment la thématique de l'amour, très largement répandue, s'organise à l'intérieur des récits.

Notre objectif est de démontrer, dans un société donnée à une époque déterminée, l'existence d'un modèle littéraire propre à l'objet amoureux. En accordant une attention particulière aux romans écrits par des femmes ayant une protagoniste féminine, nous avons effectué des recherches sur les listes de best-sellers des années 1980 et 1990 pour finalement constituer un échantillon de six oeuvres publiées entre 1984 et 1995. Les résultats de ces listes, déjà établis par une

équipe de chercheur-es du CRELIQ de l'Université Laval¹⁵, sont notre outil de base. Ils orientent le travail et représentent un moyen efficace d'établir un échantillon d'œuvres représentatives de l'imaginaire québécois, car ils permettent de voir quels ont été les ouvrages préférés des Québécois-e-s pendant une période donnée. Le choix des romans a été effectué en fonction du succès commercial (œuvres ayant obtenu un nombre de présences important sur les listes de best-sellers) et du contenu romanesque (ouvrages où la thématique amoureuse est très présente ou dominante)¹⁶.

Comme les listes permettent d'établir que, vers le milieu des années 1980, les romans québécois (féminins) destinés au grand public se manifestent avec plus de netteté, la saga d'Arlette Cousture, *Les Filles de Caleb. Le chant du coq* (1985) et *Le cri de l'oie blanche* (1986), qui a connu un succès retentissant, s'est imposée d'emblée. Le roman de Francine Ouellette, *Au nom du père et du Fils*, publié au même moment (1984) et qui se situe dans la même catégorie, est apparu comme incontournable.

¹⁵Claude Martin est de l'Université de Montréal, mais se rattache également au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval.

¹⁶*Au nom du Père et du Fils* de Francine Ouellette a obtenu 12 présences sur les listes de best-sellers entre le 21 mars 1993 et le 5 septembre 1993, succès probablement relancé par la série télévisée présentée à cette époque. Mais le succès commercial du roman présente le problème suivant : en 1984, année de parution du livre, il n'y a pas eu de listes publiées dans *La Presse*. Nous pouvons toutefois supposer que le roman aurait fait la liste cette année-là, sans toutefois atteindre les mêmes sommets que *Les Filles de Caleb* d'Arlette Cousture dont le premier tome, *Le Chant du coq*, a obtenu 37 présences en liste entre le 27 juillet 1985 et le 3 mars 1991 et le deuxième tome, *Le Cri de l'oie blanche*, 57 présences entre le 20 février 1986 et le 13 août 1988. Il est à noter, dans le cas des *Filles de Caleb*, que le succès phénoménal du premier tome a contribué à celui du deuxième volume, mais que le tome du *Chant du coq* s'est probablement plus vendu que celui du *Cri de l'oie blanche* (en terme du nombre total d'ouvrages vendus). Le roman *Juliette Pomerleau* d'Yves Beauchemin est paru 28 fois sur les listes entre le 25 mars 1989 et le 2 septembre 1990. La série télévisée présentée en 1999 a certes pu contribuer à relancer le succès du livre, mais nous ne disposons pas de résultats à cet effet. Pour sa part, le roman *Quelques adieux* de Marie Laberge a obtenu 19 présences en liste entre le premier novembre 1992 et le 21 mars 1993. Finalement, l'œuvre *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert est parue 7 fois sur les listes entre le 5 février 1995 et le 19 mars 1995. Notons que les œuvres de Francine Ouellette, d'Arlette Cousture et d'Yves Beauchemin ont toutes fait l'objet de séries télévisées présentées sur la télévision de Radio-Canada entre 1990 et 1999, ce qui a certes contribué à relancer leur succès commercial.

Ces résultats sont tirés des listes de *La Presse* de janvier 1970 à août 1996.

Toutefois, question de ne pas limiter notre choix d'œuvres aux histoires qui exploitent le filon historique et dont les scénarios s'apparentent à ceux des « romans de la terre » comme *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe, *Trente arpents* de Ringuet ou encore *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, nous avons retenu des romans plus typiquement « urbains » dont l'action se déroule à une époque plus contemporaine. Il nous est vite apparu que, parmi les titres dominants, on retrouvait *Quelques adieux* de Marie Laberge (1992) et *Juliette Pomerleau* d'Yves Beauchemin (1989).

En choisissant d'inclure dans notre corpus un auteur masculin, nous avons dû nous interroger sur la définition de l'écriture au féminin. Comme le roman d'Yves Beauchemin a connu un succès comparable à celui d'Arlette Cousture, de Francine Ouellette, de Marie Laberge et que, dans la mesure où *Juliette Pomerleau* met en scène une héroïne, raconte une histoire d'amour et se destine à un public féminin, l'œuvre présente un contenu romanesque semblable à celui des romancières précédemment nommées, nous avons constaté que ce choix ne posait aucun problème. Bien au contraire, comme Lori Saint-Martin qui, dans sa thèse intitulée *Malaise et Révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, a intégré Michel Tremblay à travers un lot de romancières, nous croyons que « l'inclusion d'un auteur masculin -à [la] condition que son œuvre relève de la même problématique et traite les mêmes sujets [que les auteures féminines] peut soulever des questions intéressantes ¹⁷» et même contribuer à enrichir le modèle proposé.

Finalement, nous avons retenu l'œuvre d'une auteure légitimée par l'instance de consécration (mais qui a également obtenu la faveur populaire), soit *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert (1995). Le succès non négligeable de cette œuvre, où le thème de l'amour est dominant, représentait l'occasion d'étudier une figure centrale de la littérature québécoise dont les romans se

¹⁷Lori SAINT-MARTIN, *Malaise et Révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Thèse, Université Laval, 1988, p. 24.

retrouvent constamment sur les listes de best-sellers et d'observer si le code amoureux fonctionne de la même manière dans un roman dont l'auteure porte indiscutablement le *label* littéraire que dans les best-sellers relevant plus spécifiquement du champ de grande production.

Nous tenons à spécifier que les textes de non-fiction comme *Une femme* d'Alice Parizeau, qui a été best-seller au début des années 1990, ont été systématiquement éliminés, car ils ne dévoilent aucun scénario amoureux, d'où l'impossibilité d'étudier le code dans la perspective envisagée. Aussi, notre objectif étant d'étudier le rapport sociologique homme/femme à l'intérieur d'un corpus de best-sellers amoureux, nous avons rejeté les romans mettant en évidence une histoire d'amour homosexuel. Nous pensons, entre autres, à l'œuvre *Le Cœur découvert* de Michel Tremblay.

L'étude de chaque roman constitue un chapitre de la thèse et notre analyse ne concerne que les « histoires d'amour à l'état naissant ¹⁸» (jusqu'à l'union ou à la rupture). Nous procédons à l'étude des œuvres en respectant l'ordre chronologique, mais sans chercher à établir l'évolution d'un modèle, comme l'a fait Luhmann en explorant plusieurs dizaines de textes s'échelonnant sur plusieurs siècles.

Une fois le corpus constitué, notre objectif est de voir comment l'amour est écrit, décrit, représenté par les écrivains qui ont publié des romans ayant obtenu un succès de vente important. Pour ce faire, nous effectuons une analyse des effets d'interaction à l'intérieur de la structure narrative, ce qui nous permet de focaliser sur les « moments forts » de l'intrigue amoureuse et d'étudier le cheminement des protagonistes. Cette première recherche aide à bien situer le « médium » amour en rapport avec la vie professionnelle et sentimentale de l'héroïne. Une étude de l'intrigue et des personnages nous amène à l'analyse des faits de discours et de récits. Nous pouvons ainsi voir comment l'amour est présenté dans chaque roman

¹⁸Terminologie de Francesco Alberoni.

et sommes à même d'établir une comparaison entre les six textes de fiction.

Notre objectif étant de fixer un modèle de fonctionnement du code amoureux dans les best-sellers québécois contemporains, nous observons le scénario et les motifs stables de chacun des six romans en établissant un rapprochement avec le modèle mis au point dans l'ouvrage de Julia Bettinotti, *La Corrida de l'amour*. Nous effectuons également une comparaison des protagonistes féminines de chacun des romans afin de voir s'il est possible de dégager un modèle-type de l'héroïne québécoise des temps modernes et examinons l'organisation en récit et en discours.

Ce parcours analytique permet de relever des convergences et des divergences significatives et guide vers un modèle d'organisation sociologique du rapport homme/femme dans les œuvres de fiction. Les travaux de Bettinotti¹⁹ et de Saint-Jacques²⁰ aident à étudier les scénarios amoureux et à typer les personnages, ceux de Luhmann permettent de voir comment se dit et comment se codifie le discours amoureux. Finalement, les études de Pierre Bourdieu, entre autres, *La Domination masculine*,²¹ contribuent à l'analyse des comportements stéréotypés, à la classification des genres. En analysant les différentes incarnations populaires de l'amour, nous voulons démontrer que la concrétisation de la thématique amoureuse est régie par un système de codes abstraits.

Niklas Luhmann explique que le « médium » amour, même s'il apparaît d'abord comme un sentiment, peut fonctionner comme un code²² de communication et obéit à des lois internes spécifiques. Selon lui, les média de communication généralisés au plan symboliques -dont celui de l'amour- sont des « dispositifs

¹⁹Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit.

²⁰Denis SAINT-JACQUES, *Femmes de rêve au travail*, op. cit.

²¹Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

²²Par code, il faut entendre, « un ensemble de signes dont le sens s'inscrit dans un vaste répertoire connu par celui auquel ces signes s'adressent (récepteur du message) et dont la fonction est de régir le comportement ». (C'est nous qui soulignons).

sémantiques » ayant pour objet d'assurer le succès de communication, c'est-à-dire d'« augmenter la disposition à recevoir des communications, de sorte que la communication puisse être tentée et qu'on ne s'en abstienne pas a priori, la tenant pour sans espoir²³ ».

Le théoricien compare le concept d'interaction à l'entrée (*input*) et à la sortie (*output*) des données observables dans un système informatique. Il explique qu'il faut « pouvoir "comprendre" comment l'*input* agit en [l'autre] en tant qu'information et comment, en retour, [celui-ci] rattache son *output* (ce qu'il dit, par exemple) à sa propre élaboration de l'information²⁴ ». Sur le plan amoureux, cela revient à dire que le rapport est pris en charge par celui qui aime. Ce dernier, dont le but premier est à tout le moins d'attirer l'attention de la personne aimée, doit chercher à donner des signes de son amour et à rendre lisible son comportement afin que l'autre prenne conscience de ses intentions. L'information transmise, si captée par le destinataire du message, est assimilée et peut être recommuniquée au destinataire et ainsi de suite. De cette manière, des échanges peuvent être créés et il devient possible de voir se dessiner le processus de la communication amoureuse. Dans les œuvres de fiction réalistes comme celles retenues dans notre corpus, le code opère de la même manière que dans la vie réelle, la seule différence étant qu'il met en relation des personnages (êtres fictifs) et non des personnes (êtres réels).

Cette façon de procéder entraîne la narration à focaliser sur certaines portions de texte que nous avons appelées « moments forts ». Ce sont, en fait, les échanges amoureux séparés par un tissu de sommaires qui permettent à l'intrigue de progresser et qui apparaissent comme les scènes-clefs de l'histoire. Dans ces extraits relativement courts (quatre à huit pages), le temps de l'histoire ralentit. Les longues descriptions s'effacent et, dans la plupart des

²³Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 31.

²⁴*Ibid.*, p. 38.

cas, ce sont des scènes dialoguées, entrecoupées par des intrusions du narrateur, qui prennent toute la place. L'information amoureuse est condensée. En témoin attentif et intéressé, le narrataire en apprend davantage au sujet des motivations des personnages.

AU NOM DU PÈRE ET DU FILS
DE FRANCINE OUELLETTE

[L]es femmes sont rarement assez libres de toute dépendance, sinon à l'égard des jeux sociaux, du moins à l'égard des hommes qui les jouent [...]. Toute leur éducation les prépare au contraire à entrer dans le jeu par procuration, c'est-à-dire dans une position à la fois extérieure et subordonnée, et à accorder au souci masculin [...] une sorte d'attention attendrie et de compréhension confiante, génératrices aussi d'un profond sentiment de sécurité.

Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 86.

Dans un pays encore à faire, Biche Pensive et Philippe Lafresnière vivent une histoire qui, si elle ne peut être qualifiée d'essentiellement malheureuse, montre néanmoins les nombreuses difficultés (insultes, mépris) auxquelles s'exposent les couples illégitimes et, par surcroît, mixtes, à une époque où la morale et la religion occupent une place prépondérante.

L'action de *Au nom du Père et du Fils* de Francine Ouellette se déroule à la fin du XIXe siècle, tout comme le premier tome des *Filles de Caleb*. Le roman se divise globalement en deux parties marquées par des vecteurs temporels : 1884 et août 1899. Notre étude concerne

particulièrement la première de ces deux tranches d'histoire, puisque, en cours de route, il y a mort de l'héroïne.

Avant la rencontre amoureuse, nous assistons à l'enfance de Biche Pensive, une jeune Indienne que les Blancs ont baptisée Marie-Jeanne Sauvageau. Vivant seule avec son père, elle mène une existence toute simple et communique plus avec les oiseaux qu'avec les êtres humains. Comme Clara, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Biche sait se satisfaire d'une telle existence, ne connaissant rien d'autre à la beauté du monde que les voix de la campagne et du silence. Seule son éducation chez les religieuses lui permet de s'ouvrir un peu sur le monde. Lorsque Biche s'éprend du docteur Lafresnière venu rendre visite à son père malade, le médecin lui fait toutefois remarquer que ce n'est pas au couvent qu'on lui a appris « à lire dans les yeux des hommes » (129).

Comme Clara, Biche a perdu sa mère en bas âge et cette réalité a grandement influé sur son existence. À l'exception de son père, elle n'a connu aucun homme, donc ne sait rien de l'amour :

Que sait-elle de l'homme [...] ? Outre son père et le représentant du Christ, elle n'en a guère connu. Que sait-elle de l'amour ? Que sait-elle de son propre corps ? [...]. Son corps de femme habille l'esprit d'une enfant. Le domaine masculin lui a été interdit à l'âge où toutes les curiosités éclosent. Curiosités qu'elle n'a pu assouvir. Questions qu'elle a refoulées en elle [...]. Questions demeurées sans réponses (122-123).

Description de l'interaction amoureuse

De la rencontre avec le médecin jusqu'à la mort de Biche, le cheminement du héros et de l'héroïne est marqué par quatre « moments forts ». Le premier (126-134) est caractérisé par une visite du médecin venu soigner le père de Biche. Il s'agit, en fait, de

l'étape de la rencontre. Dans cet extrait, tout demeure dans le non-dit. Aucune parole n'est prononcée, aucun geste n'est posé, mais les personnages sont complètement hypnotisés, subjugués l'un par l'autre. Il faut une autre rencontre, qui survient peu de temps après la première, pour permettre à la passion de se concrétiser.

Le deuxième moment fort (131-137) concerne une nouvelle visite du docteur venu porter des béquilles pour Gros-Ours, le père. Au cours de cette visite, Philippe pose sa main sur celle de Biche, ce qui a pour effet « [d]'éveiller ses désirs les plus intimes » (132). Le héros déclare qu'il est marié, mais demande à l'héroïne de l'embrasser, ce qu'elle fait aussitôt²⁵. « Quel délicieux péché ! » (132). Les dés sont jetés. Chacun connaît alors les sentiments de l'autre. Les personnages se promettent toutefois d'éviter de se voir. S'ensuit une longue séparation de cinq ans au terme de laquelle Philippe revoit par hasard Biche en train de pêcher et attire malencontreusement son attention. Les personnages se donnent alors physiquement l'un à l'autre (troisième moment fort, 214-218). À la suite de cet échange amoureux, l'héroïne se rend au bureau du médecin afin de lui annoncer qu'elle porte en elle le fruit défendu de leur amour (quatrième moment fort, 220-223).

Portrait des personnages

Philippe possède les traits typiques de la masculinité. Il est présenté comme un mâle fort et viril qui sait se faire valoir et imposer ses désirs. Sa voix est ferme, ses déclarations, spontanées (128), il a un torse musclé et des « mèches en éternel combat sur son front » (133-134) rappellent l'image du guerrier, véritable héros toujours prêt à se défendre ou à secourir sa bien-aimée. Pour sa part, Biche est rayonnante, vertueuse et d'une beauté insoupçonnée, du moins pour le héros qui, avant la rencontre initiale, se l'imagine ainsi :

²⁵Biche Pensive a un comportement semblable à celui d'Anne Morissette dans *Quelques adieux*.

Une grosse courte avec un visage gras, des nattes grasses et un chapeau à plumes. Peut-être est-ce à cause de la solide constitution du père qu'il se crée cette image (124).

Mais lorsqu'elle paraît devant lui, le héros « reste pétrifié devant la jeune Indienne dont la beauté singulière le ravit » (124) et il ne peut plus désormais penser qu'à prendre possession de son cœur.

Premier moment fort²⁶ : un malaise s'installe

C'est en exerçant son travail de médecin que Philippe fait la connaissance de Biche. Il vient chez elle pour s'occuper de son père, Gros-Ours, blessé au dos. Comme cette blessure nécessite des soins particuliers, le docteur est contraint de passer la nuit auprès de lui. Au petit matin, Biche peut ainsi découvrir Philippe dans toute sa masculinité : « Il s'avance dans la pièce, les cheveux défaits et la chemise entrouverte sur sa poitrine de marbre » (126). Voilà qui a pour effet de créer chez elle un malaise immédiat :

Biche Pensive sursaute et fouille nerveusement dans l'armoire. Lorsqu'elle revient près du poêle, elle s'affaire à préparer le thé sans oser regarder l'homme qui se réchauffe (126-127).

Le médecin l'informe de l'état de santé de son père. Nous devinons néanmoins que l'un et l'autre des personnages ont les sens bien éveillés. Philippe choisit un temps d'inattention et « observe [Biche] un moment » (127). Il peut ainsi remarquer son trouble et constater qu'elle est « intimidée et déroutée » (127). De son côté, la jeune Indienne « garde les yeux baissés et n'ose plus se servir à boire » (127).

²⁶Se rapporte aux pages 126-134 du roman.

Est-il naturel que le héros puisse se permettre de couvrir l'héroïne du regard, alors que celle-ci demeure les yeux rivés au sol ? Bourdieu semble l'affirmer, puisque, selon lui, l'être féminin a partie liée à l'« être-perçu ²⁷ » :

Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres²⁸.

Biche Pensive lève les yeux vers le médecin uniquement lorsqu'il lui apprend que Gros-Ours ne remarquera probablement jamais.

-Il a reçu un érable sur le dos. Il y a eu fractures ouvertes des vertèbres lombaires avec endommagement sérieux du nerf sciatique, plus des fractures ouvertes aux côtes [...].

-Ah.

-Excusez-moi, je crois que vous ne comprenez pas plus mon langage que celui de Sam. Mademoiselle, l'état de votre père est critique : je doute qu'il puisse marcher à nouveau (127).

La réaction relève plus du réflexe que du geste volontaire. Mais l'annonce de la nouvelle rend possible un premier croisement des regards : « C'est alors qu'elle lève vers lui son regard affolé et rencontre le sien » (127). Constatant que l'Indienne a peur de lui, Philippe, le grand sorcier blanc, « la saisit [...] par les épaules et la retient doucement » (127).

²⁷Pierre BOURDIEU, *op. cit.*, p. 70.

Notons que, quelques années avant la publication du texte de Bourdieu, soit à l'automne 1975, dans un article intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema », paru dans la revue *Screen*, Laura Mulvey avait permis l'essor de tout un pan de la recherche féministe connu sous le nom de « théories du gaze » (ou théories du regard) et son corollaire, soit l'immasculatation du regard des femmes sur elles-mêmes.

²⁸ *Loc. cit.*

Ce premier contact physique permet d'établir que, dans le roman, l'homme apparaît dans une position dominante, puisqu'il désire protéger celle qui le craint. Tout au long de l'histoire, Philippe conserve d'ailleurs ce statut de héros tout-puissant et Biche demeure la petite fille timide et docile qui a tout à apprendre de lui.

En fait, devant le grand sorcier blanc, la jeune Indienne redevient une enfant. Comme l'indique Bourdieu, il s'agit d'une forme d'« impuissance apprise », d'une « sorte d'effet Pygmalion inversé ou négatif qui s'exerce [...] précocement et [...] continûment sur les femmes ²⁹» et qui leur fait apparaître légitime, voire naturel, la suprématie masculine. Le contact physique ne fait qu'accroître chez Biche l'admiration pour le médecin, une admiration toute teintée d'effroi « qui se lie à sa chair, qui électrise ses cuisses et son ventre, qui se ferme comme une main sur ses poumons [et] assèche sa gorge » (128).

Lorsque Philippe saisit l'Indienne et que son corps « vient heurter le sien dans sa poursuite » (128),

[u]n vertige terrible s'empare d'elle et remue ses entrailles. Son ventre frémit comme jamais encore il n'a frémi. Bravement, elle plonge à nouveau son regard dans [le sien]. La voilà subjuguée, hypnotisée. L'effroi grandit en elle. L'effroi, l'admiration et quelque chose d'autre encore [...] Comment réussit-elle à se tenir debout sous ce regard de dieu ? Où puise-t-elle la force pour le soutenir ? (128).

Les termes « hypnotisée » et « subjuguée » sont également employés dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq* pour décrire la fascination, le ravissement de l'héroïne lorsque le héros vient la rejoindre pendant les vacances d'été afin de lui avouer son amour (troisième moment fort). Mais toute passion foudroyante, « toute relation amoureuse nouvelle produit des effets similaires, ainsi que l'a montré Barthes, qui décrit la "rencontre" comme un

²⁹*Ibid.*, p. 68.

" éblouissement " ³⁰», « [c]ar elle est de l'ordre du " premier plaisir ", [...] c'est la douceur du commencement, le temps propre de l'idylle ³¹ ».

Le contact physique initial a pour effet de figer Biche, de la faire basculer dans la servitude amoureuse :

Cet homme sait-il qu'elle n'est plus qu'une jeune fille de douze ans, fascinée par le grand sorcier blanc ? [...] Une fillette qui se soumettrait à sa volonté (128).

S'ensuit une brève conversation où le docteur demande à la jeune Indienne de ne plus le craindre, ce à quoi elle répond qu'elle « n'aura plus peur » (128). À ce moment, Philippe « lui soulève le menton pour l'éprouver » (128) et c'est à son tour d'être grisé par l'enivrante passion :

Un sentiment merveilleux le trouble et l'excède à la fois. Il n'ose s'abandonner à l'euphorie qui veut le gagner et écoute battre son cœur en lui. Fortement. Comme un marteau. Pourquoi est-il si bouleversé devant cette jeune femme qui croit encore au sorcier ? L'idée l'effleure un instant de l'embrasser et de la serrer contre sa poitrine, mais il la chasse rapidement, honteux, en pensant à sa femme et à ses filles (128-129).

Les sentiments de la femme sont d'abord mis en évidence, ensuite, ceux de l'homme. Pour l'héroïne, la description concerne surtout son trouble, les sensations qu'elle éprouve, bref, tout ce qui se passe dans son ventre, dans son corps à elle, alors que, pour le héros, la narration insiste davantage sur son désir de s'approprier le corps de la femme, de l'embrasser, de le serrer contre le sien. Est donc mis en évidence le domaine de l'intérieur pour l'héroïne et celui de l'extérieur -ce qui se passe en dehors, ce qui se voit- pour le héros. Notons que, dans les deux cas, c'est le corps de la femme qui est montré.

³⁰Bruno PÉQUIGNOT, *La Relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, p. 97.

³¹Roland BARTHES cité par Bruno PÉQUIGNOT, *op. cit.*, p. 97-98.

Comme dans tous les romans d'amour où, dès la première rencontre, les personnages « qui ne se connaissent pas [...] vont immédiatement s'aimer, mais que des circonstances variées vont empêcher de s'avouer à eux-mêmes cet amour puis de l'avouer à l'autre ³²», Biche et Philippe s'éprennent instantanément l'un de l'autre, mais Lui se trouve brimé par l'image de sa famille et il ne saurait être question pour Elle de prendre des initiatives sur ce plan. La rencontre initiale leur permet néanmoins de découvrir leur désir réciproque de l'autre. Pour l'instant, les personnages se contentent de parler de l'éducation de Biche chez les religieuses et de l'état de santé de Gros-Ours.

C'est d'ailleurs la situation du père de Biche qui sert de prétexte à l'histoire. Sans la blessure de Gros-Ours, il n'y a pas de rencontre possible entre le héros et l'héroïne. Le personnage a donc une importance certaine dans le roman. Le père a un rôle de soutien, mais il perçoit clairement par des signes liés au mal être du désir amoureux -baisser les yeux, rougir, devenir timide- les sentiments de sa fille vis-à-vis du grand sorcier blanc.

À la fin de l'extrait du premier moment fort, nous sentons néanmoins que Philippe cherche à maintenir une distance entre lui et celle dont il vient de tomber amoureux. Mais il ne peut négliger la santé de son patient. Il faut donc une nouvelle visite, un regard, un geste, pour mettre en marche la machine amoureuse³³.

³²Bruno PÉQUIGNOT, *op. cit.*, p. 91.

³³À la fin de ce premier moment fort, la narration se tourne vers une description de la vie champêtre dans le but de faire coïncider la passion avec la nature pourtant si rationnelle, mais qui peut se transformer brusquement. Figure dans cette description un réseau d'images propres à la vie bucolique mais qui rejoint également l'image de l'acte sexuel et de l'enfantement : « éclosent », « s'accrochent », « percent », « semences », « enfantement », « cycle », « continuité », « enfle », « grandissent », « s'enfoncent », « Au bout des branches », « bourgeons », « fruits », « entrailles de la terre », « germent » (130).

Deuxième moment fort³⁴ : naissance d'une passion

Dans cet extrait, le docteur se présente chez Biche, car il apporte des béquilles à Gros-Ours. Profitant du moment où il se trouve seul avec la jeune Indienne, il pose la main sur la sienne, geste qui a pour effet de la faire « succombe[r] rapidement sous la chaleur de cette paume » (132). Toutefois, Biche « ferme les yeux afin d'éviter le regard du sorcier blanc » (132).

Mais, Philippe lui intime l'ordre de le regarder : « Regardez-moi » (132). La narration propose alors une description des pensées et des sensations de la jeune femme qui, « frémissant de peur et d'amour » (132), se soumet à la volonté du héros :

Elle obéit [...] et rencontre ce visage viril qui lui semble désespéré. Immanquablement, elle songe à sœur Sainte-Clothide. Avait-elle connu de si vibrantes sensations avec son fiancé ? Et comment a-t-elle pu y renoncer ? Oui, comment renoncer à l'envoûtement qu'un homme exerce sur une femme ? Comment renoncer à ce mal et ce bien confondus dans sa poitrine ? Comment renoncer aux palpitations de son sexe ? À la soif de son ventre ? À l'exigence de sa nature ? (132).

Le comportement du héros suscite un questionnement chez l'héroïne : « Pourquoi a-t-il posé sa main sur la sienne et pourquoi la presse-t-il fortement³⁵ ? » (132). Biche n'a pas le temps de trouver de réponse. Philippe lui annonce que cette visite sera sa dernière, car il ne peut plus rien pour son père. Donc, plus de rencontres possibles. Les personnages ne peuvent désormais plus se côtoyer dans ce « lieu impersonnel » qu'était devenue la maison du vieil Indien.

³⁴Se rapporte aux pages 131-137 du roman.

³⁵Dans *Les Filles de Caleb* (scène de la cabane à sucre), Ovila pose également sa main sur celle d'Émilie, ce qui a pour effet de la rendre mal à l'aise et de susciter chez elle un questionnement.

Biche et Philippe doivent redéfinir leur rapport. Ils ne peuvent plus se voir de manière détournée, bref, ils ne peuvent plus profiter de la présence de l'autre sans en avoir l'air³⁶. Philippe n'a plus la possibilité d'user de son statut de médecin pour rendre visite à Biche. S'il veut la voir, il devra trouver un autre motif.

En apprenant que le médecin ne peut plus rien pour son père, Biche laisse échapper un « Ah ! Bon ³⁷ » (132). Elle ne parvient pas à cacher sa déception. Devant son expression, Philippe s'empresse de lui faire part de son statut marital : « Biche Pensive ... je ... je suis un homme marié » (132). À ces mots, « [e]lle tente de retirer sa main, épouvantée par la nouvelle » (132).

Pour Biche, ce mariage signifie un empêchement à l'éclosion de leur amour. Sa réaction est de fuir. Mais, à l'opposé, le réflexe de Philippe est de « s'empare[r] de son avant-bras et [de] l'attire[r] contre lui » (132), confirmant ce constat de Lipovetsky :

[L]a culture amoureuse n'a jamais cessé de se construire selon une logique sociale invariante : celle de la dissimilarité des rôles des hommes et des femmes [...]. [C]'est à l'homme de prendre l'initiative³⁸.

Autrement dit, « [à] Lui de faire le premier pas, de flatter la belle, de déclarer sa flamme ; à Elle d'attendre l'initiative virile ³⁹ ». Biche Pensive se laisse diriger par les gestes de l'homme en s'interrogeant naïvement : « Veut-elle lui opposer une résistance ? Comment se fait-il qu'elle se laisse aller vers lui ? Que ses seins touchent sa chemise blanche et se dressent » (132). Par la suite, le héros lui fait part de son désir de l'embrasser et veut lui entendre dire que son

³⁶Comme Émilie et Ovila à l'école, Anne et François à l'Université, par exemple.

³⁷La même expression est employée par Ovila au début des *Filles de Caleb* alors qu'il vient chercher sa « belle maîtresse » et lui annonce qu'il doit prendre sa famille au passage. Émilie lui répond alors que ça lui fait plaisir, ce à quoi le héros rétorque « Ah! Bon », visiblement déçu (comme Biche) de la situation.

³⁸Gilles LIPOVETSKY, *La Troisième Femme. Permanence et Révolution du féminin*, [Paris], Gallimard, 1997, p. 20.

³⁹*ibid.*, p. 52.

sentiment est réciproque. Il verbalise pour l'héroïne son propre désir de lui.

-Dites-moi que vous le voulez, vous aussi.

-Quoi ?

-Que je vous embrasse. Je sais que vous le voulez et je veux vous l'entendre dire.

-Je veux ... réussit-elle à prononcer (132).

Le héros ressent le besoin de traduire verbalement son désir d'embrasser l'autre au lieu d'agir, exactement comme le fait François dans *Quelques adieux* et, tout comme Anne, Biche parvient à prononcer : « Je veux ... » (132). S'en suit une description du contact physique (présenté du point de vue de la femme) dans laquelle le narrateur insiste à nouveau sur l'idée de la soumission de l'héroïne (132-133) :

Il s'approche. Oh ! Si près. Heureusement que son père ne peut pas les voir. Le corps du médecin se presse sur le sien. Un frisson la parcourt. Ses seins se tendent. Leurs bouches s'unissent. Douces et mouillées. Quel délicieux péché ! Elle sent un chapelet de baisers le long de sa joue et sur son cou. Elle fléchit sous les caresses de l'homme. Oui. Il lui dirait : « Déshabille-toi », et elle obéirait. Il lui dirait « Couche-toi et ouvre tes jambes », et elle lui obéirait. Elle désire même qu'il le lui demande et qu'il pousse en elle sa verge durcie qu'elle sent contre son pubis. La main de l'homme s'empare de son sein gauche et le palpe. Il l'embrasse partout et souffle fort. Trop fort. (132-133).

Peu après, Biche « s'empare de [l]a tête [du docteur] et l'éloigne doucement » (133). À ce moment, c'est lui qui obéit, « lui, le sorcier aux yeux magnifiques. Il baisse même son front et dit tristement : -Pardonnez-moi » (133). Il implore la grâce de Biche pour son comportement, lui explique qu'il est conscient de son inconvenance, mais ne peut s'empêcher de lui faire part de ses sentiments.

Le héros ne se gêne pas pour exprimer son désir et déclarer son amour et, comme l'indique Barthes, là n'est pas le problème. Celui-ci repose davantage sur la portée de la confession :

[L]e sujet amoureux se demande, non pas s'il doit déclarer à l'être aimé qu'il l'aime (ce n'est pas une figure de l'aveu), mais dans quelle mesure il doit lui cacher les « troubles » (les turbulences) de sa passion : ses désirs, ses détresses, bref, ses excès (en langage racinien : sa *fureur*)⁴⁰.

Trop épris, le héros révèle tout à l'héroïne. Il lui explique les différents chemins qu'il a empruntés pour vaincre sa passion, lui fait part de son incapacité à lutter :

–Je sais que je n'ai pas le droit ; j'ai une femme et quatre filles. Je me croyais un honnête homme, mais ... je vous aime Biche Pensive. Je vous aime et je vous désire [...]. Je sais maintenant ce qu'est la passion. On n'est jamais libre d'une passion : vous hantez mes jours et mes nuits. Je vous ai repoussée, je vous ai résisté, je suis venu examiner votre père le moins souvent possible et même tantôt, en entrant, je croyais m'en sortir indemne (133).

Comme Biche ne prend guère d'initiatives, si ce n'est de repousser légèrement le docteur, celui-ci pose la question à laquelle il désire une réponse : « –Et vous aussi vous me désirez ? », ce à quoi elle répond : « –Oui, docteur » (133).

Remarquons que Philippe emploie le nom complet de Biche au moment où il lui fait serment de ses sentiments, exactement comme le fait François dans *Quelques adieux* lorsqu'il déclare son amour à Anne. L'usage du nom de famille (ajouté au prénom) crée une frontière psychologique entre l'élocuteur et celui à qui il s'adresse. Le sorcier blanc sait son amour pour Biche Pensive condamné (et condamnable) à l'avance. L'usage du nom entier traduit bien la distance qui devrait exister entre eux. Aussi, après la première étreinte, il y a usage du

⁴⁰Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 51.

« vous » tant de la part du médecin que de la jeune Indienne. Biche Pensive continue même d'appeler Philippe par son titre professionnel et non par son nom.

Après avoir avoué son désir et réclamé l'aveu de Biche, Philippe reconnaît qu'il a perçu les sentiments de Biche grâce aux signes qu'elle a manifestés involontairement. Même si « le sujet amoureux n'a à sa disposition aucun système de signes sûrs ⁴¹», le docteur a constaté le « trouble » de la jeune femme et comprend qu'elle partage sa passion. « D'ailleurs, depuis le premier regard, j'avais compris », dira-t-il (133).

À cause de la puissance de la religion et des valeurs que les religieuses lui ont inculquées, Biche ne voit que le côté sacrilège, transgression, dans son aventure avec le médecin et n'ose s'abandonner : « -C'est un péché. Vous êtes marié » (133)⁴².

Constatant le malaise de l'aimée, Philippe se range de son côté :

- Oui. Nous ne le ferons plus. Nous ne nous reverrons plus.
- C'est mieux ainsi, docteur.
- Oui. C'est mieux (133).

« [L]a déclaration ne porte pas sur l'aveu de l'amour, mais sur la forme, infiniment commentée, de la relation amoureuse ⁴³». Les deux personnages se promettent de prendre les moyens pour ne plus se voir.

Dans cet extrait, la conversation tourne à nouveau sur la santé de Gros-Ours. Mais le narrateur fait ressortir la « voix mal assurée » (133) du médecin.

⁴¹ *Ibid.*, p. 253.

⁴² Le comportement de Biche diffère grandement de celui-ci d'Anne dans *Quelques adieux*, par exemple. Pourtant, les héroïnes sont toutes deux amoureuses d'hommes mariés. Comme Philippe, François a une épouse (et des enfants en plus). Mais le temps de l'histoire de ces deux romans diffère. L'action du roman de Marie Laberge se déroule en pleine période de révolution sexuelle et on imagine très mal l'héroïne s'empêcher de succomber à la passion pour des motifs religieux !

⁴³ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 87.

-Comment va votre père ?

-Bien.

-Espérons qu'il pourra se servir de ça, réplique-t-il en reprenant les béquilles et sa trousse sur la chaise (133).

Biche s'interdit l'amour, du moins dans un premier temps, parce que le docteur est marié. Mais, par son attitude, Gros-Ours devine bien qu'elle est éprise du grand sorcier blanc :

De son lit, Gros-Ours, sans en comprendre le langage, a saisi ce qui s'était passé entre le médecin et sa fille, se demandant à quoi mènerait cette aventure si ce n'est aux larmes et à la déception de Biche Pensive (133).

Plus loin, dans l'extrait de ce deuxième moment fort, l'intrigue focalise sur Gros-Ours. Le docteur l'examine une dernière fois et lui explique qu'il pourra marcher à nouveau avec l'aide de béquilles. Se posant en tant qu'interprète entre les deux hommes, Biche traduit à son père les paroles de Philippe et vice et versa. Finalement, le médecin quitte en déclarant qu'il demeure toujours disponible -donc, prétexte afin de revoir Biche- et leur dit « adieu » à tous deux, « adieu » auquel Biche parvient à répondre « d'une voix brisée ». Puis,

[le docteur] s'empare de sa trousse et disparaît à grands pas. La porte claque. Les pas énergiques s'éloignent en piétinant le cœur de la jeune fille. Comme cet adieu lui fait mal ! Souffre-t-il lui aussi ? A-t-il cette déchirure au beau milieu de sa poitrine ? Elle retient l'envie qu'elle a d'aller le regarder s'éloigner. Ce serait trop cruel et elle n'en a plus la force (135).

« Gros-Ours retrouve alors sa petite fille. Elle se blottit contre lui et pleure, lui faisant don de son chagrin comme lorsqu'elle était toute petite. Elle se confie, se cale et pousse sa tête entre ses bras » (135).

L'ami-confident

Dans l'intrigue, Gros-Ours joue le rôle de l'ami(e)-confident(e). Même s'il n'est pas du même sexe que Berthe (*Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*), qu'Hélène (*Quelques adieux*) ou que Mademoiselle (*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*), et qu'il n'a ni leur âge ni le statut véritable d'ami(e), sa fonction dans le récit est la même que celle des trois femmes. Il écoute, conseille, console. Il n'a pas besoin de mots pour deviner les sentiments de sa fille à l'égard du grand sorcier blanc et se pose à titre de guide dans le rapport amoureux. Il prévient Biche Pensive des dangers d'un tel amour et lui conseille de laisser tomber : « –Il n'est pas pour toi ; il te ferait pleurer » (135). Mais ses mises en garde ne contribuent qu'à renforcer les sentiments de sa fille pour le médecin.

L'amour [...] augmente habituellement quand on a quitté cel[ui] qu'on aime ou qu'on est sur le point de l[e] quitter et quand les amants reçoivent de leurs parents réprimandes et punitions. Car les reproches ou les coups font non seulement augmenter la passion quand elle est née, mais provoquent sa naissance quand elle n'a pas encore commencé⁴⁴.

Comme dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq* et *Quelques adieux*, la virilité du héros est montrée par l'ami-confident. Soulignons que Berthe demeure stupéfiée devant le charme d'Ovila⁴⁵ et qu'Hélène trouve de son goût le professeur de littérature. Dans *Au nom du Père et du Fils*, la masculinité n'est pas mise en évidence par la bouche de l'ami-confident -on imagine d'ailleurs mal Gros-Ours en train de vanter à Biche les charmes du docteur-, mais la narration laisse voir qu'« il ne peut réprimer un sentiment de fierté à l'idée que le sorcier

⁴⁴André LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 153.

⁴⁵Berthe à Émilie : « – Tu me l'avais décrit, mais c'est quelque chose », Arlette COUSTURE, *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, p. 147.

ait pu succomber au charme de sa fille » (133). Aussi Gros-Ours remarque-t-il le « regard exceptionnel », les « traits guerriers », les « mèches en éternel combat sur [le] front » de Philippe Lafresnière et son « torse épais et musclé sous sa chemise blanche » (133-134).

Quelques réflexions du héros

À la suite de l'échange amoureux, le héros revit la scène en pensées :

Philippe se condamne. Qu'a-t-il fait ? Le baiser qu'il a pris sur les lèvres de Biche Pensive le brûle encore. Il n'a qu'à se le remémorer et son corps s'excite tandis que sa conscience le juge. N'a-t-il pas blessé deux femmes ? Cette jeune Indienne et sa femme ? Et par ricochet n'a-t-il pas déshonoré ses petites filles ? Il rougit. Une chaleur désagréable lui monte aux tempes. Pourtant, il a tenté l'impossible afin d'éviter ces effusions jusqu'à négliger Gros-Ours. Oui. Il l'a négligé, prétextant des visites dans les villages environnants et accourant à tous les appels. Volontairement, il s'est éloigné (135-136).

Après avoir pris conscience de ses sentiments et avoir donné à l'aimée des signes de cet amour, le médecin a délibérément tenté de créer une distance entre lui et « cette jeune fille qui exerce sur lui une attraction irrésistible » (136).

Dans *Les Filles de Caleb*, Émilie, après avoir embrassé Ovila, a exactement le même comportement. Pour un temps, elle dresse une barrière psychologique –puisqu'elle ne peut éviter complètement son élève– et refuse de lui adresser la parole. Elle sait cet amour défendu –elle est le professeur et lui, l'élève–, et tente alors de se protéger. Dans de tels cas, la réaction du personnage est de chercher à atténuer la force et la valeur de son amour, à se persuader que son aventure n'était qu'une simple amourette.

Dans le premier tome des *Filles de Caleb*, Émilie, même si elle est déçue par la tournure des événements, se résigne et arrive à se convaincre assez facilement que son histoire avec Ovila n'était en fait qu'un « [a]mour peu sérieux, passager, sans conséquence ⁴⁶ » :

Une amourette. Elle avait eu une amourette. Elle aurait bien souhaité autre chose, mais elle comprenait maintenant qu'Ovila n'avait pas eu pour elle des sentiments aussi profonds que les siens⁴⁷.

Philippe a un peu plus de difficulté à l'admettre, mais entrevoit tout de même la possibilité de juger à plus long terme son aventure avec Biche comme une simple passade : « Peut-être réussira-t-il à oublier cette passion et à la considérer comme une amourette » (137).

Pour l'instant, le héros est conscient que son désir est bien ancré. Ses pensées illustrent le paradoxe de l'amour :

Pourquoi ne peut-il pas lui résister ? Car il ne peut pas, il le sait. Si elle était près de lui, à cette minute même, malgré tous les remords qui le rongent, il l'étendrait sur le sable de la grève et lui ferait l'amour. Cette seule pensée le ravit et l'incommode (136).

Même si le personnage est chagriné (à cause de sa femme et de ses filles), son amour pour Biche lui permet de se réfugier à l'intérieur de lui-même et lui apporte une satisfaction extraordinaire, car ravir, n'est-ce pas « [p]orter [quelqu'un] à un état de bonheur suprême ⁴⁸ » ?

⁴⁶Paul ROBERT, *Le Petit Robert*, Paris, Éditions Le Robert, 1991, p. 61.

⁴⁷Arlette Cousture, *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, op. cit., p. 191.

⁴⁸Paul ROBERT, op. cit., p. 1614.

Le double état amoureux

Selon Barthes, il arrive souvent que, en début de parcours, le sujet soit « capturé et enchanté par l'image de l'objet aimé ⁴⁹» puisqu'il se trouve justement dans l'état de ravissement. Aussi la réaction de Philippe est-elle tout à fait naturelle et l'amène à réfléchir sur la possibilité d'aimer deux femmes en même temps :

Pourquoi ? Pourquoi ? Aime-t-il encore Amanda, sa femme ? Qu'est-elle devenue pour lui, cette timide pâtissière ? Ou plutôt, qu'a-t-elle été ? Jamais il n'a connu près d'elle les émotions qu'il vient d'éprouver avec Biche Pensive. Que représente à ses yeux cette femme qui a trop besoin de lui ? Qu'éprouve-t-il à son égard ? Est-ce de l'amour ? De la pitié ? De la tendresse ? Et quelle est la nature de ses sentiments envers Biche Pensive ? Est-ce une attraction purement physique due à la singulière beauté de la jeune femme ? Est-ce plus ? Oui, plus, pense-t-il. Il la sent égale à lui-même. De la même race que lui. Elle est comme ce cheval noir qui s'étend sous ses jambes. Elle est de la race des pur-sang. De la race des passionnés. Près d'elle, Amanda lui semble si fade, si démunie que son cœur se serre de la voir à son désavantage (136).

En fait, pour Philippe, il s'agit moins d'entrevoir la possibilité d'aimer deux femmes à la fois que de voir un amour en annuler un autre, ce qui rejoint, en bonne partie, la théorie de Francesco Alberoni, qui affirme qu'on ne peut être amoureux de deux personnes à la fois⁵⁰. Le docteur Lafresnière est conscient que ses sentiments pour Amanda s'effacent au fur et à mesure que son amour pour Biche grandit.

Il aimerait que les qualités, les vertus de Biche se transcendent chez Amanda.

⁴⁹Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁰Se reporter à son ouvrage, *Le Choc amoureux. L'amour à l'état naissant*, Paris, Éditions Ramsay, 1981.

Il aimerait qu'elle ait plus d'audace, plus de vie sous ses joues pâles. Oui. De vie. De cette vie impétueuse qui bat à grands coups dans la poitrine de Biche Pensive (136).

Philippe en vient à la conclusion que ce qu'il aime pour Amanda, c'est « se dévouer [...], [s]'isoler pour elle, briser les cadres de la société » (136) parce qu'il parvient ainsi à se sentir pur, ce qui n'est pas du tout le cas avec Biche avec qui « il se sent en état de péché. De ce péché merveilleux » (136).

Philippe se livre donc à une comparaison entre les deux femmes qui remplissent son univers et, pour lui, l'amour de Biche annule automatiquement celui d'Amanda. Ainsi, pas de possibilité d'aimer deux femmes en même temps, alors que, dans *Quelques adieux*, cela semble réalisable. Pour François, l'amour d'Anne et celui d'Élisabeth sont complémentaires et non incompatibles. Mais contrairement à Philippe, François n'effectue pas de rapprochements entre elles. Il se contente d'être tout entier avec une quand il n'est pas avec l'autre et vice et versa.

Philippe compare Biche à une « reine qui a incendié son âme » (136) et use du verbe lyrique en s'adressant secrètement à elle⁵¹ :

*Oh ! Mon amour, mon seul amour,
Mon rêve, mon unique flamme.
Tu m'as brûlé,
Tu m'as gagné,
Et tu m'as aimé.
Non. Ne t'en va pas si loin,
Loin de moi,
Loin de ma bouche,
Et de mes mains,
Et de mon cœur et de mon âme.
Oh ! Mon amour, mon seul amour,*

⁵¹Il en va de même pour Clara dans le roman d'Anne Hébert. Elle écrit pour elle-même un poème à l'attention du Lieutenant anglais (66).

*Mon rêve, mon unique flamme,
Je t'aimerai, me maudirai,
Je t'aimerai, me maudirai pour toi (137).*

Puis, ses pensées se tournent vers Sam Fitzpatrick, cet homme que Gros-Ours a, pour ainsi dire, adopté et se met à le jalouser furieusement⁵² en raison de la possibilité qu'il a de vivre auprès de Biche Pensive dont il est amoureux lui aussi :

Ne vivra-t-il pas tous ses jours près d'elle ? Comment pourra-t-il résister, lui qui cache si mal ses sentiments ? Biche Pensive l'aimera-t-elle ? Lui donnera-t-elle son corps et son âme ? Posera-t-elle sur son torse ses seins dressés ? Et l'oubliera-t-elle, lui ? Se souviendra-t-elle qu'il l'aime ? (137).

Puisque « le désir amoureux se découvre par induction ⁵³», cette réalité ne contribue qu'à amplifier la jalousie du sorcier blanc, ce « [s]entiment qui naît dans l'amour et qui est produit par la crainte que la personne aimée ne préfère quelque autre ⁵⁴».

Intervention d'un rival : Sam Fitzpatrick

Le rival est celui qui s'interpose entre le héros et l'héroïne à un moment de l'histoire et qui peut mettre en péril la relation amoureuse. Dans les œuvres étudiées, nous retrouvons deux figures de rivaux masculins -en plus de Sam Fitzpatrick, Henri Douville dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*⁵⁵- et aucune rivale féminine⁵⁶.

⁵²Il est à noter que Biche a exactement la même réaction en voyant la femme du médecin lorsqu'elle se rend au cabinet de Philippe afin de lui annoncer qu'elle est enceinte : « Elle se sent soudain pleine de rage et d'amertume et *jalouse férocement* cette femme pour l'intimité qu'elle partage avec l'homme qu'elle aime » (221). C'est nous qui soulignons.

⁵³Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁴Littré cité dans BARTHES, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁵Avec Henri, Émilie agit à l'insu d'Ovila qui n'a jamais été mis au courant de sa liaison avec l'inspecteur d'école. Mais elle a tout de même été fiancée avec lui. Elle a tout

Henri et Sam sont respectivement pressentis comme des compagnons de vie possibles pour Émilie et Biche, d'autant plus, qu'eux, sont profondément amoureux. Mais ils ne possèdent ni la force ni la beauté des héros. Ils ont tous deux un physique assez banal qui fait même ressortir quelques défauts plutôt dérangeants pour des héroïnes de la trempe d'Émilie ou de Biche⁵⁷. Donc, comme dans le roman d'amour sériel, le rôle du rival « est déjà inscrit dans son être physique⁵⁸ » et « [o]n ne peut s'y tromper : les descriptions de [ces personnages] sont contrastives de celles de l'héroïne et du héros⁵⁹ ».

Dans l'histoire de Francine Ouellette, le quasi fils adoptif de Gros-Ours, Sam Fitzpatrick, peut être perçu comme un amoureux potentiel pour Biche. Par l'intermédiaire du vieil Indien, nous savons depuis le début que celui-ci est épris de l'héroïne, mais que son sentiment n'est pas partagé.

En fait, Biche refuse l'amour de Sam. Elle ne lui a jamais rien promis ni même laisser miroiter un simple espoir. Au contraire, elle se montre entière, intraitable avec lui afin qu'il comprenne qu'elle ne l'aime pas. Et Sam, tout comme Henri Douville dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, qui, après avoir constaté qu'Émilie n'avait pas pour lui des sentiments aussi profonds que les siens, choisit de se retirer discrètement :

Jamais il n'a vu de femme plus belle. Jamais son cœur ne s'est tant crispé en lui. Lorsqu'il la voit, c'est comme s'il

simplement choisi d'attendre son ancien élève, d'où le fait qu'il doit être considéré comme un rival.

⁵⁶Spécifions que dans *Quelques adieux* et *Au nom du Père et du Fils*, l'épouse du héros ne constitue pas une rivale, puisqu'il s'agit d'un amour déjà établi et que le héros n'a pas à choisir. D'ailleurs Anne et Biche ne demandent pas à François et à Philippe d'effectuer un choix entre elle ou leur femme. Dans ces deux cas, les personnages forment des « couples illicites ». La relation demeure secrète au moment où elle a cours et les héroïnes acceptent de jouer le jeu de la discrétion. Mais dans les œuvres d'Arlette Cousture et de Francine Ouellette, les personnages féminins doivent effectuer un choix amoureux.

⁵⁷Henri a un strabisme assez prononcé et Sam est un Anglais aux cheveux rouges...

⁵⁸Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit., p. 32.

⁵⁹*ibid.*, p. 33.

n'avait plus de sang, plus d'air. Comme si elle lui volait toute sa vie. Mais étant donné qu'elle le refuse si ouvertement, il ne veut pas s'imposer. Il ne veut pas tenter de se faire accepter avec le temps. C'est tout de suite ou jamais. Elle le rejette comme un restant, alors il s'en ira. Oh ! Non, il ne pleurera pas pour elle. La vie est si belle, même sans une femme. Avant de la rencontrer, il était parfaitement heureux et il redeviendra parfaitement heureux (142).

Il est donc intéressant de souligner qu'il y a retrait du « rival » par lui-même. Ne se sentant pas désirés, les rivaux ne cherchent pas à causer des ennuis à celles qu'ils aiment ou encore à s'en prendre au héros⁶⁰, mais choisissent de se retirer sans créer de remous.

Sam, l'Anglais, a pourtant des sentiments profonds pour la jeune Indienne qui le fait « rougi[r] jusqu'à la racine des cheveux ⁶¹ » (159) et dont le « regard glisse sur les formes adorables de son corps jusqu'à ses pieds chaussés de mocassins » (159). En sa présence, Biche ne fait que penser à Philippe :

Elle écoute respirer Sam et imagine que le grand sorcier blanc dort à sa place. Alors, elle tend l'oreille pour se rappeler l'excitation du médecin. Oui, là, contre son cou, ce souffle brûlant et précipité. Ce manque de contrôle sur le corps. Le dessus de la passion sur la raison. Il soufflait fort pas ses narines. Elle s'en rappelle (144).

À côté du « rival » se profile constamment la présence du héros. L'héroïne utilise le pouvoir de la pensée pour retrouver les plaisirs de la passion, pour ne se rappeler que les bons moments partagés avec l'Élu.

⁶⁰Dans les deux cas, le rival sait qui est l'Élu.

⁶¹Le fait de rougir devant l'aimé(e) est l'un des nombreux signes de la maladie d'amour. Se rapporter à BETTINOTTI et NOIZET, « Aegritudo amoris: le *topos* d'un piège somato-physiologique », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 10, (1990), nos 1-3, p. 89-102 [v. p. 95].

[L]e sujet met son espoir dans une méthode de contrôle qui lui permet [...] de circonscrire les plaisirs que lui donne la relation amoureuse : d'une part, garder ces plaisirs, en profiter pleinement, et, d'autre part, mettre dans une parenthèse d'impensé les larges zones dépressives qui séparent ces plaisirs : « oublier » l'être aimé en dehors des plaisirs qu'il donne⁶².

Étant séparé de l'aimé(e), le sujet amoureux réagit ainsi « [p]our réduire son malheur ⁶³».

Tout comme Biche, Philippe use de la pensée pour faire revivre celle qu'il aime même après une longue séparation :

Un souvenir troublant l'assaille ; cette Indienne qu'il a embrassée et désirée, cette Indienne, Marie-Jeanne Sauvageau, qu'on appelle aussi Biche Pensive. Ce baiser [...] capable encore de l'émouvoir. Il rougit jusqu'aux cheveux et sent comme un vide douloureux dans sa poitrine. Même en ce moment, malgré toute la culpabilité qui s'y rattache, il jouit de la passion qui l'a inondé alors (186).

Biche et Philippe sont séparés pendant une longue période, le docteur ayant quitté le pays pour exercer sa profession. Mais, au sortir de la messe de minuit de l'an 1897, Honoré Villeneuve, fidèle ami de Gros-Ours, rencontre la jeune Indienne venue assister à la cérémonie religieuse et l'invite à venir célébrer le réveillon avec les siens. Biche accepte la proposition et c'est là qu'elle apprend que Philippe revient dans quelques mois :

-Y revient au printemps. Y se construit. C'est moé qui va le construire. Son bois est déjà toute scié. Ça va faire du bien d'avoir un docteur dans l'boutte (196).

En entendant ces mots, Biche est déconcertée, troublée, mais ô combien heureuse !

⁶²Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 61.

⁶³*Loc. cit.*

Il reviendra pour toujours. Son cœur s'affole. Il reviendra pour toujours. Pour toujours. Sa lointaine présence sauvegardera sa pureté. Jusqu'au jour où ils seront seuls ensemble. Alors, elle ne promet rien, ne jure de rien, espérant et craignant ce jour béni et maudit (196).

Mais, il viendra ce jour ...

Troisième moment fort⁶⁴ : une passion qui ne veut pas s'éteindre

Après cinq ans de séparation, Philippe retrouve par hasard la femme aimée alors qu'elle est en train de pêcher. Il l'observe un moment sans qu'elle se doute de sa présence. Il s'agit d'une rencontre fortuite, c'est-à-dire que ni l'un ni l'autre n'a cherché à provoquer volontairement le rapprochement⁶⁵. En spectateur anonyme, le héros considère, dans un premier temps, les gestes et les mouvements de la Belle :

Il s'assoit dans la calèche et regarde cette silhouette se déplacer avec souplesse dans la paix du matin. Elle se penche, se relève, prend un poisson qu'elle jette au fond de l'embarcation, tire et hisse les rets avec un équilibre gracieux (214).

Puis, il s'attarde davantage à son physique :

Ses longues nattes suivent ses mouvements rythmés et quelques gouttes d'eau éclaboussent sa blouse de calicot rouge et sa jupe de daim. Son profil d'une grande pureté se découpe sur l'étincelante surface de l'eau et la frange épaisse de ses cils bat doucement sur ses yeux en amande. Comment avait-il pu oublier qu'elle était si

⁶⁴Se rapporte aux pages 214-218 du roman.

⁶⁵C'est le cas de la scène du Cinéma Cartier dans *Quelques adieux* (troisième moment fort).

belle ? Comment avait-il pu oublier ce visage, cette taille élancée, ces hanches, ces jambes, ces seins ? (214).

Question de se laisser imprégner par le magnifique spectacle qui se joue devant lui, le héros embrasse d'un seul regard toute la scène. Puis, ses yeux convergent vers de menus détails : les cheveux, les vêtements, le profil de Biche. Il peut ainsi considérer chaque fraction de l'aimée, ce qui lui permet de mieux reconstruire l'image de cette femme qui l'a fait chavirer jadis.

Avant que Biche ne l'aperçoive, Philippe, « le cœur battant », se dit « qu'il serait préférable de partir », mais il est incapable de prendre une telle décision. Il demeure rivé sur place jusqu'à ce que la jument secoue sa crinière et attire l'attention de la jeune Indienne (214).

À ce moment, se manifestent toute la magie et la force de l'amour :

[L]a gorge [de Biche Pensive] se serre, ses genoux tremblent, ses mains mouillent le bois de l'aviron.
Les jambes de Philippe aussi tremblent ainsi que ses mains (215)⁶⁶.

Aussi, Philippe « sent confusément qu'il pose les gestes qui bouleverseront sa vie et ne peut se résoudre à ne pas les poser » (215). Il entame donc la conversation, provoquant ainsi la suite des événements. Après de timides salutations, les personnages échangent quelques mots au sujet de la maladie de Gros-Ours⁶⁷ puis la conversation finit par tourner autour de la pêche de Biche et des poissons qu'elle a capturés.

⁶⁶Le tremblement des genoux et des mains (Biche et Philippe), la moiteur des mains (Biche), la gorge qui se serre (Biche), le ton nerveux (Philippe), le fait de baisser les yeux (Biche) et de s'exprimer « gauchement » (Philippe) sont tous des signes du mal être lié au désir amoureux. Se reporter à BETTINOTTI et NOIZET, *op. cit.*

⁶⁷Il est intéressant de souligner que, dans ce passage, la maladie de Gros-Ours devient en quelque sorte le leitmotiv (coup d'envoi) de la conversation. Dans une scène des *Filles de Caleb. Le Chant du coq* (avant l'échange du premier baiser), la maladie d'Ovide (atteint de tuberculose) sert également de prétexte au héros pour entamer une discussion et contrer le malaise qu'il ressent en présence de l'héroïne.

Biche tente d'abord de fuir, mais le docteur la rattrape. Grisée par la passion, elle se laisse entraîner dans un tourbillon frénétique et ne pense bientôt plus qu'à se soumettre aveuglément à la volonté de Philippe qui, dès qu'il perçoit que son désir est réciproque, s'anime et prend le contrôle de la situation.

Philippe perçoit les réactions involontaires de l'héroïne, de sorte qu'il peut deviner que son sentiment est partagé : « Il la sent trembler, les yeux rivés aux siens, le souffle précipité. Il voit sa poitrine se soulever sous sa blouse rouge » (215).

Puis, surgit l'éclatement total du désir :

Il se penche, trouve sa bouche, ferme ses yeux. Ses bras s'enroulent à ce corps et le pressent contre le sien. Il trouve sa langue, son cou, ses seins. Le désir charnel s'empare de lui et son sexe se durcit. Elle le repousse, s'éloigne et fuit. Il la poursuit. Ses nattes battent ses reins. Il la rejoint et la saisit par les poignets. Elle pleure, se blottit contre son épaule et nie de la tête. Avec des gestes doux, il défait ses nattes puis les boutons de la blouse. Ses seins fermes se dressent ; il les embrasse. Ses mains caressent maintenant les reins que l'épaisse chevelure chatouille. Il s'agenouille, descend la jupe. Et la contemple, toute nue dans cette lumière dorée. On dirait une déesse. Son cœur se débat sauvagement. Il l'attire doucement par la main. Elle obéit, s'agenouille à son tour et pose sur lui des yeux amoureux. Elle ne pleure plus, tend sa bouche vers la sienne et l'embrasse passionnément. Jamais Amanda ne l'a embrassé de la sorte. Il frémit. Un courant le parcourt des pieds à la tête. Il la pousse tendrement. Elle s'étend dans l'herbe et lui ouvre ses jambes (215-216).

Dans ce passage, le héros établit un rapprochement entre sa femme et Biche puis compare celle qu'il aime à une déesse, ce qui est tout à fait légitime, car

[l]'être aimé est reconnu par le sujet amoureux comme « atopos » (qualification donnée à Socrate par ses interlocuteurs), c'est-à-dire inclassable, d'une originalité sans cesse imprévue⁶⁸..

Il en va de même pour Biche qui perçoit Philippe comme un dieu depuis le début. Quand elle se blottit dans ses bras, elle redevient une petite fille et se laisse guider par la force de ce grand sorcier blanc quitte à sombrer avec lui dans la démence.

Le voilà au-dessus d'elle. Essoufflé, troublé. Ses cheveux défaits sur son front têtû, ses yeux d'or perdus dans les siens.

Voilà qu'il se penche. Elle pose ses mains sur ses épaules et les palpe. Que de puissance dans ces épaules, dans ce cou, dans cette poitrine sur la sienne. Sombrera-t-elle avec lui dans le mal de la chair ? Glissera-t-elle, accrochée à ces épaules, jusqu'au fond du gouffre ? De quoi saura-t-il la protéger, lui qui est si fort ? Que pourra-t-il pour elle, après ? Mais qu'importe après ? Qu'importe le mal ? Une fois au moins, avec lui, goûter sa propre nature de femme. Ouvrir jambes et ventre à ce désir irraisonnable. Soumettre sa chair à cette autre chair désirée. Oui, elle le désire, désire cet acte avec lui. Avec lui seul. Au milieu des fraises et de l'herbe. Ici, en ce moment même. Avec cette même passion, cette même rage d'aimer, cette même folie de se maudire, de se lancer yeux fermés dans l'accomplissement des plaisirs charnels (216).

Plus loin, Biche s'écrit ô combien « elle aime l'amour ! » (216) et, comme l'indique Lipovetsky, « rares sont les femmes qui n'ont pas rêvé du " grand amour ", rares sont celles qui, à un moment ou à un autre de leur vie, n'ont pas exprimé leur amour de l'amour⁶⁹ ». Toutefois, au moment même où elle commet l'acte, l'héroïne est préoccupée par les suites d'un tel geste ...

⁶⁸Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁹Gilles LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 22.

Après la relation sexuelle

Aussitôt après avoir fait l'amour, les personnages ressentent conjointement un grand malaise à la fois mêlé d'angoisse et de culpabilité. « La rancœur fait place à l'amour » (217). Biche s'en veut de n'avoir pas su résister à la tentation de la chair. Mais, pour réprimer sa colère, elle se laisse surtout envahir par le désir de s'en prendre à Philippe : « [E]lle a envie de le griffer, de le battre pour ce qu'il vient de lui faire » (217).

Pour Biche, la perte de la virginité, symbole de pureté divine et de vertu, est très importante, car elle signifie le « mal ». Aussi, s'étant donnée à Philippe, elle vient de briser un engagement formel vis-à-vis d'elle-même et a l'impression de n'être plus qu'une pauvre pécheresse « sale, laide et faible » (217). C'est pourquoi son réflexe initial est de faire preuve d'agressivité. Elle réagit ainsi afin de se protéger elle-même, mais se ressaisit, voyant le héros se condamner : « –Mon Dieu ! Qu'est-ce que j'ai fait ? » (217).

Philippe endosse l'entière responsabilité de ce qui est arrivé et dit à Biche que ce n'est pas sa faute : « –[C]'est mal de ma part, pas de la tienne ; c'est moi qui suis marié » (217). Mais il lui avoue que s'il se retrouve en sa présence, il recommencera.

Après la relation, le héros et l'héroïne se retrouvent conjointement dans un état dysphorique. Ils sont conscients qu'ils viennent de franchir un interdit et ressentent le besoin de s'expliquer. Comme dans *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, c'est le héros qui prend le relais de la parole et laisse entendre que la rupture doit être définitive. Mais, dans le présent cas, Biche doit retourner jusqu'à Philippe pour lui annoncer qu'elle porte en elle le fruit défendu de leur amour.

Quatrième moment fort⁷⁰ : un amour qui prend corps

Dès que Biche met les pieds dans le bureau du médecin, « [i]l lui semble que [la] femme [de Philippe] a deviné le motif de sa présence » (220). Bien sûr, il n'en est rien. La jeune Indienne, qui porte maintenant la semence fécondée du médecin, a longuement réfléchi avant de venir lui annoncer la naissance imminente d'un enfant. Mais elle a jugé que Philippe devait savoir. Tout juste avant d'entrer dans le cabinet, Biche est prise de panique. Une foule de questions concernant les motifs véritables de sa venue l'envahissent :

Pourquoi s'était-elle risquée jusqu'ici ? Pour lui annoncer qu'elle était enceinte ? Pour voir cette autre femme qui le possédait ? Voir ses enfants ? Voir la vie qu'il menait ? Voir sa maison ? Voir cette autre version du docteur Philippe Lafresnière ? (220).

Après l'arrivée soudaine de Napoléon Gadouas avec sa femme qui porte un enfant mort, « Madame docteur rejoint son mari et ferme la porte » (221). À ce moment, Biche est saisie de jalousie comme Philippe lorsqu'il pense à Sam :

Biche Pensive devine que sa rivale console Philippe. Elle se sent soudain pleine de rage et d'amertume et jalouse féroce cette femme pour l'intimité qu'elle partage avec l'homme qu'elle aime. Voilà qu'elle a accouru vers lui. Voilà qu'elle a trouvé les mots et les gestes. Voilà qu'elle a su lui prouver son attachement et son affection. Après un moment qui lui semble une éternité et qu'elle imagine peuplé de baisers, Biche Pensive voit sortir Amanda, le visage baigné de paix et de tendresse
-C'est à votre tour, mademoiselle (221).

Dès que Biche pénètre dans le bureau et que le docteur lève la tête puis la reconnaît, il « blêmit considérablement ». Puis, « de nouveau la passion les submerge. Si rapidement. Si totalement » (221).

⁷⁰Se rapporte aux pages 219-223 du roman.

Philippe commence par lui murmurer : « Biche, ma Biche ⁷¹ » (221) et répète les mêmes mots une deuxième fois.

Pour sa part, Biche va directement au but et déclare : « Je vais avoir un bébé » (221). Mais, revirement de situation. En apprenant la nouvelle, le médecin est stupéfait et « pose sur elle un regard glacé » (221). Biche ressent soudain de la crainte. Le médecin insiste sur son degré de certitude vis-à-vis de l'événement : -« Tu en es sûre ? [...]. Tu n'as pas été menstruée depuis ? » (221). Puis, instantanément, il se montre méfiant vis-à-vis de la jeune Indienne : « Que revendique cette femme ? Sa paternité ? De l'argent ? Une soumission quelconque ? Qu'advient-il de lui si elle le trahit ? Qu'advient-il de sa réputation et de son bien-être ? » (221-222).

On s'attend [des femmes] qu'elles soient « féminines », c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'ego⁷².

Finalement, le docteur suggère : « -Je peux te l'enlever si tu veux » (222).

À ce moment, c'est le langage de l'homme social, droit et respectueux, et non celui de l'amoureux qui surgit. Au lieu d'être résolument heureux de la nouvelle comme Biche était en droit de s'y attendre et de penser à la position précaire dans laquelle elle se retrouve par sa faute à lui aussi, Philippe est déconfit et ne songe qu'à son intégrité. C'est pourquoi il lui demande si elle est vraiment certaine d'être enceinte et lui propose finalement l'avortement.

⁷¹Remarquons que cette fois le héros n'emploie que le prénom de la jeune femme et, par l'adjectif « ma », utilise la marque de l'appartenance, de la possession.

⁷²Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, op. cit., p. 73.

Biche découvre alors un Philippe qu'elle ne connaissait pas du tout. Jusque-là, elle n'avait vu que la face aveugle de l'amoureux qui se donne sans rien demander ni exiger en retour. Mais voilà que le docteur se montre distant, froid et calculateur, puisque cette réalité, à laquelle il n'avait pas songé, vient troubler son univers et même briser son existence entière si la nouvelle en venait à s'ébruiter.

La réaction du héros est instantanément de penser à se protéger sans songer une seule minute à celle qu'il a engendrée et qui porte maintenant son enfant. C'est pourquoi il propose sur-le-champ l'avortement en expliquant bien attentivement à Biche qu'il peut aller extirper de son ventre le petit avorton. Mais, en constatant qu'ainsi le petit bébé mourrait, Biche, outrée, « recule en le dardant de ses yeux indignés » (222) :

Quoi ? Il vient porter l'enfant dans son ventre puis veut l'arracher ! Elle ne comprend pas. La voyant si bouleversée, il s'approche à nouveau en tendant les bras. Mais elle recule encore avec une expression dégoûtée (222).

Plus loin, Biche déclare qu'elle est venue le voir pour lui dire qu'il est le géniteur et qu'elle en est heureuse. Résolument dépassé par les événements, Philippe lui demande : « Tu es sûre que j'en suis le père ? (222), ce à quoi la jeune femme répond par l'affirmative. Cette simple constatation fait ressortir de la bouche même du héros l'archétype de la femme putain. Après tout, n'a-t-il pas commis l'acte avec elle ?

Biche lui certifie qu'il est bien le père de cet enfant et lui annonce qu'elle va le garder puis l'élever même si lui a, au préalable, déclaré qu'il ne peut en prendre soin avec elle.

-Mais ... que feras-tu avec l'enfant ? Je ne peux pas en prendre soin. Ce que je t'ai fait, ce n'était pas bien. J'ai fait un péché avec toi. Je suis marié ; je ne peux pas prendre ton enfant et l'élever. Tu comprends ça ? (222).

Philippe traite Biche Pensive comme une petite fille. Mais en allant à l'encontre de sa volonté, c'est-à-dire en gardant l'enfant, celle-ci défie l'autorité masculine et renvoie ainsi à Philippe une image « minable, méprisable et misérable » (222) de lui-même, ainsi que le constate Barthes :

Le sujet se rend brusquement compte qu'il enserme l'objet aimé dans un réseau de tyrannies : de pitoyable, il se sent devenir monstrueux⁷³.

Dans le fond de lui-même, le docteur est fier de voir Biche réagir comme elle le fait. Il sait qu'elle a raison de préserver le fruit de cet amour défendu. Il n'est pas déçu de son comportement à elle. Mais on ne peut en dire autant de la jeune Indienne :

Biche Pensive serre son mackina sur sa poitrine et se dirige vers la porte. Il ne sait que dire pour la retenir et ne sait plus s'il veut la retenir. Il a vu ses pommettes enflammées et la sait en colère. Juste colère (222).

Une fois Biche partie, Philippe se rend compte qu'il a mal agi. Il l'admire pour son tact et sa bienveillance. Toutefois, le médecin se méprise, s'amoindrit lui-même devant cette femme :

Son visage se crispe, son cœur se crispe, sa main se crispe sur le lourd rideau de velours. Il admire ce corps gracieux où s'épanouit le fruit de sa passion. Comment a-t-il pu proposer d'exterminer ce fruit ? Lui, le père et le médecin ? N'a-t-il pas fait serment de sauver des vies ? Ne s'est-il pas assez blâmé lorsqu'il venait lui chercher un patient ? Qu'est-ce qui souffrait alors le plus en lui ? Sa réelle compassion ou son orgueil ?

Son orgueil. Son monstrueux orgueil. La réponse le consterne. Comme il se déçoit soudain ! L'image qu'il s'était forgée de lui-même s'enlaidit et s'amoindrit. Sa façade s'émiette et le laisse nu, face à lui-même, face à son propre jugement (222-223).

⁷³Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 197.

S'ensuit une longue réflexion de Philippe sur sa propre image et la façade qu'il s'est érigée autour de lui. Il repense à son père et établit un rapprochement entre eux deux. Il s'interroge sur l'être et le paraître et le constat est amer. Il se rend compte qu'il y a quelques années, il n'aurait pas réagi de la même manière à l'annonce de Biche, parce qu'il avait moins, professionnellement parlant, à perdre :

Il y a cinq ans, comment aurait-il réagi à la grossesse de Biche Pensive ? Il n'aurait certes pas proposé de l'avorter. Il n'avait rien à perdre à l'époque. Il était pauvre, aventurier, travaillant. Il avait tout à gagner et rien à perdre. Mais aujourd'hui, il a tout à perdre. Toute cette façade enviée de professionnel respectable (223).

En pensant à Biche,

[i]l se sent sale et petit [...]. Elle qui est sans façade. Elle, l'enfant de la forêt, venue lui annoncer la bonne nouvelle. Elle, incapable de cacher sa colère et son dégoût. Elle, qu'on disait putain et qu'il a trouvée vierge. Elle, la fille de Gros-Ours, l'Indien fidèle à lui-même [...]. Respectabilité ! Façade ! Quel monstre il doit être aux yeux de la jeune Indienne, lui qui était prêt à tuer la chair de sa chair afin de ne pas ternir sa belle image. Et c'est là, justement, qu'il l'a ternie. À ses yeux comme à ceux de Biche Pensive (223).

C'est donc sa position sociale et non familiale que Philippe cherche à protéger en réagissant comme il le fait puisque, voilà cinq ans, il avait déjà une femme et des enfants, mais ne jouissait pas encore d'un statut professionnel.

Dans cette scène, l'héroïne découvre pour la première fois l'autre face de l'amoureux, celle de l'homme public qui pense à garder intacte son image professionnelle avant de réfléchir un seul instant à sa vie personnelle et aux personnes qui en font partie. La carrière, l'image avant tout. C'est comme s'il s'agissait d'un réflexe, d'un conditionnement de l'esprit masculine, d'un droit dont sa majesté, l'Homme, pouvait seul s'investir et que la femme n'avait qu'à accepter.

En guise de conclusion ...

Les protagonistes d'*Au nom du Père et du Fils* effectuent un cheminement graduel où, à chaque nouvelle rencontre, ils s'enlisent un peu plus loin dans les pièges de la passion. À la première occasion (premier moment fort), le héros et l'héroïne ne font que discuter et se toucher de manière instinctive, ce qui suffit toutefois à susciter un réel malaise. La deuxième fois (deuxième moment fort), alors que la passion a déjà commencé ses ravages, ils s'embrassent et, à la troisième occasion (troisième moment fort), ils se donnent spontanément l'un à l'autre sans se douter que cette démonstration scellera à jamais leur amour en la personne de Clovis et marquera leur destin individuel.

Effectivement, l'annonce de la naissance imminente de l'enfant (quatrième moment fort) provoque un revirement du conditionnement de l'amour. Philippe a un comportement inattendu qu'il regrette par la suite. Devant ses aveux, Biche se montre soudain intraitable et devient une femme capable d'assumer seule sa situation. Mais, n'est-il pas naturel qu'il en soit ainsi. Selon Alberoni,

la naissance d'un enfant est presque toujours, pour la mère, un véritable amour à l'état naissant. Tout son intérêt, tous ses soins, toutes ses anxiétés se tournent vers l'enfant⁷⁴.

Le changement radical d'attitude de Biche est dû à l'enfant qu'elle porte et la transformation psychologique de Philippe a partie liée à son image professionnelle. Cela rejoint vraiment l'idée (Bourdieu, Lipovetsky) que l'homme se rattache avant tout au domaine public, extérieur officiel et la femme, à la sphère intime, privée, à la maternité qui concerne l'intérieur même de son corps.

⁷⁴Francesco ALBERONI, *Le Choc amoureux, op. cit.*, p. 59.

Si nous comparons l'ouvrage de Francine Ouellette au roman d'amour traditionnel, nous pouvons dire que la séquence que nous avons nommée « quatrième moment fort » concerne le motif de la confrontation polémique. Cet extrait met les personnages en situation de conflit, voire de confrontation. Pour la première fois, un différend les oppose et chacun peut voir une version de l'autre qu'il ne connaissait pas.

Quant aux autres motifs stables, deux seulement sont observables, soit la rencontre (premier motif) et la révélation des sentiments (quatrième motif), alors que la séduction (deuxième motif) et le mariage (cinquième motif) ne peuvent être présents dans le roman. La rencontre a lieu lors de la visite initiale de Philippe et constitue le premier moment fort du texte et, conjointement, les personnes manifestent verbalement à l'autre leur amour ; d'abord Philippe puis Biche⁷⁵. Puisqu'il s'agit d'un amour illicite, le mariage -ou l'union- ne peut être envisagé. Même la séduction ne peut être observé dans un tel cas.

Selon Lipovetsky, « [l]a séduction masculine s'est structurée autour de [...] trois principes clés : la déclaration d'amour, les louanges de la femme, la promesse de mariage ⁷⁶ ». L'engagement social étant, dans ce cas, impossible, il ne saurait être question de véritable séduction. Donc, *Au nom du Père et du Fils* emprunte une trajectoire totalement différente de celle du roman d'amour classique.

Tout au long de l'histoire, le héros se range du côté de la domination masculine et l'héroïne, de la soumission (sauf dans l'extrait du quatrième moment fort). Philippe appartient au clan des dominants dont « [l]e propre [...] est d'être en mesure de faire reconnaître leur

⁷⁵Philippe : « -[...] je vous aime Biche Pensive. Je vous aime et je vous désire [...] » (133).

Biche : « -Je ne veux pas vous perdre ... Je vous aime » (228).

⁷⁶Gilles LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 53.

manière d'être particulière comme universelle ⁷⁷» et il semble bien que Biche Pensive s'accommode d'une telle relation. Dans chaque scène (moment fort), c'est Philippe qui prend les devants. C'est lui qui provoque le contact physique initial, qui affiche son désir d'embrasser l'aimée et passe aux actes ... Il parvient ainsi à garder un contrôle sur l'action amoureuse et à se faire valoir comme un être supérieur aux yeux de la jeune Indienne qui se perçoit d'ailleurs elle-même comme une petite fille ignorante qui a tout à apprendre de l'homme.

Le même mot « amour », écrivait Nietzsche, signifie deux choses différentes pour l'homme et pour la femme ». Chez elle, poursuit Nietzsche, l'amour est renoncement, fin inconditionnelle, « don total de corps et d'âme ». Il n'en va nullement de même chez l'homme qui veut posséder la femme, la prendre, afin de s'enrichir et accroître sa puissance d'exister : « La femme se donne, l'homme s'augmente d'elle » ⁷⁸.

Il faut dire que l'héroïne est conditionnée socialement à concevoir la femme comme étant subordonnée à l'homme. Cette « impuissance » lui semble donc naturelle, puisque « apprise ⁷⁹», ce qui fait qu'elle se laisse guider par les agissements de Philippe.

C'est, en fait, toute la symbolique de la vierge et du tout-puissant qui entre en ligne de compte dans *Au nom du Père et du Fils*, d'où l'importance du titre. Ascension divine ? Philippe et Biche vivent néanmoins un amour sincère, pur, et atteignent une reconnaissance mutuelle [qui...], « dans sa parfaite réflexivité, au-delà de l'alternative de l'égoïsme et de l'altruisme [...conduit] jusqu'à l'état de fusion et de communion, souvent évoqué dans des métaphores proches de celles de la mystique, où deux êtres peuvent " se perdre l'un dans l'autre " sans se perdre ⁸⁰».

⁷⁷Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, op. cit., p. 69.

⁷⁸Nietzsche, cité dans Gilles Lipovetsky, op. cit., p. 21-22.

⁷⁹Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, op. cit., p. 68.

⁸⁰*Ibid.*, p. 118.

**LES FILLES DE CALEB. LE CHANT DU COQ
D'ARLETTE COUSTURE**

L'amour est [...] le plus grand mythe littéraire. Comme sujet d'invention entre les mains de l'écrivain, il exprime la synthèse des relations individuelles et sociales, il incarne le rapport de la littérature et de la société. L'un des premiers soucis de toute littérature, qu'elle soit écrite ou orale, mythologique et religieuse ou réaliste et laïque, est de chercher ce rapport.

Michel Van Schendel, « L'amour dans la littérature canadienne-française », Littérature et société canadiennes-françaises, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 153.

Dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq* d'Arlette Cousture, une institutrice, Émilie Bordeleau, venue enseigner dans le village voisin de son lieu d'origine, s'éprend de l'un de ses élèves, Ovila Pronovost, et finit par l'épouser. L'action se déroule au tournant du siècle dernier, précisément de 1892 à 1918. Entre l'épisode de la rencontre

et celui du mariage, les protagonistes subissent plusieurs transformations psychologiques. Peu après avoir réalisé qu'ils s'aiment, ils se séparent à la suite d'un malentendu. Le héros « prend le bois » et l'héroïne demeure plusieurs mois sans nouvelles. L'un et l'autre se méprisent, mais se désirent toujours. Lorsque le protagoniste resurgit dans l'existence de sa bien-aimée, les personnages confessent leurs sentiments et décident de se marier.

Comme dans le roman d'amour classique (de type Harlequin), le protagoniste masculin de ce premier tome des *Filles de Caleb* est un héros-type dont les traits « sur-connotés⁸¹ », font ressortir la beauté sauvage, le charme brut et la virilité du mâle rebelle, et exercent un « attrait magnétique ⁸²» sur l'héroïne :

Ovila est vraiment un homme des bois [...]. [Émilie] avait l'impression qu'il était un arbre mobile tant il s'amalgamait avec cette nature échevelée (156).

De deux ans le cadet d'Émilie, Ovila fait preuve d'une certaine maturité amoureuse, maturité que l'on associe à « [l']image d'homme " expérimenté "⁸³ », tout en possédant la spontanéité de la jeunesse qui en est à ses premières amours. Il fait succomber l'institutrice par la force émanant de sa personne, par le paradoxe même sur lequel se fonde tout son être. Pour sa part, Émilie est une héroïne dont la beauté discrète ne fait ressortir « aucun trait extrême ⁸⁴», mais qui plaît au héros dès le premier regard.

⁸¹ Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit, p. 32.

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

Description de l'interaction amoureuse

En tenant compte du contexte socio-historique, nous décrivons les moyens qu'emploie le héros pour établir le premier contact avec l'héroïne. Tout en démontrant qu'il y a présence d'une escalade amoureuse, nous voyons comment les signes du désir sont perçus par celle-ci puis comment, à son tour, elle tente de faire connaître au héros ses sentiments, ainsi de suite jusqu'au mariage.

Émilie Bordeleau et Ovila Pronovost font connaissance dans une petite école de campagne à Saint-Tite en Mauricie où la première occupe le rôle d'institutrice et le deuxième, celui d'écopier. En raison de leur fonction respective, les personnages se retrouvent en présence l'un de l'autre à tous les jours. Au point de départ, leur relation est donc fondée sur des contacts réguliers et nécessaires. C'est toutefois Ovila qui, le premier, tente de donner des indices de son amour. Il cherche tout d'abord des façons de côtoyer Émilie en dehors des heures de classe. Puisqu'il demeure juste à côté de l'école⁸⁵, il propose d'aller chercher l'enseignante en traîneau pour l'emmener à l'église le dimanche, proposition qu'Émilie accepte volontiers⁸⁶ (premier moment fort).

Les personnages se retrouvent également ensemble pour la préparation d'un spectacle de Noël et lors d'une sortie typiquement québécoise à la cabane à sucre. Mais, si le désir est bel et bien présent, dans ces scènes, il ne se passe rien sur le plan des échanges amoureux.

Néanmoins, lorsqu'Ovila apprend de la bouche de son père qu'il doit abandonner l'école pour s'occuper des travaux de la ferme, il se rend

⁸⁵Spécifions que l'institutrice habite le deuxième étage de l'établissement scolaire où elle enseigne.

⁸⁶Dans la narration, on indique au moins à trois reprises qu'Ovila avait proposé d'aller « quérir » son institutrice (57). Son insistance est donc significative.

chez son institutrice afin de lui faire part lui-même de la mauvaise nouvelle. Malgré l'heure tardive, Émilie accepte de le laisser entrer et lui donne un baiser prolongé en guise d'au revoir, embrassement auquel Ovila répond en l'enlaçant tendrement (deuxième moment fort).

À la suite de cette étreinte, Émilie tente de fuir son élève. Elle regrette de s'être abandonnée et refuse de lui adresser la parole au grand désespoir d'Ovila qui, après plusieurs semaines de silence, décide de se rendre à nouveau chez elle pour lui révéler, cette fois, ses sentiments. En entendant ses aveux, Émilie lui laisse savoir qu'elle « accept[er]ait d'être celle qui l'attendrait » (148) (troisième moment fort).

Plus tard, malgré cette promesse, les personnages se séparent à la suite d'un malentendu, mais, toujours amoureux, le héros vient retrouver sa Belle et lui demande sa main. L'héroïne exige quatre mois de réflexion et finit par acquiescer à la demande (quatrième moment fort).

Premier moment fort⁸⁷: un galant amoureux

Au moment où germe l'idée de demander à son institutrice de monter avec lui en calèche pour se rendre à la messe dominicale, Ovila commence d'abord par surveiller, de chez lui, le départ d'Émilie qui doit se déplacer à pieds et décide finalement de se rendre à l'école pour lui faire part de son invitation :

–Bonjour, mam'selle. Je vous avais pas encore vue passer, ça fait que j'ai pensé que vous aimeriez peut-être vous rendre à l'église en traîneau. On peut pas dire que c'est bien chaud pour marcher quatre milles (54).

⁸⁷Se rapporte aux pages 54-55 du roman.

L'institutrice accepte la proposition de son élève. Ovila en profite pour lui faire voir qu'il a bien assimilé les marques de politesse « qu'elle avait tenté d'inculquer à ses élèves » (54) et que, « sembl[e]-t-il, [il] avait bien appris » (54). Il se montre courtois et exagérément attentionné. Émilie trouve même que le comportement de son élève dépasse les limites de la bienséance et relève davantage d'une attitude de galanterie amoureuse. Sur le moment, elle se contente d'interpréter les signes sans rien ajouter, étant entendu que le comportement galant est « susceptible de s'enchaîner, de part et d'autre, à l'intimité et à la sociabilité⁸⁸ »

Lorsqu'un soupirant témoigne des attentions particulières à une dame, il ne cherche pas nécessairement à s'emparer de son cœur. Il peut se montrer courtois « même sous les yeux de tiers, dans une certaine mesure sans s'obliger à rien ⁸⁹ ». L'attitude galante est difficile à décoder. Même si elle suscite la curiosité, elle rend possible un double déguisement. Elle permet de simuler l'amour s'il est non ressenti⁹⁰, ou de le dissimuler s'il est ressenti. Mais, dans ces cas, des gestes involontaires, des signes peuvent manifestement échapper à celui qui se trouve dans l'état amoureux. C'est bien ce qui arrive à Ovila.

Loin d'être relatif au style galant du XVIIIe siècle, le comportement de ce dernier renvoie à une procédure individuelle de séduction. Il est épris, mais tente de garder le contrôle sur lui-même, car certains facteurs, tels son statut d'écolier et son âge, l'empêchent de révéler ses sentiments. La conduite d'Ovila peut aussi être interprétée comme de la bienveillance d'un élève envers son institutrice.

En revanche, le texte laisse entrevoir qu'Émilie n'est pas dupe des intentions, à tout le moins, des attentions particulières de son élève. Au moment où celui-ci annonce qu'il doit prendre sa famille en chemin et qu'Émilie lui répond: « -Ça me fait plaisir, voyons » (55),

⁸⁸Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p.101.

⁸⁹*Loc. cit.*

⁹⁰C'est le cas de ceux qui cherchent à séduire exclusivement.

comme si cela ne l'affectait guère de rompre l'enchantement, de briser le moment d'intimité qu'elle partage avec lui, Ovila lance un « Ha! bon ... » qui résonne drôlement aux oreilles de l'institutrice :

Elle tiqua. Il y avait quelque chose dans le « Ha! bon » d'Ovila qui clochait. Elle pencha la tête et plissa les yeux pour regarder son élève avant de franchir la porte qu'il lui avait ouverte avec empressement.

Elle monta dans le traîneau et, à son grand étonnement, Ovila lui posa sur les genoux une généreuse peau d'ours. Ce qui la surprit, ce ne fut pas tant le fait qu'il ait pensé apporter une fourrure, mais bien le geste délicat, trop peut-être, avec lequel il l'avait déposée (55).

Dans l'état amoureux initial, le héros se rallie au principe de l'activité qui permet d'exprimer des attitudes témoignant de l'amour. Ovila cherche à provoquer des contacts avec Émilie, mais celle-ci choisit d'assimiler l'information amoureuse sans la lui retransmettre. Elle ne montre aucun signe particulier, mais ne cherche pas à évincer Ovila de son univers. Elle demeure, en quelque sorte, en terrain neutre. La situation perdure pendant plusieurs mois.

Ainsi, à chaque tentative de séduction, Ovila se heurte au silence de la jeune institutrice. Cette situation se rattache à un modèle général du comportement féminin et masculin dans la littérature amoureuse. Selon Yves Reuter, « la Femme est d'abord en retrait avant d'aller de l'avant, l'Homme va d'abord de l'avant avant de sembler se mettre en retrait ⁹¹ » .

Il faut attendre la scène du baiser dérobé (deuxième moment fort, p. 133-136 du roman) pour rencontrer une première réponse d'Émilie sur le plan amoureux. Ce passage, sur lequel nous reviendrons, permet également d'évincer Ovide, qui était apparu jusque-là comme un possible rival pour son jeune frère et qui aurait pu être aimé d'Émilie.

⁹¹Yves REUTER, « Le roman sentimental : système des personnages et circulation sociale de la thématique amoureuse », *Le Roman sentimental*, Actes du colloque des 14-15-16 mars 1989 à la Faculté des lettres de Limoges, p. 215.

Rivalité entre les frères Pronovost

Du début de l'histoire à la scène du premier baiser, le narrateur tente, parallèlement à la quête d'Ovila, de diriger constamment les intentions amoureuses d'Émilie sur Ovide, le frère aîné du héros, qui, étant plus âgé, est susceptible de plaire davantage à « mademoiselle Bordeleau ». Une sorte de compétition amoureuse s'installe donc entre les frères Pronovost au début du roman. Nous savons qu'Ovila est épris de son institutrice, nous devinons qu'Ovide, même si son comportement est nettement plus réservé, ne la déteste pas. La similitude de leurs prénoms n'est d'ailleurs pas gratuite. Mais qu'en est-il d'Émilie ?

La situation prend une importance relative lors de la sixième scène du roman (101-106), une sortie à la cabane à sucre. L'héroïne est offusquée parce que les enfants Pronovost se moquent d'elle à cause d'une mèche de cheveux rebelles. Rendue chez elle, constatant la triste chose devant la glace, elle déclare : « J'ai l'air d'une vraie folle. Je suis sûre qu'*il*⁹² doit encore rire de moi » (103). Mais, à qui renvoie précisément ce pronom à la troisième personne du singulier ? Plusieurs membres de la famille Pronovost assistent à la scène. Quoi qu'il en soit, l'institutrice est offensée en pensant à l'un *ou* l'autre des frères Pronovost, mais pas aux deux.

Tout au long de la première partie, le narrateur s'amuse à semer le doute quant au choix amoureux d'Émilie. Par exemple, le premier chapitre se termine au moment de la célébration de la Fête des Rois. Comme pour faire surgir une image prédicative, Émilie est élue reine et Ovila, roi. Mais, Ovide parvient à s'immiscer entre les deux, car c'est lui qui prend la place de son jeune frère et monte sur le trône.

⁹²C'est nous qui soulignons.

Le deuxième chapitre s'ouvre toutefois sur la déclaration de la maladie de ce dernier atteint de tuberculose. Ce « malheur » provoque une autre tournure des événements et sert de prétexte pour rapprocher intimement les protagonistes. En raison de l'indisposition de son frère, Ovila, encore sous la domination paternelle, est contraint d'interrompre ses études, même si elles « l'intéressaient plus ou moins » (133), afin de remplacer son frère sur la ferme. Cesser de fréquenter l'école, cela veut également dire pour Ovila, ne plus voir Émilie. S'il désire maintenir le contact avec elle, il doit redéfinir son champ d'action. Il décide donc d'aller lui annoncer lui-même qu'il doit abandonner ses études.

Deuxième moment fort⁹³: l'échange d'un premier baiser

Dans la scène du premier baiser, nous nous retrouvons à un point important de l'action. Jusque-là, nous avons été bombardés d'un lot d'informations plus ou moins explicites. Mais, à partir de cet extrait, plusieurs événements condensés sont communiqués. L'histoire devient plus claire. C'est là que le discours narratif confirme les signes qui se sont manifestés depuis le début en ce qui concerne le héros.

Dans ce passage, nous apprenons qu'Ovila éprouve des sentiments pour sa maîtresse d'école depuis trois bonnes années et s'obstine ainsi à poursuivre ses études afin de maintenir un contact avec elle. Parallèlement à cette confession, la narration laisse poindre pour la première fois des marques du désir de l'héroïne.

Dans un sommaire explicatif, nous pénétrons tout d'abord dans les pensées du héros où le narrateur dévoile l'ampleur de ses sentiments. Nous sommes aussi informés que l'héroïne n'aime pas Ovide, qu'elle « ne voyait en lui qu'un bon voisin, rien de plus » (133) :

⁹³Se rapporte aux pages 133-136 du roman.

Ovila haussa les épaules. Il n'aurait jamais pu lui avouer ce qu'il avait pensé avant de connaître l'ampleur du mal de son frère. Son cœur était déchiré. Il s'était réjoui qu'Ovide fût malade, d'autant plus qu'Émilie n'était pas venue lui rendre visite. L'attitude de cette dernière lui avait confirmé ce que ses parents avaient maintenant accepté. Ovide n'intéressait pas vraiment Émilie [...]. Il la regarda et lui sourit tristement. Si seulement il avait eu l'âge d'Edmond ou même de Lazare, peut-être aurait-elle remarqué qu'il existait. Peut-être aurait-elle deviné que son « amourette » née trois ans plus tôt ne s'était jamais éteinte. Depuis trois ans, il s'obstinait aussi à poursuivre ses études, un peu pour avoir le loisir de la côtoyer quotidiennement. Il était le plus âgé de la classe (133-134).

À peine quelques lignes plus loin, nous pénétrons dans les pensées de l'héroïne et apprenons qu'elle « n'avait absolument pas pensé au sort inéluctable qui attendait Ovila » (134). Par une analepse, nous sommes informés qu'elle s'était habituée à sa présence quotidienne, au fait qu'elle avait remarqué qu'il s'était transformé physiquement et qu'elle en était heureuse :

Elle avait bien vu que son corps s'était allongé jusqu'à toucher la marque des six pieds, faisant de lui un garçon... un homme exceptionnellement grand. Elle avait bien entendu la transformation de sa voix d'enfant. Elle avait bien vu, au premier jour de chaque nouvelle année, que sa musculature s'était arrondie. Et elle s'en était réjoui (134).

Par cette explication, nous apprenons que l'héroïne a suivi l'évolution corporelle de son élève et est attirée par lui, à tout le moins par son physique. Sinon pourquoi aurait-elle éprouvé de la joie en le voyant devenir un mâle bien constitué ? C'est d'ailleurs l'intervention du plaisir qui, par son caractère non réfléchi, la pousse à poser un geste intime qu'elle regrette amèrement par la suite⁹⁴.

⁹⁴À la suite au baiser dérobé, le narrateur explique, à travers une pause descriptive, qu'à l'instar d'Ovila, Émilie est amoureuse elle aussi.

Après avoir annoncé qu'il doit quitter définitivement l'école, le héros, quant à lui, s'empresse de préciser à l'institutrice qu'il demeure disponible pour lui rendre les mêmes services que dans le passé :

-J'vas pas être loin. J'vas continuer de venir vous visiter, pis de venir vous chercher pour la messe. Pis j'vas bûcher le bois en cachette (134).

Il cherche des moyens pour conserver un lien avec elle et n'a que sa gentillesse et son dévouement à offrir. Mais il voudrait aller au bout de ses pensées et dire à Émilie que l'âge ne représente pas un obstacle pour lui, pour eux :

Il s'était interrompu. Il ne pouvait lui dire qu'elle n'avait en somme que quelques années de plus que lui. Qu'elle venait tout juste d'avoir dix-neuf ans et que, fin mars, lui même en aurait dix-sept (135).

Émilie est « attendrie » par l'amabilité d'Ovila, mais s'efforce de ne rien laisser paraître. Elle fait toutefois appel à un possible futur où elle et Ovila se trouveront seuls :

-Si tu veux, Ovila, quand on sera tout seuls, tu pourras m'appeler Émilie. Rosée le fait. Pis... si ma mémoire est bonne, il y a moins de différence d'âge entre nous deux qu'entre elle pis moi (135).

En évoquant leur différence d'âge, l'héroïne montre l'unicité de leurs pensées respectives. Du même coup, elle définit autrement leur relation, dresse leur rapport dans un cadre plus intime, puisqu'elle permet à Ovila de l'appeler par son prénom. De plus, le choix de ses mots a un effet puissant sur son élève. Le fait qu'elle emploie dans son affirmation l'expression « nous deux », formule qui renvoie directement à l'image d'un couple, envoûte le héros :

Elle avait dit *nous deux*. Le silence qui soudait leurs regards dura quelques minutes. Elle avait dit *nous deux*.

Pour se donner une contenance, il commença à sortir ses effets et à les empiler sur le plancher. Elle avait dit *nous deux* (135).

Puis, c'est au tour d'Ovila d'observer le physique d'Émilie. Les images qui émanent de ses pensées laissent deviner la féminité et la douce harmonie des couleurs qui font se confondre les yeux et les cheveux du personnage : « Ovila la regardait, fasciné par ses yeux colorés au même pigment que sa chevelure » (135).

Les références au corps et les marques du désir physique font pénétrer dans le discours de l'intime. Nous sentons que les personnages sont entièrement fascinés l'un par l'autre, même s'ils n'osent le communiquer ouvertement. Leurs propos ne concernent pas explicitement le discours de l'amour, mais chacun donne à l'autre des signes de la maladie d'amour⁹⁵. Lorsque le héros déclare à l'institutrice qu'il pourrait continuer de venir fendre son bois, par exemple, il se met brusquement à bégayer :

-Même si vous êtes encore la maîtresse d'école... je veux dire que moi, finalement, euh... pas finalement comme.... en tout cas (135).

Les balbutiements de même que l'insistance du regard et la focalisation de la mémoire sur l'objet aimé⁹⁶ apparaissent dans la liste des principaux *topoi* de la maladie d'amour.

Émilie est consciente de l'intérêt personnel que lui porte son élève et, lorsque le climat devient propice aux échanges intimes, elle ne peut résister à la tentation de lui révéler à son tour une part d'elle-même. Elle profite de son statut professionnel pour embrasser son élève en lui disant : « -Tu me forces à faire ce que je fais toujours quand j'ai un élève qui part » (136). De cette manière, elle pose un

⁹⁵Julia BETTINOTTI et Pascale NOIZET, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁶Se reporter aux expressions du texte telles que « Il la regardait le regarder » (134), « Ovila la regardait, fasciné » (135), « Elle le regardait, perdue dans ses pensées » (135), etc.

geste intime en tentant de se persuader qu'il est sans conséquence. Toutefois, elle donne le baiser sur la bouche de l'élève, alors qu'habituellement elle se contente d'une joue et ainsi l'accolade dure plus longtemps qu'un simple baiser d'au revoir. À cette étreinte, Ovila n'offre aucune résistance. Il laisse faire sa maîtresse et communique la réciprocité de son sentiment par un geste tendre et amoureux :

Elle s'étira le cou et lui déposa un baiser sur la bouche. Habituellement, elle se contentait d'une joue. Ovila la laissa faire quelques secondes, puis recula, déposa ses effets, s'approcha d'elle sans dire un mot, ferma la porte d'un coup de pied, lui encadra le visage de ses deux mains et l'embrassa doucement. Il se rendit à peine compte qu'elle avait enlacé ses épaules de ses bras tant son âme l'avait quitté pour rejoindre la voie lactée (136).

Même le langage de la narration se charge d'un lyrisme plus puissant. Un réseau d'images relatif à l'univers matériel cosmique, au monde supraterrrestre, est créé et permet de faire ressortir le rayonnement d'un amour grandissant où la voûte céleste représente l'ultime frontière.

Néanmoins, une fois l'expérience sublime passée, Émilie a l'impression de vivre une situation qui tient plus du cauchemar que de l'enchantement. À cause de la portée sociale qu'aurait pu avoir ce qu'elle qualifie elle-même comme un manque de retenue pur et simple, « [e]lle avait refoulé toute l'euphorie qui s'était emparée d'elle » (137). Elle appréhende au point de n'en plus dormir la nuit que son élève ne rapporte publiquement la chose et a « décidé de ne lui adresser la parole que lorsqu'elle ne pouvait l'éviter » (137). Son mutisme astreint le processus d'interaction amoureuse à un blocage.

Cette séquence démontre que, dans les scènes typiques d'amour, « se mélangent conflit et quête⁹⁷ ». Après la scène du baiser, Émilie a beau s'empresser « de réhabiliter son personnage de "maîtresse d'école" » (137) et d'agir comme s'il ne s'était rien passé, Ovila sait

⁹⁷Yves REUTER, *op. cit.*, p. 211.

qu'elle ressent quelque chose pour lui, même si elle s'interdit de lui faire savoir ouvertement.

Intervention de l'amie-confidente

À ce stade de l'histoire, apparaît la confidente de l'héroïne, « [u]ne des figures les plus constantes parmi les personnages mineurs⁹⁸ » dans le roman d'amour classique. Sa présence est indispensable pour la mise en place de certains éléments. Elle a pour rôle de permettre à l'héroïne de communiquer librement, avec confiance et sincérité, son état affectif. Avec elle, l'héroïne ne censure pas ses mots ni ses sentiments comme elle le fait en présence du héros :

[D]e par son rôle, [la confidente] remplit une fonction plus "psychologique" que dramatique. Sa présence favorise l'équilibre, le cheminement et les décisions de l'héroïne, mais n'influence pas les événements [...]. [Elle est] [...] utile en aidant l'héroïne à se remettre en question et à faire le point sur sa vie sentimentale⁹⁹.

Par son statut de confidente, Berthe partage les plus secrètes pensées d'Émilie. Elle a le pouvoir de renforcer ses propos, de prodiguer des conseils. Son incursion dans le texte aide à mieux saisir le comportement de l'institutrice et à connaître ses intentions sur le plan amoureux :

-Ça fait que toi, tu ferais comme moi. Tu dirais pas un mot à Ovila, tu lui donnerais l'impression qu'il s'est jamais rien passé, tu éviterais de le regarder, pis à chaque fois que tu le verrais se morfondre, tu aurais le cœur bien à l'étroit (140).

⁹⁸Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit., p. 33.

⁹⁹*Ibid.*, p. 34.

Au moment où Émilie s'ouvre à elle, Berthe constate que son amie est bel et bien amoureuse, mais regrette amèrement de s'être laissée emporter quand Ovila est venu lui annoncer qu'il devait abandonner ses études. Elle tente donc de lui expliquer « qu'elle avait droit à ses sentiments » (139) :

-Je te ferai remarquer qu'Ovila, c'est pus ton élève. Si tu avais fait montre de quelque chose avant, là j'aurais pas pu faire autrement que de dire que c'était un bien mauvais exemple. Pire même. Mais astheure, moi je trouve que la voie est libre (140).

Émilie continue toutefois à se blâmer en faisant valoir qu'elle doit donner le bon exemple, qu'elle a une réputation à préserver et qu'Ovila est de deux ans son cadet ! Mais Berthe lui répond que cette dernière excuse n'est pas valable.

-C'est effrayant ! Quand tu vas avoir quatre-vingts, lui va juste avoir soixante-dix-huit. Tu te rends compte, Émilie ? Tu vas passer pour une vieille folle qui court après les jeunesses (139-140).

La discussion ne permet pas à Émilie de trouver de solution à son problème. À la fin de la scène, dans un monologue, procédé « qui vise [...] le [récepteur], pour faire connaître [l]es pensées, [l]es sentiments, [l']analyse de la situation¹⁰⁰» d'un personnage, l'héroïne affirme cependant qu'elle va s'expliquer avec le héros et lui dire ce qu'elle ressent :

Il n'y a pas une seule femme qui peut dire qu'elle est devenue amoureuse de son mari quand il avait quatorze ans. Ovila est encore trop jeune pour connaître ce que je connais [...]. Pourquoi n'a-t-il rien dit ? Pourquoi s'est-il tenu à l'écart comme il l'a fait ? Pourquoi n'a-t-il pas insisté ? [...]. Je vais lui dire ce que je ressens. Ovila ne rira pas de moi. Ovila m'aime, j'en suis certaine [...]. Est-ce qu'il m'aime ? Je veux qu'il m'aime (142).

¹⁰⁰Louise VIGEANT, *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p. 173.

Les propos que l'institutrice s'adresse à elle-même font savoir que, tout comme son ancien élève, elle est amoureuse depuis trois ans et désire que son sentiment soit réciproque.

Dans le temps de l'histoire, la période d'incommunicabilité dure plusieurs mois, mais ne concerne qu'un court chapitre de six pages où le héros est d'ailleurs l'unique objet du discours. Émilie ne cesse de penser à Ovila, de tout ramener à lui.

Selon Charles Grivel, il est tout à fait naturel de réagir ainsi lorsqu'on se trouve dans l'état amoureux :

Le sentiment doit retentir dans la langue pour être un sentiment [...]. Il y a obligation de discursiver ce qu'on vit comme amour. Aveu, confidence, jurement, promesse, raconterie, badinage, etc., tout cela fait le pain quotidien des relations [...]. *Pas d'amour sans phrases*. L'amoureux cherche tout moyen possible de parler de/à l'objet aimé ; il le mêle à tout [...]; il l'affiche, l'atteste¹⁰¹.

Entre les points focalisants que sont les échanges amoureux, la trame sentimentale continue donc de se développer. Dans la scène de la discussion entre Émilie et Berthe, même si le héros est absent de la diégèse, le narrataire ne cesse de recevoir de l'information à son sujet et son degré de connaissance du rapport affectif continue de s'amplifier.

¹⁰¹Charles GRIVEL, « La place d'amour », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA (sous la direction), *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 104, 109, 122.

Troisième moment fort¹⁰²: un engagement gardé secret

Le processus d'interaction demeure bloqué jusqu'au jour où, pendant les vacances d'été, Ovilla se rend à Saint-Stanislas pour s'expliquer avec Émilie. En agissant de la sorte, il déstabilise son ancienne institutrice, ce qui la contraint à s'ajuster spontanément à la situation. Depuis la scène du baiser, Émilie tente de maintenir Ovilla à distance, mais lorsqu'il paraît devant elle en chair et en os, elle est enchantée, asservie. Si elle-même ne le perçoit pas – on dit que l'amour est aveugle – son père qui assiste à la scène le devine, car « [s]a fille avait l'air absolument *subjuguée* ¹⁰³ par Ovilla » (146). Quelques lignes plus loin, le narrateur précise par le regard de Berthe qu'« Émilie éta[it] visiblement au paroxysme de l'émoi » (147).

Ces deux remarques dans le discours font ressortir la fascination de l'héroïne, l'intensité de son désir et l'état d'asservissement dans lequel elle bascule quand le héros survient dans son intimité, car « subjuguer », n'est-ce pas « [r]éduire par les armes à la soumission complète¹⁰⁴ ». Le choix du vocabulaire démontre l'ascendant qu'Ovilla exerce sur elle. L'imposante taille et le *sex-appeal* de ce dernier prennent d'ailleurs de plus en plus d'importance dans les descriptions.

Dès qu'Ovilla arrive à Saint-Stanislas et se mêle à la famille Bordeleau, le narrateur précise que « [s]a haute taille [...] devint rapidement un objet de curiosité » (145). Il rapporte également que le héros se « frapp[e] la tête sur une poutre », car « [t]out est fait pour du p'tit monde » (149). Dans la même séquence, Berthe en rapporte les traits physiologiques en s'adressant à son amie : « Tu me l'avais décrit, mais c'est quelque chose » (147). Puis, c'est par le regard scrutateur d'Émilie elle-même qu'Ovilla est portraituré. Contrairement à Berthe qui décrit le bel Adonis en une seule phrase,

¹⁰²Se rapporte aux pages 145-149 du roman.

¹⁰³C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁴Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 1873.

Émilie, par l'intermédiaire du narrateur, s'attarde plus longuement à sa beauté :

Elle trouva irrésistible cet homme aux épaules droites comme des piquets de clôtures, aux mains puissantes, aux pommettes saillantes et au nez aquilin qui, malgré le bleu des yeux, trahissait un mystérieux apport de sang indien (156).

Devant son ancien élève, Émilie est saisie, troublée, de sorte que, en le voyant arriver dans son village, elle « n'[a] pu retrouver le comportement qu'elle avait adopté depuis [l]e fameux soir de mars » (145). Lorsqu'Ovila franchit les limites de son univers, elle se laisse envahir par sa délicieuse présence et provoque l'enchaînement logique des événements. Profitant du fait que Berthe se trouve chez elle, Émilie prend les devants et informe la compagnie, Ovila y compris, qu'elle irait avec lui reconduire son amie :

[Caleb] allait sortir, l'air guilleret, lorsqu'Émilie l'informa qu'elle et Ovila iraient conduire Berthe. Émilie connaissait bien son père. Elle savait qu'elle venait de lui imposer une attente torturante (146).

Le héros tire parti du moment du retour pour dire à Émilie qu'il « trouv[e] insupportable de la voir et de ne pouvoir l'approcher » (148). Du même coup, il confesse verbalement ses sentiments : « Ris de moi si *tu*¹⁰⁵ veux, mais fallait que je vienne pour *te* dire que je t'aime » (148). La narration prend en charge le reste de l'entretien et en fait un bref résumé :

Émilie ne rit pas. Elle ne parla pas non plus. Ovila désespéra. S'enhardissant, il lui demanda si elle accepterait de correspondre avec lui durant son absence. Elle promit de le faire. Il demanda enfin s'il pouvait espérer qu'elle nourrisse à son égard un sentiment semblable au sien. Elle tarda à répondre. Il immobilisa la calèche. Émilie se taisait toujours. Ovila se tourna pour la

¹⁰⁵C'est nous qui soulignons.

regarder. Elle avait les yeux luisants. Il comprit qu'elle pleurait. De drôles de larmes de plaisir. Il s'empressa de l'enlacer pour la consoler. Elle éclata de rire et le laissa faire. Elle accepta d'être celle qui l'attendrait. Ovila se leva et se tapa la cuisse en poussant un cri de joie, puis il se rassit, remit la bête en marche, tenant les guides de sa main gauche et la main d'Émilie de sa main droite (148).

Le narrataire, qui agit ici comme un voyeur, est mis au courant du déroulement de la scène dans les grandes lignes, mais est privé de l'information réelle échangée. Sur le plan de la forme, cette manière de présenter les choses peut correspondre à un désir de préserver l'intimité des personnages.

Aussi les principaux intéressés « convinrent de ne parler à personne de leur relation » (161). Seul Caleb est avisé par Ovila des motifs réels de sa venue à Saint-Stanislas. Le père d'Émilie insiste sur le fait que sa fille a toujours été à sa place et qu'il compte sur lui pour garder intacte sa réputation de jeune femme respectable.

Dans cette scène, l'amour est verbalisé pour la première fois par la bouche du héros, ce qui permet de remettre en marche le processus de la communication intime. Nous sentons un rapprochement opérer entre les personnages. Cette distanciation qui tend à s'éclipser passe aussi par le langage.

Que ce soit consciemment ou non, le « vous » qu'Ovila adressait à l'institutrice lorsqu'il fréquentait l'école et même dans la scène du baiser, s'est envolé¹⁰⁶. Mais, comme le rapporte Pierre Bourdieu,

[l]es usages du « tu » et du « vous », comme toutes les variations stylistiques liées au degré de tension objective, [...] supposent la reconnaissance [...] des hiérarchies ¹⁰⁷.

¹⁰⁶Il dit à Émilie: « Ris de moi si *tu* veux, mais fallait que je vienne pour *te* dire que je t'aime » (148).

¹⁰⁷Pierre BOURDIEU, « L'économie des échanges linguistiques », *Langue française, Linguistique et Sociolinguistique*, no 34 (mai 1977), p. 33.

Dans l'espace amoureux, Émilie ne joue plus le rôle de la maîtresse d'école, mais celui de l'aimée. Il est naturel qu'Ovila adopte le comportement de l'aimant et s'exprime comme tel.

Nous sentons également l'écart physique s'amoinrir. À plus d'une reprise dans cette scène, les protagonistes se retrouvent très près l'un de l'autre¹⁰⁸ et leur désir corporel encore inavoué est clairement explicite (!) dans la scène de l'accouplement entre la jument Bordeleau et l'étalon Pronovost qui fait, du même coup, référence à la sexualité prenante du héros. Pour l'instant, la convoitise de la chair demeure au stade des fantasmes. Mais au retour d'Ovila des chantiers de la Mauricie (quatrième moment fort), le discours fera ressortir de manière plus explicite la force du désir corporel. Nous y reviendrons.

Comme dans l'extrait du baiser dérobé (deuxième moment fort), dans la présente scène, l'héroïne, prise au dépourvu, est confrontée à une circonstance « qui défie l'alternative ordinaire de la liberté ¹⁰⁹ ». Elle subit la domination symbolique de héros et doit adapter son comportement à cette situation inattendue, tout en respectant ses propres désirs et ses valeurs personnelles.

[S]ur le plan communicationnel, il y a des règles ou des codes qui établissent que, dans certaines relations sociales, on doit, par principe, se montrer ouvert à l'autre pour tout, qu'on ne doit témoigner aucun désintérêt pour ce que l'autre considère personnellement comme important, et qu'on ne doit, de son côté, laisser aucune question sans réponse, même et justement si elle vise ce qui est personnel [...]. Un type systémique est alors créé pour les relations intimes, dans lequel il n'est pas permis de soustraire ce qui est personnel à la communication¹¹⁰.

¹⁰⁸Émilie et Ovila se retrouvent seuls au moment où ils reviennent de conduire Berthe chez elle, lorsqu'ils observent l'accouplement de l'étalon et de la jument et lors de leur promenade dans les bois.

¹⁰⁹Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris. Fayard, 1982, p. 36.

¹¹⁰Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 25.

Pour Ovila, connaître les véritables sentiments d'Émilie est fondamental. Celle-ci doit réagir à la situation et communiquer ses intentions amoureuses, ce qu'elle fait en lui promettant de l'attendre.

Confrontation polémique

Jusqu'à là, la construction de la trame sentimentale fait ressortir trois des cinq motifs stables du scénario-modèle du roman d'amour traditionnel : la rencontre, la séduction, la révélation des sentiments sans que n'advienne de querelle, de mésentente. Mais, puisque c'est « la confrontation polémique qui [...] fonde [le genre et qu'e]lle est au roman d'amour ce qu'est le cadavre au roman policier: son principe, son générateur, sa matière, sa spécialité, son départ et son élan ¹¹¹», surviendra un conflit d'importance peu après la scène de l'engagement gardé secret. Les événements à l'origine du malentendu concernent l'accouchement du dernier enfant de madame Pronovost et montrent certains traits caractéristiques de l'héroïne et du héros en tant que personnages sexués.

Ovila est beaucoup plus impulsif que la jeune institutrice. Au moment où il vient surprendre Émilie à l'école parce que sa mère éprouve des difficultés à l'accouchement de son treizième enfant, il s'empresse de diriger la maîtresse vers sa chambre au deuxième étage de l'école afin de se faire réconforter, et ce, sans se soucier des qu'en-dira-t'on. Il agit sous le coup de l'émotion. Émilie est beaucoup plus rationnelle. Avant de poser un geste intime vis-à-vis de son ancien élève, elle prend bien soin de vérifier s'ils sont seuls :

Émilie figea puis, se ressaisissant, se dirigea vers chacune des fenêtres afin de s'assurer qu'il n'y avait personne en vue. Elle revint vers Ovila, l'invita à s'asseoir

¹¹¹ Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit., p. 89.

sur le lit, lui prit doucement la tête qu'elle déposa sur sa poitrine (166).

En étant sincèrement attristé par les difficultés qu'éprouve sa mère en tentant de mettre au monde la petite Marie-Anne, Ovila, avant de fonder lui-même sa propre famille, se présente sous les traits d'un futur bon père, soucieux et attentionné. C'est toutefois la perte du bébé et la supposée incompréhension d'Émilie qui provoquent la rupture du couple une première fois¹¹².

La scène de l'accouchement difficile de Madame Pronovost est donc très importante pour le déroulement des événements. Elle fait ressortir la fonction maternelle d'Émilie censée protéger Ovila qui incarne ici la figure de l'enfant ayant besoin de réconfort. Mais comme l'institutrice est en poste et ne peut, à ce moment, mettre en application ce rôle de mère protectrice¹¹³, le drame éclate. Ovila se sent incompris, rejeté et s'enfuit pour ne revenir que beaucoup plus tard :

-Ma mère agonise pis tu trouves rien de mieux à me dire que tu dois aller travailler? Bonyeu, t'as-tu une roche à place du cœur? Tu pourrais pas rester avec moi quand j'ai besoin que tu restes? (178).

On voit ici la divergence entre les points de vue masculin et féminin par rapport à l'activité professionnelle de la femme. Cette séquence démontre que, pour le héros, Émilie, en tant que femme, doit assumer sa fonction de mère (protéger, consoler) avant de faire valoir sa carrière et de voir à préserver sa réputation. Pour Ovila, la question ne semble d'ailleurs même pas se poser. S'il a un problème ou vit une situation particulièrement difficile, la tâche première de celle qu'il

¹¹²La même situation (perte d'un enfant : la petite Louisa) ajoutée à « l'incompréhension » d'Émilie se reproduit après le mariage. Cette fois, la blessure étant trop vive, la douleur trop lourde à porter pour l'un et l'autre des protagonistes, l'éclatement du couple est définitif, et ce, même si mari et femme tentent, à plusieurs reprises, de se réconcilier.

¹¹³Aux yeux du monde, Émilie est avant tout une institutrice respectable et non celle auprès de qui soupire le jeune Pronovost.

aime est de le soutenir, de l'appuyer. Le fait que poser un geste trop intime pourrait causer la perte d'Émilie sur le plan professionnel ne semble pas lui traverser l'esprit et est sans valeur en comparaison de sa peine.

Cette perception du rôle de la femme par le héros rejoint les idées traditionnellement reçues. Si nous consultons l'ouvrage de Marc Préjean intitulé *Sexe et Pouvoir. La construction des corps et des émotions*¹¹⁴, nous constatons que dans les caractères attribués à chaque sexe comme propriétés, c'est à l'homme que revient la capacité de penser, d'agir (raison, rationalité, logique, intelligence) et à la femme, celle d'aimer, d'écouter, de protéger (réceptivité, bonté, douceur, tendresse). Dans les caractères concernant plus explicitement le corps (physiologie, mouvements, positions), le cerveau vient au premier rang pour l'homme et le cœur, pour la femme. Ce que reproche Ovila à Émilie avant de s'enfuir, c'est justement de ne pas savoir se comporter comme une femme devrait le faire : « Tu es pas une femme, Émilie, tu es un cerveau sans cœur ! » (178).

Si, après le départ d'Ovila, Émilie garde espoir de le revoir afin de s'expliquer avec lui, elle ne tarde pas à comprendre qu'il est bel et bien parti et ne reviendra pas de sitôt. Son désir commence donc à s'effriter. La jeune femme parvient d'abord à se convaincre que son aventure sentimentale n'avait été qu'une « amourette », même si elle aurait espéré plus (191). Puis, elle décide que son prétendant « pouvait bien aller paître » (214). À ce moment, Ovila apparaît à ses yeux comme un être irresponsable qui fuit la réalité au lieu de l'affronter. L'institutrice croit qu'il n'a pas eu pour elle des sentiments aussi profonds que les siens. Le silence d'Ovila réduit la communication à un blocage comme ce fut le cas à cause du mutisme d'Émilie plus tôt dans l'histoire.

À ce moment, un autre personnage qui soupire auprès d'Émilie -Henri Douville, l'inspecteur d'école qui la visite chaque année- est introduit

¹¹⁴Marc PRÉJEAN, *Sexe et Pouvoir. La construction des corps et des émotions*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1994. Consulter le tableau, p. 47-48.

dans la diégèse. Sur le plan des convenances, la jeune institutrice s'engage plus loin qu'elle n'avait été avec Ovila puisqu'elle se fiance avec lui.

Intervention d'un rival: Henri Douville

Si l'engagement gardé secret n'est pas rejeté de manière officielle, après le départ d'Ovila, un doute s'installe quant à sa persistance. Jusqu'à son retour, la relation est, pour ainsi dire, en attente. Toute l'attention est orientée vers l'héroïne et sa relation avec Henri Douville.

Le narrataire sait pourtant que l'inspecteur d'école n'est pas un véritable rival, qu'il n'est pas le sujet prévu par le code littéraire pour gagner le cœur d'Émilie. Comme le rappelle Grivel, « [l]'œuvre a toute latitude pour marquer positivement ou négativement qui elle veut ¹¹⁵ », c'est-à-dire que « le récit inclut la participation du lecteur : il lui est notifié qui "aimer", qui "haïr" ¹¹⁶ ».

Avec Henri, tout est trop précipité et les raisons qu'il emploie pour séduire l'institutrice semblent futiles, sans fondements. Il fait sans cesse allusion aux voyages, aux biens matériels, à la vie confortable qu'il pourrait offrir à Émilie. Dès le point de départ, l'inspecteur d'école est présenté comme un personnage peu sympathique. Il est maniéré, bourgeois et se montre un tantinet complaisant avec l'institutrice. De plus, il ne possède pas la masculinité, la force et la beauté des héros tels que nous sommes entraînés à voir dans la littérature amoureuse. L'inspecteur est atteint d'un strabisme prononcé que le narrateur met en évidence à plus d'une reprise. Sur le plan du physique et en raison de son attitude quelque peu condescendante, Henri ne porte en lui que les traits du perdant.

¹¹⁵ Charles GRIVEL cité dans Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 120.

¹¹⁶ *Loc. cit.*

L'inspecteur est introduit dans l'intrigue au moment de sa visite annuelle à Saint-Tite (107-113). Immédiatement après l'avoir rencontré, comme si la chose elle-même fut insensée, du moins si elle songe à un personnage comme Douville pour époux, l'institutrice plaisante avec la famille Pronovost par rapport à la possibilité qu'elle puisse épouser un inspecteur d'école :

Les parents Pronovost lui firent remarquer qu'elle aurait de la difficulté, dans un village comme le leur, à trouver un bon parti si elle ne voulait pas être femme de cultivateur. Émilie leur répondit en riant qu'elle n'était pas pressée de se marier ; qu'elle aimait trop l'enseignement et qu'avec un peu de chance elle pourrait marier un instituteur... ou encore un inspecteur. À cette phrase, les enfants éclatèrent de rire. Émilie fit de même (115-116).

D'entrée de jeu, Henri apparaît comme un personnage dont on se moque. N'est-il pas étonnant qu'il en soit ainsi ? Dans le roman d'Arlette Cousture, « la joute amoureuse oppose deux partenaires inégaux dont l'un est, par nature, destiné à tomber. Par nature. Physique. Par les lois naturelles de la sexualité ¹¹⁷».

Aussi, dès que l'inspecteur d'école semble vouloir prendre les devants sur Ovila, c'est-à-dire au moment où il est question de ses fréquentations avec l'institutrice et surtout de l'alternative de leur engagement, le narrateur se charge de faire briller le héros par son absence en le mettant constamment en rapport avec le personnage d'Henri et en faisant ressortir son ascendant sur Émilie :

Émilie revivait la journée qu'elle et Ovila avaient eue, il y avait tout au plus un an de cela. Et Berthe était là. Qu'est-ce que Berthe penserait de son prochain mariage avec Henri ? Ah ! si seulement elle avait pu parler à Berthe. Lui dire combien elle appréciait la compagnie d'Henri, même s'il ne faisait rien naître en elle comme l'avait fait Ovila. Lui dire

¹¹⁷ Georges DUBY, *Féodalité*, Paris, Quarto/Gallimard, 1996, p. 1416.

combien il était érudit, qu'il avait de bonnes manières (192-193).

L'inspecteur étouffe la nature d'Émilie et, après quelques semaines de fréquentations, le narrateur laisse clairement entendre qu'Émilie ne l'aime pas (194-195). Finalement, lorsqu'Ovila est de retour, la narration précise que

Henri était à cent mille lieues de[s] [...] pensées [d'Émilie]. Henri. L'homme qui lui avait donné l'assurance d'être belle et désirable. Henri qui, finalement, lui avait permis de répéter son rôle d'aimante (232-233).

La narration spécifie donc la fonction même de l'inspecteur dans la structure amoureuse. Il n'a été qu'un prétexte, qu'un personnage de théâtre, un être de passage qui a aidé Émilie à mieux se préparer pour la représentation véritable, celle qui se jouerait devant un public réel, mais en compagnie d'un autre personnage que lui. Tel un grand metteur en scène, Henri est demeuré dans l'ombre, dans les coulisses au moment du spectacle. Même s'il a été fiancé à Émilie, sa relation avec elle n'a jamais été rendue publique, si ce n'est dans la famille Bordeleau. Il faut attendre le retour d'Ovila pour que la machine amoureuse se remette en marche.

Quatrième moment fort¹¹⁸: le rétablissement de l'ordre amoureux

Au moment même où le héros revient chez lui, après un séjour de plusieurs mois dans les chantiers de la Mauricie, Émilie, de sa fenêtre, l'aperçoit qui revient vers la maison de ses parents :

C'était lui! C'était bien lui! Il était de retour. Elle aurait reconnu sa démarche à des milles à la ronde. Elle était

¹¹⁸Se rapporte aux pages 232-238 du roman.

resté rivée à sa fenêtre à le regarder venir tranquillement dans le Bourdais (232).

À cet instant, la joie d'Émilie est telle que son besoin de revoir Ovila, homme des bois, homme de la terre, prend la forme d'une prière, d'une supplication: « Mon Dieu, faites qu'il vienne », faisant ressortir la véhémence de son désir. Toutefois, la narration nous fait savoir que l'amoureuse n'allait pas faire les premiers pas: « S'il voulait la voir, il n'avait qu'à se déplacer » (232).

En voyant paraître le héros comme s'il venait tout bonnement de ressusciter, la première réaction de l'héroïne est de penser à prendre un bain. L'attention du narrataire converge ainsi vers son corps et ne tarde pas à se mêler au regard concupiscent d'Ovila, soudainement apparu dans la chambre :

Elle allait passer derrière le paravent pour revêtir sa robe lorsqu'elle aperçut Ovila, debout sur la dernière marche. Saisie, elle resta au beau milieu de la pièce, bouche bée, devant lui. Ses cheveux mouillaient la robe de chambre sur ses fesses et sur ses seins. Elle oublia que l'eau rendait transparent le coton léger de sa robe (233).

Nous sentons le plaisir du héros de regarder, de scruter les splendeurs nouvelles s'offrant à lui: « Ovila la regarda de la tête aux pieds, sourit et s'approcha d'elle pour l'enlacer dans ses bras » (233) :

-J'ai cogné trois fois. Comme ça répondait pas pis que je savais que tu étais là parce que la porte était débarrée, je me suis permis d'entrer. Remarque que j'étais loin de penser que tu serais aussi belle en plein milieu de l'après-midi (233).

Entre donc en application la scopophilie (ou plaisir de regarder). Cette notion, qui a surtout été développée en cinéma, « tente d'abolir la

distance entre spectateur et représentation¹¹⁹». Dans la présente séquence, elle va de pair avec un épicurisme naissant et plus aucune frontière n'existe entre l'observateur et ce qui est regardé. Jamais, les protagonistes ne s'étaient trouvés dans une situation aussi intime et propre à l'éveil du désir. Même le narrateur n'avait pas fait usage d'un vocabulaire explicite où il est question des « fesses », des « seins », de la « poitrine », des « sous-vêtements », du « cache-corset » et des « jupons » de l'héroïne et à mettre en lumière une scène où le héros la compare à une « belle chatte ».

Avant que les amants ne s'abandonnent l'un à l'autre, une brève discussion s'amorce :

-As-tu pensé à moi pendant que j'étais parti, Émilie ?

-Pas souvent, Ovila. On peut pas dire que tu m'as aidée à le faire. Pourquoi est-ce que tu m'as écrit rien qu'une lettre ?

-Parce que j'haïs ça, écrire.

-Pis moi, tu sauras que j'haïs attendre un fantôme.

-Tu devais avoir confiance. J'avais dit que je travaillais pour gagner l'argent pour nous installer.

-C'est facile à dire ça, Ovila Pronovost. As-tu vraiment l'impression que j'ai passé tout ce temps-là à me morfondre ?

-« Moi je me suis morfondu », dit-il amèrement (234-235).

Mais, « Émilie n'y tint plus. Elle sortit de derrière le paravent et se précipita vers [Ovila]. Ils basculèrent tous les deux sur le lit » (235). Comme dans la scène de l'engagement gardé secret, il y a abandon à l'imagination du lecteur des agissements des protagonistes. Quelques lignes suffisent à résumer ce qu'ils mettent une demi-heure à accomplir nous laissant toutefois bien entendre qu'ils n'ont pas dépassé les frontières de l'acceptable :

¹¹⁹John FROW, « Le lieu sémiotique du spectateur dans le discours de l'amour contemporain », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA, *op. cit.*, p. 173.

Il l'embrassa tendrement. Elle s'abandonna aux limites de la correctitude. La fougue d'Ovila augmenta [...]. Ils sortirent une demi-heure plus tard. Émilie avait consacré beaucoup de ses énergies à freiner cette femme qui lui criait de la laisser sortir (235).

Les amoureux se retirent finalement à l'extérieur et s'expliquent à nouveau, sérieusement, cette fois. Ils font d'abord allusion aux événements passés puis la discussion s'oriente aussitôt vers l'avenir. La question du mariage est soulevée une dernière fois. Ovila avoue qu'il est revenu pour se fixer définitivement. Mais, Émilie, même si « [e]lle attendait ce jour d'aussi loin qu'elle pouvait se souvenir », (237) décide de freiner l'élan de son ancien élève et d'user de stratégie en vue de se faire désirer véritablement. Sa tactique: taire son sentiment.

La stratégie amoureuse suppose qu'on retienne l'aveu, qu'on taise « un peu » la passion qui nous étreint: l'autre n'est fasciné, et je ne suis moi-même fascinateur, que s'il doute de l'attachement que je lui porte [...]. La réticence ainsi est efficace comme moyen de séduction de l'autre¹²⁰.

Même si Ovila fait comprendre à sa « belle brume » qu'il est revenu pour l'épouser et « s'installer » avec elle, Émile exige tout l'été (quatre longs mois) pour réfléchir à sa proposition :

-Ovila Pronovost, tu vas attendre. Tu arrives comme un cheveu sur la soupe, tu me prends mouillée comme un canard, tu dis qu'on se marie l'année prochaine pis qu'on va rester dans la maison de ton père. Pis moi, là-dedans ? Est-ce que ça se pourrait que j'aie mon mot à dire ? [...]. J'vas penser à tout ça pendant l'été. Pis comme ça, toi pis moi, on va avoir le temps de se fréquenter en bonne et due forme, pis de se connaître un peu mieux (237).

¹²⁰Charles GRIVEL, *op. cit.*, p. 109.

La condition que l'héroïne impose fait subir un revirement au conditionnement de l'amour. Alors qu'« [i]l n'avait jamais douté d'elle » (237) depuis le soir d'été où l'institutrice avait accepté d'être celle qui l'attendrait, Ovila remet maintenant en question les sentiments d'Émilie. Il doit donc reconquérir le cœur de sa promise. Pour ce faire, il adopte à nouveau l'attitude courtoise avec la seule différence qu'au début son comportement était une simple tentative de séduction, tandis que, maintenant, il s'inscrit dans l'attente d'un engagement définitif. Alors qu'il était obligé de s'en tenir à de gentilles attentions, Ovila peut donc s'investir plus loin amoureusement.

En soupirant transi, il s'occupe d'Émilie, lui décline de beaux compliments et va même jusqu'à lui faire ouvertement la cour en intégrant à son langage une poéticité plutôt inhabituelle chez lui : « Pas besoin de te rafraîchir, ma belle. Tu as l'air d'une fleur qui vient de recevoir des gouttes de rosée » (250). Cette galanterie dans la conduite d'Ovila permet à Émilie de comprendre que, entre ses deux prétendants, elle a fait le bon choix : « [Ovila] n'avait certes pas la finesse et la tournure de mots d'Henri, mais il avait une spontanéité qui manquait à ce dernier » (238).

Le lien qui soude les personnages entraîne donc un changement de plan de communication. Sur ce plan,

[o]n peut [...] trouver à exprimer l'indicible, renforcer ou affaiblir ce qui a été dit, le réduire à une bagatelle, le retirer, faire une croix dessus; on peut aplanir les malentendus, et corriger les déraillements [...], on peut rencontrer une réponse, mais aussi un blocage¹²¹.

L'implication corporelle et la confession des aveux du héros permettent d'effacer le passé et de rétablir l'ordre amoureux, même si ce n'est qu'après avoir fréquenté Ovila « en bonne et due forme »

¹²¹Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p.43.

(237) qu'Émilie donne son assentiment en lui montrant son coffre de cèdre :

Il aperçut le coffre de cèdre. Il le regarda, regarda Émilie, puis le coffre. Il ne savait que dire. Émilie était émue.

-Ma foi du Bon Dieu, Ovila, si tu avais eu un chapeau sur la tête, tu te serais découvert comme devant une église.

-Entre toi pis moi, Émilie, c'est pas un coffre que je vois, c'est toute une cathédrale.

-Fais attention, faudrait pas que tu attrapes la folie des grandeurs.

-Inquiète-toi pas pour moi. La folie, ça fait longtemps que je l'ai. Pis la grandeur, tu viens juste de me la donner (251).

Ce signe marque l'engagement amoureux et social des protagonistes avant que leur union ne soit officialisée.

Dans cette séquence, l'amour d'Émilie et d'Ovila s'élève symboliquement à un niveau supérieur. Alors qu'ils s'étaient presque toujours côtoyés à l'école, ils adoptent pour la première fois le comportement des véritables amants dans la chambre d'Émilie. Le premier étage de l'école (classe) représente l'espace public où ils se sont rencontrés, où ils ont eu des échanges « impersonnels » et ont appris à se connaître puis à s'aimer secrètement, tandis que le second étage (chambre d'Émilie) est l'espace intime où ils connaissent leurs premiers ébats amoureux. À ce moment, leur amour se matérialise et accède à un niveau supérieur, comme le lieu physique même (école) dans lequel se produit l'ascension amoureuse.

Les protagonistes des *Filles de Caleb* effectuent donc un parcours pour le moins animé à travers lequel ils tentent constamment de communiquer. De la galanterie à l'amour, le scénario suit une progression dramatique dont le but est d'amener progressivement l'intrigue amoureuse à un point culminant symbolisé par l'engagement des principaux acteurs. Selon Tzvetan Todorov, c'est la technique de la *gradation*, une forme de la répétition, qui permet de stimuler le récepteur :

Lorsqu'un rapport entre les personnages reste identique pendant plusieurs pages, un danger de monotonie guette [le lecteur] [...]. La monotonie est évitée grâce à la gradation : chacune [des manifestations amoureuses] donne un indice supplémentaire [des sentiments], de sorte que l'aveu de cet amour vient comme une conséquence logique de ce qui précède¹²².

Mariage

Avant la date fatidique, Émilie commence par marquer les jours sur un petit bout de bois afin de sentir plus près d'Ovila, homme de la nature, que sa grande rivale, la forêt, finit par lui ravir. La date de la cérémonie est fixée au 9 septembre et, pendant l'été, Ovila, parti travailler au loin, « n'avait pu venir une seule fois [la] voir » (283) :

Au fond d'elle-même, [l'institutrice] n'avait pas cru qu'il tiendrait cette promesse. Mais il avait tenu celle d'écrire et elle lui en sut gré (283).

Le matin de la noce, Caleb est visiblement nerveux. Juste avant la cérémonie, il envoie un de ses fils à l'église de Saint-Stanislas afin de vérifier discrètement si les membres de la famille Pronovost sont bel et bien arrivés du village voisin. En apprenant qu'ils sont bel et bien là, il soupire de soulagement: « La noce aura lieu » ! (283). Fin prêt, il demande à sa famille de monter à bord de la calèche et, « [p]our la première fois, [...] prend [...] conscience que sa fille était belle » (284) :

-« Si je savais pas que c'est toi, Émilie, je penserais que tu es une apparition de ma mère, quand elle était jeune.
-Il paraît que je lui ressemble, répondit-elle doucement.

¹²²Tzvetan TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8. *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 134.

-Tu es son portrait tout craché ». Il resta quelques instants à la regarder en se disant que c'était une vraie faveur du ciel de lui envoyer une image vivante de sa mère. C'était aussi une vraie faveur du ciel de lui avoir donné une si belle mariée (284-285).

Tout en se dirigeant vers l'église, Caleb fait remarquer à sa fille la chance qu'elle a de pouvoir profiter d'une température aussi clémente pour son mariage. Enchantée et tout à fait en accord avec son père, Émilie constate que même le paysage se confond avec son bonheur et la magnificence de ce jour béni :

Émilie regarda la rivière. Puis elle regarda sa robe. Puis elle regarda à nouveau la rivière.

-« C'est drôle, mais je viens juste de me rendre compte que ma robe est de la même couleur que la rivière » (285).

Une fois rendue à l'église, la future mariée n'a d'yeux que pour son soupirant. Accrochée au bras de son père, elle s'avance solennellement pour le rejoindre et « [l]e reste de la cérémonie [n'est] que brouillard » (287). Mais au moment où le curé lui demande « si elle accept[e] de prendre Charles pour époux » (287), Émilie ressent un étrange tressaillement. Voyant sa réaction d'étonnement,

[l]e curé avait regardé à nouveau sur son papier et dit que c'était bien ce qui était écrit. Émilie se tourna vers Ovila.
« Charles ?

-Oui, c'est mon nom de baptême. J'ai jamais pensé de te le dire ». Il riait presque (287).

Cet incident passé, la célébration se déroule sans complication. Les nouveaux époux signent les registres et Ovila embrasse sa belle maîtresse d'école « avec une générosité que les gens n'étaient pas habitués à voir » (288). La narration laisse savoir qu'au plus grand bonheur d'Émilie, Antoinette et Henri Douville, nouvellement mariés eux aussi, s'étaient déplacés pour célébrer l'événement et que « [l]a noce avait été parfaitement réussie » (289). Finalement, Ovila vient

faire visiter à Émilie leur nouvelle demeure avant de l'entraîner dans les bois où il avait aménagé au préalable une petite maison près d'un lac afin d'y passer quelques jours avec sa bien-aimée dans la plus grande intimité.

Contrairement au deuxième tome de la saga où la scène des « épousailles » est résumée dans une sorte de sommaire explicatif, le premier tome des *Filles de Caleb* comporte une description assez étayée de la cérémonie religieuse et des événements avant et après le mariage.

En tenant compte du temps de l'histoire, le mariage est une étape nécessaire dans l'œuvre d'Arlette Cousture. Pour Émilie et Ovila qui s'aiment d'un amour passionné, il n'équivaut pas seulement à un rite de passage. Le mariage est une étape de transition vers une vie meilleure où amour et mariage vont de pair, où « [i]l y est présumé que l'unité de l'amour et du mariage revient à l'unité de la matière et de la forme¹²³ ».

Codes amoureux et procédure de séduction

Dans le roman, deux personnages tentent d'entrer en communication avec Émilie afin de la séduire et l'épouser. Toutefois, leurs procédures de séduction s'inscrivent dans des démarches personnelles qui s'opposent. Sur le plan des convenances et de l'attitude à adopter pour faire succomber la gent féminine, celui qui suit l'ordre logique des choses a beaucoup plus de chance de plaire que celui qui en vient directement à la demande en mariage comme c'est le cas avec Henri¹²⁴.

¹²³Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 188.

¹²⁴La même situation se produit dans *Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche*. Lorsque Clovis passe outre le jeu de la séduction et demande précipitamment à Blanche de devenir sa femme. Comme Henri, il essuie un refus (troisième moment fort). Au moment où, sous les traits du galant repent, il vient retrouver Blanche et s'abandonne aux règles de la bienséance, celle-ci accepte de l'épouser.

[L]e mariage ne doit jamais arriver qu'après les autres aventures. Il faut qu'un amant, pour être agréable, sache débiter les beaux sentiments, pousser le doux, le tendre et le passionné, et que sa recherche soit dans les formes [...]. Il cache un temps sa passion à l'objet aimé, et cependant lui rend plusieurs visites [...]. Le jour de la déclaration arrive [...]. Ensuite il trouve moyen [d']apaiser [sa bien-aimée], de [l']accoutumer insensiblement au discours de sa passion, et de tirer [d'elle] cet aveu qui fait tant de peine [...]. Voilà comme les choses se traitent dans les belles manières, et ce sont des règles dont, en bonne galanterie, on ne saurait se dispenser. Mais en venir de but en blanc à l'union conjugale, ne faire [la cour] qu'en faisant le contrat de mariage [...], il ne se peut rien de plus marchand [commun, vulgaire] que ce procédé¹²⁵.

Ovila ne brusque pas les événements contrairement à Henri qui brûle des étapes en demandant tout de suite la main de l'institutrice. Par leur comportement respectif, les deux soupirants d'Émilie démontrent l'existence d'un code, d'une façon de s'y prendre pour dire l'amour. Celui qui le connaît triomphe.

La connaissance de ce code amoureux fait donc ressortir des rapports de domination entre les personnages. En possédant la compétence de dire l'amour et la capacité d'adapter ses sentiments en situation intime (*habitus amoureux*), Ovila obtient ce qu'il désire et, dès les premières manifestations de cet amour, Émilie comprend « qu'elle n'avait plus autorité sur lui » (136), comme c'était le cas lorsqu'Ovila était son élève.

¹²⁵MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules*, Paris, Bordas, 1995, p. 31-32.

La position des personnages dans l'espace social

Au moment où elle enseigne, Émilie est en position d'autorité. C'est alors elle qui possède la « capacité de se *faire écouter* ¹²⁶ » et qui prend les moyens pour se faire comprendre. Dès le début du roman, elle informe la classe : « La personne qui mène ici, c'est moi » (35). Ovila, en tant qu'élève, subit, comme tous les autres écoliers, la domination linguistique de l'enseignante. Il doit adapter son langage et son comportement en fonction des désirs d'Émilie. Parfois, il est même « condamné[...] au silence, un silence que l'on dit respectueux ¹²⁷ ».

Par exemple, par un début d'hiver, Ovila est en train d'empiler des bûches dans la classe. Malencontreusement, il échappe une bûche qui roule sur le sol. Spontanément, l'institutrice s'écrit :

- Ovila Pronovost ! Veux-tu bien être plus attentif à ce que tu fais.
- Excusez-moi, mam'selle, je l'ai juste échappée [...].
- Ça va, mais fais plus attention (32).

Sans doute, Ovila aurait-il espéré se défendre davantage, puisqu'il s'agit d'un simple accident. Mais « chaque champ [...] a ses lois propres et tend à censurer les paroles qui ne sont pas conformes à ces lois ¹²⁸ ». Dans le champ social, Ovila occupe une position subalterne par rapport à Émilie et c'est elle qui a le dernier mot.

Lorsque l'institutrice se retrouve avec Henri, les rapports de force sont inversés. Du rang des dominants, elle passe au rang des dominés. Le but des visites d'Henri est d'évaluer les compétences de l'institutrice à travers la qualité des connaissances qu'elle parvient à transmettre à ses écoliers. Émilie passe d'ailleurs plusieurs semaines

¹²⁶Pierre BOURDIEU, « L'économie des échanges linguistiques », *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷Pierre BOURDIEU, « Le marché linguistique », *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 132.

¹²⁸*Ibid.*, p. 132.

à préparer cette rencontre en interrogeant ses élèves, entre autres, sur la grammaire, l'orthographe et l'épellation. En présence de l'inspecteur, elle tient à ce que ceux-ci expriment leur bonne maîtrise de la langue française. De son côté, Émilie s'efforce également de bien parler. Dès que l'inspecteur surgit dans la classe, elle emploie un niveau de langage plus soutenu que celui dont elle ferait usage dans une « situation non officielle ».

La plupart des remarques inscrites dans le discours narratif passent au texte par les réflexions de Caleb. Celui-ci n'apprécie guère Henri et la façon dont il s'exprime. Au moment où Émilie le fréquente, il remarque que sa fille a complètement transformé son langage et son comportement en général, qu'elle n'est plus la même. Selon Caleb, Émilie

était devenue tellement posée, tellement « demoiselle ». Elle parlait presque une autre langue que sa langue maternelle quand Douville était là. Lui, c'était certain, parlait « dans les termes », mais chez Émilie, cela faisait drôle à entendre » (194).

À l'égard de l'inspecteur, l'institutrice adopte la même attitude que l'élève vis-à-vis du maître ; elle imite et fabrique un discours ajusté à la situation pour satisfaire celui qui occupe la position dominante. Autrement dit, elle transforme son langage car elle participe à une « situation officielle ». Elle reproduit ainsi la formule émise par Bourdieu : « habitus linguistique + marché linguistique = expression linguistique, discours ¹²⁹ ».

Dans l'espace social, Émilie occupe une position centrale vis-à-vis d'Henri et d'Ovila. Les fonctions d'inspecteur, d'institutrice et d'élève le démontrent clairement. Par rapport à l'espace amoureux, elle se retrouve également au centre. Elle doit choisir entre l'amour de son ancien élève et celui de l'inspecteur et, du même coup, faire un gagnant et un perdant. Ovila et Henri s'opposant par leur nature même

¹²⁹ *Ibid.*, p. 121.

– d'un côté les éléments populaires et de l'autre, les dispositions bourgeoises –représentent pour Émilie « l'opposition entre la force matérielle, brute, physique et la force spirituelle, sublimée, symbolique ¹³⁰».

La position des personnages dans l'espace amoureux

La demande en mariage d'Ovila se produit lorsqu'il revient de travailler des chantiers de la Mauricie sans prévenir et surprend Émilie chez elle au beau milieu de l'après-midi (quatrième moment fort). Dans cet extrait, les marques d'autorité entre Émilie et Ovila sont interverties. Au moment où Ovila la surprend, Émilie lui demande de se retourner afin d'être plus à l'aise pour finir de se vêtir, mais celui-ci n'en fait rien. Alors, la voix du maître d'école surgit et elle lui lance : « J'ai dit de te retourner, Ovila Pronovost » (234). Néanmoins, dans l'intimité, l'ancien élève n'obéit plus.

Chaque espace possède ses codes spécifiques et, dans l'espace amoureux, la voix autoritaire de l'institutrice n'affecte plus Ovila. Lorsque Émilie lui intime l'ordre de se retourner, au lieu de répondre « Excusez-moi, mam'selle » ou « oui mam'selle », comme il l'aurait fait au moment où il fréquentait la petite école, Ovila répond spontanément : « –Ça fait tellement longtemps que je t'ai vue que j'ai pas envie de perdre une minute de plus » (234).

Ovila est même devenu le meneur de jeu. Il sait qu'Émilie l'aime même si elle s'interdit de lui faire savoir ouvertement. Alors, juste avant de lui faire la grande demande, il use à son tour du pouvoir du langage et dit à son ancienne institutrice : « Ben là, tu vas m'écouter » (236). À ce moment, c'est lui qui possède la capacité de se faire entendre et c'est grâce au pouvoir des mots qu'il réalisera son désir d'épouser sa « belle brume ».

¹³⁰Pierre BOURDIEU, « L'économie des échanges linguistiques » *op. cit.*, p. 32.

Quant au discours parlé, Émilie n'avoue pas à Ovila qu'elle l'aime. Ses sentiments sont transmis par le biais de la narration. Le narrataire sait qu'elle éprouve un amour passionné pour son ancien élève, mais elle censure ses sentiments. Elle a « les mots rares quand il faut dire l'amour ¹³¹ ». Elle attend que ce soit Ovila qui s'exprime le premier.

Dans l'intimité, Émilie et Ovila, descendants de la classe populaire, utilisent le même niveau de langage, un langage qui se rapproche de l'oralité. Entre autres, ils emploient conjointement l'expression : « j'haïs », ils disent : « je vas » au lieu de « je vais » et dans la phrase négative, ils omettent le « ne ». Entre eux, les rapports de force linguistique ne s'expliquent pas par la qualité du français parlé, mais se manifestent à travers le fait de dire ou non l'amour et la capacité d'adapter ses sentiments dans une situation donnée, ce qui correspond à une forme d'*habitus amoureux*.

Avec Henri, les choses se présentent autrement. Tout comme Ovila, il avoue à Émilie ses sentiments et son désir de l'épouser. Mais, en situation intime, il se permet de faire des remarques à l'institutrice, quant à son vocabulaire. Ainsi, lorsqu'il partage un repas avec l'institutrice et s'apprête à lui demander sa main, Henri reproche à Émilie de taire le « ne » dans la phrase négative :

- Voyons donc ! Restez donc encore un peu. La pluie a pas cessé
- N'a pas ... dit Douville
- Quoi ?
- Vous avez dit « a pas »
- J'ai dit ça moi ?
- Oui. Vous devriez faire un peu plus attention. Vous avez un vocabulaire excellent mais vous mangez toutes vos syllabes »(188).

¹³¹Lise GAUVIN, « Le théâtre de la langue », *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, *Cahiers de théâtre Jeu*/Éditions Lansman, 1993, p. 355.

Peu habituée à ce genre de remarques, Émilie ne sait comment réagir. La narration révèle qu'elle est « estomaquée ». Elle sait que l'inspecteur appartient à une classe supérieure à la sienne, mais cela justifie-t-il qu'il lui fasse un tel reproche en situation intime, qui plus est, tout juste avant de lui demander de devenir sa femme ?

Je voudrais simplement que vous pensiez un peu à ma proposition. Si vous n'avez pas d'objections et si vos parents sont d'accord, j'irais vous visiter occasionnellement cet été. Nous pourrions faire meilleure connaissance. Je sais que je suis plus âgé que vous, mais nos goûts communs – la littérature, la langue française, les enfants – sont probablement suffisants pour nous aider à fonder une union durable (190).

L'inspecteur impose son autorité linguistique tant dans l'espace amoureux que social. Aucune passion ne semble subsister en lui. Sur le plan linguistique, l'obsession de la langue explique sans doute pourquoi l'amour d'Émilie pour Henri s'est soldé par un échec :

Douville montre une maîtrise linguistique orientée vers le second degré de l'apprentissage linguistique, c'est-à-dire la phase expressive, le sens figuré, la distance ironique [...]. Douville développe ainsi un fétichisme non pas de l'orthographe, mais de la syntaxe. Aussi relève-t-il sans cesse l'absence du « ne » dans les phrases négatives d'Émilie et commente-t-il fréquemment sa syntaxe comme sa prononciation [...]. Cette conception du langage est absolument incompatible avec celle d'Émilie, ce qui démontrait déjà l'échec de leur [union] ¹³².

Henri ne semble pas comprendre que les règles de comportement ne sont pas les mêmes dans l'intimité que dans la vie sociale. Il ne parvient pas à faire la différence entre une relation intime motivée de l'intérieur et une relation sociale impersonnelle.

¹³²Lucie ROBERT, « Une esthétique du centre. *Les Filles de Caleb* d'Arlette Cousture », *Les Figures de l'écrit*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 228-229.

De la galanterie à l'amour, Ovila se présente comme celui qui, des deux prétendants, maîtrise le mieux le code discursif et social de l'amour. Afin de gagner le cœur de sa bien-aimée, il procède étape par étape. Il cherche tout d'abord à rendre lisible son désir d'amour en témoignant maints égards à Émilie. Ses démarches galantes peuvent s'intégrer tant à la sociabilité qu'à l'intimité. Puis, peu à peu, il parvient à séduire la jeune femme et à faire naître en elle la passion.

En s'immisçant à plusieurs reprises dans l'espace intime d'Émilie, Ovila établit un rapport de domination. L'héroïne, comme la plupart des femmes, du moins à cette époque, est confinée à la sphère privée. Comparativement à Ovila, son champ d'action est restreint. Ce dernier va et vient en toute liberté, sillonne le monde, revient et repart. Il possède une indépendance d'esprit et a la possibilité de choisir, à l'opposé d'Émilie qui se morfond de désir chez elle à attendre un « fantôme » qui ne viendra peut-être jamais. Mais, lorsque Ovila arrive à l'improviste, il vient perturber son monde bien organisé et Émilie, impuissante à se défendre vis-à-vis de sa propre passion, se laisse prendre au piège de l'amour.

L'espace amoureux, espace qui se rattache à la vie individuelle, personnelle, privée, favorise donc un relâchement du langage par opposition à l'espace social où le langage relève du domaine collectif, public, officiel. Dans l'intimité, c'est la présence, l'authenticité qui comptent. « Est intime un rapport à l'autre qui livre une fragilité ¹³³ ». En présence d'Ovila, Émilie dévoile son véritable visage, sa fragilité, sa sensibilité. Avec Henri, elle devient plutôt un être figé qui fait de grands efforts pour bien prononcer chacun de ses mots, une personne qui essaie de se convaincre que les voyages, l'argent, le prestige la rendront heureuse. Si Émilie et Henri unissaient leur destinée, il y aurait toujours incompatibilité entre leur monde et leur façon de l'exprimer.

¹³³ Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA, « La tentation de dire l'intime », dans *La Passion au féminin* (sous la direction de Claudine Bertrand et Josée Bonneville), Montréal. XYZ éditeur, 1994, p. 41.

L'inspecteur et l'institutrice ne font pas partie du même groupe social et, comme l'indique Bourdieu, « [l]a communication entre classes [...] représente toujours une situation critique pour la langue utilisée, quelle qu'elle soit ¹³⁴ ». Henri avait, disait-il ironiquement, « été déformé au collège » (188). En matière de français, contrairement à Émilie qui a été formée dans les écoles primaires destinées au peuple, il a acquis les avantages de la bourgeoisie dominante. Il a passé sa vie en institution et « vouait un culte " presque païen " à la langue de Molière » (188). Émilie n'aurait jamais pu apprendre à partager une relation intime avec ce personnage.

L'origine sociale semble jouer un rôle très important sur le langage et sur les relations entre les personnages. Henri appartient à une classe supérieure, mais son langage plus recherché ne parvient pas à émouvoir, à sensibiliser. Le narrateur le rend d'ailleurs désagréable par son attitude et ses manières. Ainsi représenté, il n'attire pas la sympathie. Cette réalité déborde même dans le cadre du lecteur qui peut souhaiter qu'Émilie ne l'épouse pas, car *Les Filles de Caleb* est un « roman qui est écrit pour être lu, pour le plaisir non pas du texte d'abord, mais de la communication, de l'univers qu'il sait évoquer, des sentiments qu'il réussit à faire partager ¹³⁵ ». Mais Henri se cache derrière son éternel personnage d'inspecteur d'école et est incapable de communiquer ses émotions et ses sentiments.

Arlette Cousture se range du côté de la culture populaire. Le ton qu'elle emploie, le vocabulaire ainsi que le petit « glossaire » placé à la fin de l'œuvre en font foi. Le fait qu'elle rende le personnage bourgeois peu sympathique peut aussi le confirmer. Alors n'est-il pas étonnant que ce soit l'incarnation populaire de l'amour qui subsiste ? Dans une entrevue, l'auteure déclare d'ailleurs qu'elle a volontairement voulu faire ressortir la force de la femme à travers l'héroïne. À propos du personnage d'Émilie, dit-elle,

¹³⁴Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁵Pierre HÉBERT, « Ce qui arrive, quand on écrit pour communiquer », *Lettres québécoises*, no 46 (été 1987), p. 25.

[j]’ai voulu prouver [que les femmes] n’avaient pas la passivité qu’on leur a toujours attribuée. Et ce n’est pas du féminisme, c’est de l’amour de la justice. Moi je rends à César ce qui appartient à César¹³⁶.

Dans *Les Filles de Caleb*, la toute-puissance de l’héroïne ne pouvait être mise en évidence que si elle unissait sa destinée à celle d’Ovila, digne représentant de la classe populaire. En épousant Henri, Émilie aurait grimpé dans la hiérarchie sociale et aurait eu une vie « facile ». Mais en choisissant Ovila, le narrateur savait qu’Émilie aurait à surmonter de dures épreuves et à se montrer courageuse à maintes reprises. Le mariage d’Émilie avec Ovila fait ressortir la force du personnage féminin et c’est sans doute là l’un des buts de l’auteure.

Quelques considérations d’ensemble

La description du processus communicationnel tel que nous l’avons abordé permet de tracer l’itinéraire des protagonistes et de relever certains comportements masculin et féminin. Par exemple, quand le mécanisme amoureux est paralysé, c’est toujours le héros qui prend les devants pour entrer en contact avec l’héroïne. Afin de justifier ses agissements, il trouve un prétexte véritable ou inventé¹³⁷ et, à chaque fois, l’héroïne est désarçonnée, mais heureuse de sa présence. Sa joie la dilate et elle se trouve désarmée, impuissante devant lui. Elle n’offre aucune résistance, ce qui rend possibles certaines mises au point.

¹³⁶Hélène MARCOTTE, « Entrevue avec Arlette Cousture », *Québec français*, no 68 (décembre 1987), p. 78.

¹³⁷Dans le premier extrait, la maladie de son frère Ovide lui fournit un motif valable pour aller frapper à la porte de celle qu’il aime. Dans le second, une visite chez un supposé oncle habitant le même village que les Bordeleau lui sert de prétexte pour justifier sa présence à Saint-Stanislas. Dans la scène du troisième moment fort, il se permet d’entrer dans l’école parce que la porte n’était pas barrée et qu’Émilie ne l’avait pas entendu frapper.

Contrairement à la protagoniste, le héros est en perpétuel mouvement. Dès qu'il se trouve dans l'état amoureux, il poursuit avec détermination l'objet de sa quête, mais l'héroïne vit une situation qui tient davantage du conflit. Émilie ne peut endosser le même comportement qu'Ovila et doit avoir une attitude différente dans la vie publique que dans l'intimité. En tant que femme, elle a une réputation à préserver, entre autres, à cause de son travail, réputation sur laquelle le narrateur insiste à plusieurs reprises, et elle ne peut s'enhardir à provoquer des rapprochements ou à livrer au grand jour ses sentiments comme le fait Ovila. Elle est brimée et doit attendre que son ancien élève agisse.

Tout l'intérêt du narrataire converge vers l'histoire d'Émilie et Ovila. Mais, d'autres personnages interviennent dans la diégèse. Entre autres figures, nous retrouvons la confidente de l'héroïne et le rival du héros. Ces personnages, fortement typés, ont pour fonction de nous aider à mieux connaître les protagonistes. Par exemple, en recevant les aveux de son amie, Berthe nous en apprend davantage au sujet d'Émilie, car le personnage se construit, entre autres, par ce qu'il dit. Pour sa part, Henri permet de faire découvrir plusieurs aspects de la personnalité de l'institutrice, comme ses pensées, ses besoins affectifs, ses valeurs.

Aussi, parallèlement au développement de l'intrigue, la référence au corps de l'héroïne prend une importance grandissante et pousse toujours plus loin l'intensité du regard que le protagoniste masculin pose sur lui. Dans l'extrait du premier moment fort, les personnages en sont au stade de la simple cordialité. Dans la scène du baiser dérobé, les héros sont envoûtés, mais ils n'effleurent point l'idée d'amour dans leur dialogue. Leurs yeux se limitent à faire ressortir la féminité de l'une et la virilité de l'autre. Dans la scène de l'engagement gardé secret, l'amour est verbalisé pour la première fois et le regard, à tout le moins celui de l'héroïne, livre un portrait plus détaillé de son soupirant. Toutefois, il n'est question que d'une description en surface, que d'une analyse de ce qui est visible, c'est-

à-dire le visage, les formes, les traits. Finalement, dans la séquence du quatrième et dernier moment fort avant le mariage, le héros parvient à discerner des fragments du corps de sa bien-aimée.

**LES FILLES DE CALEB. LE CRI DE L'OIE BLANCHE
D'ARLETTE COUSTURE**

L'amour est une entité émotive spécifique consistant dans une variation, plus ou moins permanente, de l'état affectif et mental d'un sujet, à l'occasion de la réalisation - par la mise en œuvre fortuite d'un processus mental spécialisé - d'une systématisation exclusive et consciente de son instinct sexuel sur un individu de l'autre sexe.

Henry LEGRAND, Adèle, Adèle, Adèle, textes recueillis, transcrits et présentés par Jean-Paul et Paul-Ursin Dumont, Paris, Bourgeois, 1979, p. 154.

Deuxième tome de la saga d'Arlette Cousture, *Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche*¹³⁸ est consacré à l'histoire de Blanche, l'une des filles d'Émilie Bordeleau et d'Ovila Pronovost. L'action du roman se déroule alors que le XXe siècle est bien entamé, soit entre 1918 et 1946. Au point de départ, Blanche partage une existence entre une mère surchargée qui doit veiller au bien-être de sa nombreuse

¹³⁸Arlette COUSTURE, *Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1986.

progéniture et un père absent parti vivre en pays étranger, « [d]ans une terre d'épinettes et de roches. La terre d'Abitibi » (43).

À peine sortie de l'enfance, Blanche agit à titre de mère de la « deuxième famille ». Celle des enfants qui fréquent[ent] encore l'école ». Ayant plusieurs sœurs moins âgées, « elle s'effor[ce] de leur tracer un chemin » (138). Elle apprend donc à se débrouiller seule et comprend très tôt le prix de l'autonomie. Devenue adulte, elle choisit de s'instruire, de se bâtir une carrière, plutôt que de se marier et de fonder une famille, ce qui correspond à un cheminement non conventionnel pour une femme à cette époque.

Blanche a une grande soif d'indépendance et sait que seuls le travail et la détermination peuvent lui permettre de s'affranchir. « [P]lus instruite que la majorité des gens » (215), elle fait de ses études sa planche de salut. Avant de s'abandonner à l'amour, elle enseigne comme sa mère et, après avoir étudié la médecine, devient infirmière, d'abord dans un hôpital de Montréal puis dans la grand nord abitibien. C'est à Villebois qu'elle fait la connaissance de Clovis Lauzé et finit par l'épouser. Mais avant, il y eut Napoléon et Pierre ...

Deux amours refusées

Avant de s'éprendre définitivement de Clovis, Blanche refuse l'amour de deux soupirants : Napoléon Frigon, un jeune étudiant du séminaire Sainte-Marie à Trois-Rivières qu'elle a connu au cours de vacances estivales et Pierre Beaudry, un médecin de l'hôpital de Montréal qu'elle a rencontré au moment où elle exerce sa profession d'infirmière. Éperdument amoureux, ces hommes sont tous deux disposés à épouser Blanche et à fonder avec elle un foyer. C'était mal la connaître car, comme elle dit au deuxième courtisan : « Qui a dit que je voulais une famille ? » (597).

Pour cette héroïne « qui sait faire attendre l'abandon sentimental ¹³⁹», la réussite autonome revêt une plus grande importance que l'amour, du moins, dans un premier et même un deuxième temps. L'épisode avec Napoléon se situe dans la première moitié du roman et, en terme de contenu, est beaucoup plus développé que celui avec Pierre, chapitre amoureux assez vite résumé.

Blanche fait la connaissance de Napoléon Frigon, alors qu'elle vient de chuter à bicyclette. D'emblée, ce personnage « droit, fier et souriant » (224) apparaît comme le héros charmant venu porter secours à une Belle en détresse.

Les copines de Blanche enviaient leur amie et Émilie « répétait sans arrêt qu'il avait fière allure ; que sa dent d'or lui donnait un air coquin et riche ; que c'était merveilleux qu'il fût fils unique et d'un père notaire en plus ; qu'il lui faisait penser à Henri Douville par ses bonnes manières » (223). En fait, dans le contexte de l'histoire, Napoléon aurait pu faire succomber n'importe quelles jeunes filles. Au point de départ, il est légitime de penser que l'héroïne répondra à son amour.

Si Blanche sait que sa rencontre équivaut à « quelque chose d'extraordinaire » (223), elle est consciente de son propre manque d'enthousiasme. Comme elle le laisse entendre, à côté de tous ces gens emballés, « [e]lle aurait voulu, elle, être excitée » (223).

Pourtant, la jeune femme se sait amoureuse et, pour un temps, se laisse envahir par la douce magie que procure ce sentiment. Au début de son idylle, elle se promène à moto avec Napoléon en lui enserrant la taille de ses deux bras. Elle lui permet de l'embrasser et, pendant les périodes de séparation, ils échangent tous deux plusieurs lettres. Mais une dépêche où l'aimant commence à parler d'avenir laisse Blanche pantoise :

¹³⁹Denis SAINT-JACQUES (sous la direction), *Femmes de rêve au travail, op. cit.*, p. 160.

Dans sa lettre, Napoléon avait commencé à lui parler d'avenir. De *leur* avenir. Ils avaient déjà convenu qu'elle enseignerait quelques années, le temps qu'il termine ses études, et qu'ensuite ils se marieraient. Napoléon lui décrivait déjà les travaux qu'ils feraient dans la maison de son père quand eux l'habiteraient. Il lui avait même dit que la maison serait assez grande pour loger dix enfants, sans qu'il n'y en ait plus de deux par chambre (248).

Blanche n'apprécie guère qu'on prenne les décisions à sa place. Pour cette fois, elle laisse passer la missive. Mais, lors d'un souper dans la famille Frigon, Napoléon annonce ses fiançailles sans l'avoir consultée au préalable. Cet épisode marque le début de la fin :

-J'ai le plaisir de vous annoncer que ce soir, Marie-Blanche et moi nous nous fiançons.

Blanche fut choquée. Elle n'entendit pas les félicitations de son frère ni celles du père de Napoléon. Elle sourit froidement, se pencha à l'oreille de Napoléon et la pria de l'excuser. Elle sortit du salon et se dirigea vers la salle de bain. Elle ferma la porte doucement derrière elle puis frappa l'évier du poing. Parvenant à se calmer, elle redescendit et reprit place à côté de Napoléon [...].

-Qu'est-ce qui t'a pris, Napoléon ?

-Comment ça ? C'est ce qu'on avait discuté, non ?

-On a dit qu'on se marierait, mais on n'a jamais dit qu'on se fiancerait à Noël.

-Je voulais te faire une surprise, Blanche [...].

-Qu'est-ce que tu fais ?

-Je te remets ta bague.

-On se marie plus ?

-Oui, mais on va se fiancer quand on va décider de le faire tous les deux. J'aime pas qu'on organise mes affaires (265-266).

À partir de cet incident, Blanche se rend compte qu'elle a surestimé ses sentiments. Elle a beau rêver de Napoléon, attendre ses lettres avec impatience, elle réalise que si son « sourire [...] l'attendrissait, il ne provoquait pas de pétilllement dans son cœur » (300). Aussi

[s]a psyché lui disait qu'elle devait éviter de faire la même erreur que sa mère. Elle devait, maintenant, regarder la vie pour la vie. Elle devait la regarder droit dans les yeux et non essayer de la maquiller à travers les yeux que Napoléon lui prêtait. Voir grand, voir devant (303).

À la suite de cette prise de conscience, Blanche décide de rompre définitivement. La séparation est nette, directe et sans espoir de reprise, ce qui laisse Napoléon défait, brisé, devant l'abandon.

Avec Pierre Beaudry, le scénario est sensiblement le même. Blanche le laisse tomber sans fournir de véritables explications. Comme Napoléon, Pierre est un homme généreux, franc, honnête, profondément amoureux et qui aurait assuré à Blanche un avenir confortable, mais avec qui la jeune infirmière demeure distante et ne parvient pas à s'ouvrir. Pierre lui reproche d'ailleurs de se montrer trop secrète, de garder son passé bien tassé dans un coin de sa mémoire, bref d'être incapable de lui faire confiance :

-Tu dis jamais rien, Blanche. Tout est correct ou parfait [...]. Je t'ai demandé ce que faisait ton père. Tu m'as répondu que ta mère enseignait. Je t'ai demandé combien tu avais de frères et de sœurs. Tu m'as répondu que vous étiez assez nombreux pour faire une division d'école de campagne. Qu'est-ce que tu penses que ça me dit, ça ? (595).

En fait, Blanche doit régler des questions par rapport à son passé et réaliser ses désirs personnels. Au prix de deux amours perdues, elle a été obligée de faire la paix avec elle-même avant de tomber réellement amoureuse.

Clovis Lauzé arrive plus à point que ses prédécesseurs dans la vie de Blanche. Son rôle est d'autant plus déterminant à la suite du feu du dispensaire de Villebois en Abitibi. Après l'incendie de son refuge,

« comme somnambuliquement tendue vers sa perte ¹⁴⁰», l'infirmière se retrouve complètement démunie. Sa passion n'est plus, elle a besoin d'être réconfortée et se sent prête pour vivre autre chose :

Le bon moment et le bon rythme jouent [...] leur rôle dans l'éveil du sentiment amoureux. Une certaine prédisposition rend certains individus particulièrement vulnérables s'ils sont [...] esseulés, égarés, [...] s'ils sont prêts [...] psychologiquement, à partager leur vie avec un autre et à fonder un foyer¹⁴¹.

Portrait des personnages

Clovis ne représente pas le type du héros viril. Son charme est plutôt axé sur son sens de l'humour et sur son imprévisibilité. Dès que Blanche fait sa connaissance, elle lui trouve un petit côté cabotin qui lui plaît et sa voix la séduit. Dans ses moments de solitude, c'est d'ailleurs en songeant à l'accent manitobain de son bouffon aux « r » de fanfare que l'infirmière se trouve le plus attendrie. Le charme physique n'a pas d'importance relative. Blanche va même jusqu'à dire que Clovis n'est pas aussi séduisant que Napoléon (711).

Pas plus que la masculinité du héros, la féminité de l'héroïne n'est mise en évidence. Dans le roman, nous ne retrouvons aucun passage ou commentaire révélant les attraits physiques de Blanche. La description de son corps est entièrement évincée. Tout ce que nous apprenons par la bouche de Clovis, c'est que la Belle a les yeux bleus et est petite de taille.

Blanche et Clovis ne s'éprennent pas follement au premier abord. Un certain temps est nécessaire pour que leur relation s'épanouisse. Ils ne connaissent d'ailleurs pas la passion destructrice que vivent, entre

¹⁴⁰Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*. Paris. Éditions Galilée. 1979. p. 147.

¹⁴¹*Ibid.*, p. 50.

autres, Émilie et Ovila au chapitre précédent des *Filles de Caleb*, Anne et François dans *Quelques adieux* ou Biche et Philippe dans *Au nom du Père et du Fils*. Leur expérience l'un de l'autre se fait en douceur.

Description de l'interaction amoureuse

Coïncidence ou pas, au premier abord, Blanche et Clovis se croisent dans la rue et le héros fait savoir à l'héroïne qu'il désirait justement lui parler afin de se faire héberger (premier moment fort). Par la suite, ils se revoient au dispensaire lors d'un souper en présence d'autres invités parmi lesquels Ovila et Jeanne Pronovost, la sœur de Blanche (deuxième moment fort).

Lors d'un autre souper où Jean, l'ami de Clovis, et Jeanne devaient être présents mais ont conjointement dû s'absenter, les personnages se retrouvent seuls pour la première fois (troisième moment fort). Le tête-à-tête n'a pas été planifié, mais on sent grandir le plaisir de l'infirmière de se retrouver seule avec son visiteur manitobain. Un malaise s'installe et Clovis profite de ce moment d'intimité pour risquer, de manière plus que précipitée, une proposition de vie à deux que Blanche rejette après réflexion. Plus de visites ni de lettres échangées. Mais un événement d'importance -l'incendie du dispensaire- permet de restructurer les rapports entre les personnages. Clovis profite du fait que l'infirmière ait perdu tout ce qu'elle possédait pour tenter sa chance une seconde fois. Chargé de présents, il vient retrouver la Belle et réitère sa demande en mariage qu'elle accepte en définitive (quatrième moment fort).

Premier moment fort¹⁴² : une rencontre fortuite

Alors qu'ils s'étaient entr'aperçus une première fois lors d'une brève apparition de Clovis à Villebois pour des raisons professionnelles (659), les personnages font plus ample connaissance après s'être heurtés involontairement dans la rue.

L'héroïne, qui était « [a]bsorbée dans ses pensées » (681), car soucieuse de rejoindre son frère, entre de plein fouet dans un jeune homme. Mal à l'aise, elle prend sur elle la responsabilité de l'incident et s'excuse la première. Mais voilà que l'homme, au lieu de se montrer courtois, refuse net les regrets de la dame et lui avoue, comme quoi le hasard fait parfois bien les choses, qu'il cherchait justement un prétexte pour lui parler: « Vous êtes bien la garde de Villebois ? » (681). À son tour, « Blanche reconn[âit] le chef de groupe, aperçu l'automne précédent » (681), et « sourit de sa phrase et de son accent » (681).

La voix humaine est comme une deuxième signature, une griffe personnelle qui ne relève pas seulement les intentions mais trahit aussi le milieu, l'éducation et les humeurs de celui qui parle. Elle peut sur-le-champ attirer ou rebuter le partenaire éventuel¹⁴³.

Loin de déplaire à l'infirmière, la voix du chef de groupe a plutôt pour effet de la captiver puisqu'elle fait naître illico une expression riieuse sur son visage. Comme l'indique Helen Fisher, anthropologue qui a étudié le comportement amoureux à travers les âges, « [l]e sourire [...] est l'élément d'un répertoire humain standard destiné [...] à captiver le partenaire ¹⁴⁴ ». Blanche n'a entrevu Clovis qu'une seule

¹⁴²Se rapporte aux pages 681-683 du roman.

¹⁴³Helen FISHER. *Histoire naturelle de l'amour*. Paris, Éditions Robert Laffont. 1994, p. 26.

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 22.

fois et déjà elle lui trouve « quelque chose » qui n'est pas dans son physique, mais plutôt dans sa manière de s'exprimer¹⁴⁵.

Au moment de quitter son acolyte, Blanche lui lance un « Au plaisir, monsieur ... » (682). Clovis profite de sa phrase pour se présenter, dire qu'il va « arriver [au] dispensaire [le lendemain] vers à peu près huit heures du soir » (682) et qu'ils seront trois, ce qui a pour effet de surprendre la « garde », puisque, semble-t-il, personne ne l'avait avisé que son refuge se transformerait en pension :

Blanche cacha mal son étonnement [...]. Mais l'idée ne lui déplaisait pas. Depuis son arrivée à Villebois, elle avait mis tellement d'énergie dans son travail qu'elle en avait négligé sa vie sociale. Elle rencontrait les gens à la messe, sa seule sortie hebdomadaire dont elle se serait souvent passé (682-683).

Que Clovis vienne chez elle « ne déplaît pas » à l'infirmière ! Le narrateur souligne l'idée de surprise, d'être prise au dépourvu, mais pas d'agacement. Blanche est heureuse de l'initiative de Clovis. Celui-ci pénètre donc dans son intimité d'abord en tant qu'invité qui, d'une certaine manière, s'invite lui-même...

Avant de quitter le chef de groupe, Blanche lui laisse entendre qu'elle ne sera peut-être pas présente lors de sa venue au refuge : « Je sais pas si j'vas être là [...]. De toute façon, les chambres vont être prêtes » (683). Selon Jean Baudrillard, le fait de s'éclipser quand le partenaire éventuel annonce sa venue peut consister en une tactique de séduction, car il faut « [q]ue non seulement le féminin séduise le masculin, mais que l'absence séduise la présence ¹⁴⁶».

¹⁴⁵Comme Clara dans le roman d'Anne Hébert qui est avant tout charmée par la voix et les intonations du Lieutenant anglais.

¹⁴⁶Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 142.

Deuxième moment fort¹⁴⁷ : Un souper en famille

Cet extrait concerne une nouvelle visite de Clovis au dispensaire. Le père ainsi que la sœur de Blanche assistent à la scène. L'héroïne et le héros ne sont pas encore en position de discourir au sujet de leurs sentiments réciproques, mais l'amour prend racine. Le discours laisse transparaître le non-sens relié au désir amoureux, l'idée que Blanche considère Clovis comme un être à part et qu'elle est troublée par sa présence. Aussi l'héroïne commence à se faire une image plus nette du jeune Manitobain et énumère ce qui lui plaît le plus chez lui. À la fin du passage, elle compose, dans sa tête, une lettre dans laquelle elle lui ouvre son cœur. Aussi Clovis demande à Blanche la permission de lui écrire et elle accepte. La lettre a donc, ici, une valeur symbolique, un moyen d'échange et, tend à représenter le désir des personnages d'entrer en communication l'un avec l'autre.

Le passage s'ouvre sur l'arrivée de Clovis qui vient au refuge pour la deuxième fois en compagnie d'autres hommes :

-Enlevez vos bottes pis entrez donc.
Elle se demanda pourquoi elle leur avait dit d'enlever leurs bottes. Ils étaient nus bas (690)¹⁴⁸.

Les invités font savoir aux femmes ce dont ils ont besoin pour leur bien-être personnel. Les hôtes féminines n'ont qu'à s'exécuter! Blanche laisse voir son exaspération à l'insu des hommes, mais satisfait tout de même à leurs exigences :

Blanche crut qu'ils voulaient tous les deux faire une petite toilette. Ils demandèrent de l'eau chaude pour pouvoir prendre deux bains! Elle soupira et aida Jeanne à remplir des contenants d'eau (691).

¹⁴⁷Se rapporte aux pages 690-698 du roman.

¹⁴⁸Cette réflexion de Blanche peut se rattacher à l'idée de non-sens relié au désir amoureux.

Clovis impose, dans une certaine mesure, sa domination sur une Blanche qui se soumet à ses désirs. Il faut, bien sûr, savoir qu'il est le visiteur et elle, l'hôte, mais la « garde-malade » aurait très bien pu refuser de le recevoir.

Somme toute, malgré le dérangement, Blanche est heureuse de la demande de ses invités. S'ensuit une conversation où Clovis s'informe auprès d'Ovila de sa famille et des raisons qui l'ont poussé à venir s'établir en Abitibi, et celui-ci de répondre, en embellissant quelque peu la vérité :

[M]a femme pis moi on a pensé que c'était mieux que les enfants finissent leurs études en Mauricie. Mais presque tout le monde est ici, astheure. Sauf ma femme, qui s'occupe de son frère qui est veuf. On peut pas être à deux endroits en même temps. Moi, j'ai les enfants pas loin. Mon beau-frère a moins de compagnie (692).

Tout au long de la conversation pendant le souper, « [Clovis] gesticulait, parlait abondamment et enrobait chaque anecdote de mystères et de rebondissements » (693). Ces anecdotes permettent à Blanche de mieux le connaître et de découvrir certains aspects de son passé, de son caractère. Mais, le repas prend fin, les convives ayant du travail le lendemain. Encore une fois, au moment d'aller se coucher, Clovis a des exigences qui agacent Blanche. Il refuse de dormir dans le même lit que son ami, ce qui oblige l'hôtesse à préparer une couche supplémentaire. Ainsi, lorsque Blanche demande au visiteur s'il n'aurait pas d'objections à dormir dans le même lit que son ami, il répond :

-Je sais que les filles tombent en pâmoison parce que Jean est beau, mais moi j'ai jamais aimé les chauves. J'ai dit à sa femme que je le surveillerais, mais j'ai pas envie de le surveiller d'aussi près ... (694).

Devant ses invités masculins, Blanche dissimule ses émotions véritables et se lève « en souriant », mais confie ses états d'âme à sa sœur: « Tu parles de beaux imbéciles, toi. Nous faire faire un lit

de plus ! » (694). Donc, en présence des hommes, elle se montre courtoise, mais livre le fond de sa pensée à une autre femme :

Les portes se fermèrent derrière les « bonne nuit ». Blanche, troublée, tourna dans son lit, trop épuisée par sa journée. Elle entendit les craquements du sommier du lit de son père puis le silence. Son père s'était endormi. Jeanne aussi. Elle essaya de ne penser à rien mais les images de sa journée, sa longue chevauchée de bonheur, l'arrivée de son père, la soirée avec Lauzé, l'empêchèrent de trouver le sommeil (695).

La soirée avec Clovis¹⁴⁹ s'inscrit à la suite de « sa longue chevauchée de bonheur »! C'est un début.

Plus tard, Blanche et Clovis se retrouvent à la cuisine, tous deux incapables de dormir. Ils se retrouvent au cœur de la nuit et poussent plus loin leur connaissance l'un de l'autre: « Trop de café j'imagine. -Même chose pour moi » (695). Selon Helen Fisher,

[o]n peut facilement émettre l'hypothèse que le synchronisme [...] est une étape obligée de la séduction [...]: dès que nous commençons à être attirés l'un par l'autre, nous sommes en passe de trouver le même rythme¹⁵⁰.

Le « synchronisme » renferme l'idée de « simultanété », de « concordance » et se définit comme le « fait de se produire en même temps¹⁵¹ ».

Comme les personnages souffrent d'insomnie au même moment et sans doute pour les mêmes raisons, Clovis en profite pour donner un coup de main à Blanche qui avait déjà entrepris de nettoyer la vaisselle de la veille. Auprès d'elle, il exécute un travail *traditionnellement féminin*, alors qu'il n'avait pas été préparé à le

¹⁴⁹À noter toutefois que Blanche emploie le nom de famille au lieu du prénom en pensant à son visiteur.

¹⁵⁰Helen FISHER, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵¹Pauli ROBERT, *op. cit.*, p. 1906.

faire au cours de son enfance. Il confie d'ailleurs à l'hôtesse qu'il « commence juste à faire la vaisselle » et qu'il a « été gâté par [s]es sœurs » (695).

À ce moment, le héros apparaît comme un être traditionaliste, prêt à assumer le mode de vie moderne quant aux tâches domestiques. Ainsi il adopte certains principes de l'égalité et le narrateur nous fait savoir que « maintenant, [son] éducation lui semblait déplacée » (696).

À son tour, Blanche lui dit que chez elle, quand elle était enfant, sa mère prônait l'égalité entre les sexes :

Chez nous, les garçons [...] faisaient [la vaisselle] aussi souvent que nous autres. Ma mère a toujours dit que c'était une question de principe. Elle a jamais voulu que les filles servent les garçons (695-696).

Cette conversation plus intime permet conjointement aux personnages de mieux connaître les proches de l'autre et l'importance du principe d'équité au sein de la famille. Tout à coup, Clovis se fait plus sérieux, « négligeant son côté cabotin » (697), et dit à Blanche qu'il a peut-être commis un impair lors du souper en abordant le sujet de la séparation de ses parents. Mais, à cette remarque, « Blanche ne répondit pas, n'ayant nulle envie de révéler ses secrets de famille » (697). Elle met donc fin brusquement à la conversation par un « Bon. Vous êtes bien aimable de m'avoir aidée » (697). Blanche ne veut pas se livrer au grand jour et ne se confie qu'une fois la confiance entièrement établie. À ce moment, c'est encore trop tôt pour elle. Il faut attendre l'extrait qui succède à l'incendie du dispensaire pour qu'elle puisse s'ouvrir à Clovis.

Après l'échange des « bonne nuit »,

[Blanche] entra dans sa chambre, ferma la porte doucement et s'y colla l'oreille. Elle entendit Clovis entrer dans sa chambre, s'approcher de son lit et s'y

étendre. Elle l'entendit se tourner et se retourner. Elle ne bougea pas, s'amusant de son jeu (698).

L'héroïne espionne donc, d'une certaine manière, son futur prétendu. Cela témoigne d'un désir de pénétrer davantage dans son intimité, mais sans en avoir l'air. Blanche se fait toutefois prendre à son « jeu » par Jeanne qui s'est réveillée. Elle est mal à l'aise et l'autre s'amuse de la situation, car elle peut deviner les sentiments que sa sœur nourrit à l'égard du visiteur.

À la suite de l'échange nocturne avec Clovis, même si elle ne veut pas se l'avouer, Blanche a conscience d'un recommencement, d'un renouveau lié à l'idée de l'amour naissant :

Blanche s'étendit et contempla le reflet de la lune qui éclairait le mur de sa chambre. Quelque chose en elle lui disait qu'elle venait d'entrer dans une nouvelle saison. Son hiver venait de fondre et elle entrevoyait les bourgeons de la vie [...]. Elle pensa à Clovis Lauzé et admira son assurance, s'amusa de sa fausse modestie et rit de son sens de l'humour. Elle commença, mentalement, à lui écrire une lettre et s'endormit sur une phrase inachevée dans laquelle elle l'invitait à venir explorer en sa compagnie, les sentiers qu'elle avait tracés dans le bois (698).

Troisième moment fort¹⁵² : Un tête-à-tête inattendu

Au fur et à mesure que l'histoire avance, le nombre de personnages évoluant autour des protagonistes diminue. Dans l'extrait du deuxième moment fort, Clovis doit venir au dispensaire avec deux de ses amis, mais ne se présente qu'avec un seul d'entre eux et, dans la présente séquence, Jean devait l'accompagner mais le visiteur manitobain se

¹⁵²Se rapporte aux pages 709-715 du roman.

présente seul au refuge à la grande surprise de Blanche, d'autant plus que Jeanne est absente elle aussi.

Dans ce passage, les personnages se trouvent seuls pour la première fois. Il s'agit d'un temps propice pour les mises au point. Jusque-là, Blanche n'a donné à Clovis aucun signe volontaire de son désir, mais celui-ci profite de ce moment d'intimité pour lui demander sa main.

L'extrait, qui commence par « Blanche avait le nez collé à la fenêtre » (709), démontre que l'héroïne est en situation d'attente. Plus loin, le narrateur indique qu'elle « se limait les ongles, déçue d'être incapable de les laisser allonger » (709), comportement qui témoigne d'un désir d'être belle, d'un désir de plaire. Blanche a donc hâte de recevoir son visiteur et espère être à la hauteur. Après avoir constaté que Clovis n'était pas avec son acolyte, elle « eut peur du tête-à-tête qui s'annonçait » (709), mais fait montre d'une joie non contenue, car « [e]lle souriait sans raison » (709).

Aussi, dès que Clovis pénètre dans le dispensaire, elle jette « un regard inquiet pour s'assurer que tout était à l'ordre et sans poussière » (710). Elle veut s'assurer que tout est parfait pour recevoir son visiteur. Elle va même jusqu'à s'excuser de ne pas avoir eu le temps de « faire un souper bien extravagant » (710) à cause de son travail.

Dès l'arrivée du chef de groupe, l'infirmière s'enquiert de la non-présence de son ami : « Jean est pas avec toi ? » (710) et Clovis de répondre non, car sa femme va bientôt accoucher. Constatant l'absence de Jeanne, Clovis s'informe à son tour : « Jeanne est pas ici ? » (710), et Blanche lui explique qu'elle s'est rendue à Saint-Stanislas pour assister au mariage de leur sœur Alice.

Il y a présence d'une certaine forme de mimétisme, présence de plusieurs similitudes entre l'héroïne et le héros. Ils fonctionnent, en quelque sorte, comme le double masculin et féminin l'un de l'autre. Même les prénoms des personnes qui doivent respectivement les

accompagner (Jean pour Clovis, Jeanne pour Blanche) sont le masculin et le féminin l'un de l'autre. Blanche et Clovis se veulent sur un pied d'égalité et c'est pour cette raison que l'infirmière accepte finalement la proposition de mariage. Si elle a refusé l'amour de Napoléon et de Pierre, c'est, entre autres raisons, parce qu'ils avaient planifié sa vie à sa place.

Blanche a, depuis toujours, ce désir d'être considérée comme une personne à part entière, autonome et capable de décider par et pour elle-même. Avec les deux autres hommes qui l'ont aimé, elle ne se sentait pas respectée à sa juste mesure comme c'est le cas avec Clovis. La comparaison avec son premier amour ne tarde d'ailleurs pas :

Elle n'éprouvait pas pour [Clovis] des sentiments aussi violents que ceux qu'elle avait connus avec Napoléon. Jamais elle ne se ferait arracher de dents pour lui ressembler. Clovis n'avait pas la beauté de Napoléon. En revanche, ils se ressemblaient par leur altruisme (711).

Après avoir dit à Blanche qu'il devait quitter au beau milieu de la nuit. Clovis lui apprend qu'il n'est pas supposé se trouver là, qu'il s'est, en fait, déplacé spécialement pour la voir :

-J'ai fait un petit détour pour venir te voir. Faut que je sois à Amos demain matin. Après ça, faut que je prenne le train après souper. Pis j'imagine que j'vas écrire toute la nuit. J'ai une causerie à préparer pour la radio (713).

Cette révélation, axée sur le désir de se trouver avec l'autre, correspond à l'acquisition d'un nouveau savoir pour Blanche, car jusque-là, Clovis s'est toujours présenté chez elle à cause de son travail. Mais, cette fois, si le chef de groupe se permet un détour expressément pour la voir alors que son horaire est éminemment chargé. Blanche est en droit de s'interroger. Comme Clovis doit quitter au beau milieu de la nuit, elle prend l'initiative de le garder à coucher, alors qu'il aurait dû se rendre à un endroit nommé « La Cache ».

D'une certaine manière, l'héroïne prend l'initiative de faire grandir l'intimité : « J'vas quand même pas te mettre dehors. Si tu pars à deux heures, j'aime autant que tu restes ici » (713). Et, après que Clovis soit monté se coucher, l'infirmière se demande « s'il aurait été convenable qu'elle l'embrass[e] » (714). Mais elle n'en fait rien. Nous sentons donc que le désir opère. Même si Blanche ne donne pas encore des signes de son amour, nous devinons son envie de le faire. Elle se retient à cause des convenances, des principes moraux et parce que, habituellement, c'est l'homme qui fait les premiers pas en amour :

[L]es femmes cherchent activement à plaire et à entamer une liaison amoureuse, [mais] l'opinion commune veu[t] que ce soient les hommes qui prennent l'initiative¹⁵³.

Les personnages se lèvent au beau milieu de la nuit et Clovis, voyant arriver l'automobile qui doit le prendre, déclare précipitamment :

-Dix minutes d'avance [...]. J'avais prévu prendre ce temps-là pour te dire que je fais un assez bon salaire pis qu'on parle de me donner une promotion d'ici deux ans. Ça devrait doubler mes paies. Si par hasard ça t'intéressait de revenir à Montréal pis d'entendre parler un franco qui roule ses « r », fais-le-moi savoir dans tes lettres (714).

Question de se faire valoir pour sa demande en mariage, Clovis commence par parler de sa situation professionnelle et financière, situation qui devrait d'ailleurs s'améliorer grandement dans les prochaines années. Ensuite, il fait part du lieu d'établissement et laisse entendre qu'il aimerait recevoir une réponse à sa demande à plus ou moins long terme.

¹⁵³Helen FISHER. *op. cit.*, p. 31.

À la suite de cette révélation, la narration nous fait savoir que jamais Blanche « n'avait imaginé une demande en mariage aussi peu romantique » (714). Afin de se justifier, Clovis déclare :

-Je sais que j'aurais pu te parler de tout ça plus longuement. J'ai essayé hier soir... c'est pour ça que je suis venu... mais en tout cas. Faut croire qu'un gars des plaines est pas aussi confortable qu'on pense quand on le transplante dans la forêt¹⁵⁴ (714).

Au moment de partir, Clovis « lui plaqu[e] une bise maladroite sur la joue et sort [...] sans ajouter un mot, se contentant de lui faire un signe de main avant d'entrer dans l'automobile » (715). Blanche s'enquiert aussitôt du moment de son retour: « Clovis? Clovis, tu reviens quand?¹⁵⁵ » (715) et celui-ci lui répond que si tout va bien, il écrit.

Quelques réflexions de l'héroïne

Comme l'indique Helen Fisher, « [l]e moindre contact physique peut laisser dans le cerveau, gravée, la trace de l'instant. Le message est reçu immédiatement par le destinataire¹⁵⁶ ». Après que Clovis l'eut embrassé, Blanche ressent le besoin de mettre de l'ordre dans ses idées, de bien mesurer ses sentiments.

À Jeanne, avec qui elle cohabite, elle ne glisse mot de la proposition de son visiteur. Mais celle-ci n'est pas dupe des sentiments que sa sœur éprouve pour le chef de groupe manitobain et lui adresse quelques insinuations du genre : « Au fait, Blanche, tu devrais aller à des mariages une fois de temps en temps. Ça donne des idées pas bêtes pantoute » (715). En entendant de tels propos, « Blanche

¹⁵⁴À noter le passage du « tu » au « vous » (comme pour Blanche préalablement) et les hésitations de Clovis marquées par les ...

¹⁵⁵À partir de ce moment, Blanche n'emploie que le prénom de son futur époux.

¹⁵⁶Helen FISHER. *op. cit.*, p. 26.

rougit, se demandant si sa sœur avait eu vent de la visite de Clovis et de sa proposition » (716). Mais Jeanne n'en saura rien, puisque l'infirmière préfère ne pas discuter avec elle d'un sujet aussi personnel.

Après plusieurs tentatives de communication, Blanche finit par écrire à Clovis pour lui signifier qu'elle ne peut accepter sa proposition. Son comportement, toutefois, ne concorde pas avec ses sentiments, puisque les lettres de Clovis lui font avoir « l'âme en sang, la révolte dans le corps » (716).

Tout ceci est une sorte d'épreuve d'anéantissement, telle qu'elle figure dans l'initiation. Il faut que l'initié passe par une phase de mort, même pas de souffrance pathétique: de néant, de vide -ultime moment avant l'illumination de la passion et de l'abandon¹⁵⁷.

Dans une lettre, Clovis exprime sa grande déception devant son refus. Aussi décide-t-il de se retirer et de ne plus venir à Villebois (716). Selon Jean Baudrillard, le fait de s'éclipser peut encore consister en une technique de séduction :

Omissions, dénégations, effacement, détournements, déceptions, dérivations -tout cela vise à provoquer cet état second, secret d'une véritable séduction. Alors que la séduction vulgaire procède par l'insistance, celle-ci procède par l'absence, ou plutôt elle invente une sorte d'espace courbe, où les signes sont déviés de leur trajectoire et retournés à leur source¹⁵⁸.

Blanche ressent de la gêne vis-à-vis des collègues de Clovis. Lorsqu'ils viennent au dispensaire à titre de visiteurs, elle tente de prendre des nouvelles et finit par s'avouer franchement que « ce bouffon aux " r " de fanfare lui manquait » (717).

¹⁵⁷Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 147.

Quatrième moment fort¹⁵⁹ : une visite inespérée

Dans cette scène, Blanche apparaît comme une petite fille que Clovis traite avec douceur. Elle n'est plus la femme de tête déterminée et mystérieuse qu'elle a été jusque-là. L'infirmière est présentée dans toute sa vulnérabilité et, pour la première fois, fait montre d'émotions. Il faut donc que Blanche s'abîme dans le piège du destin (incendie du dispensaire), que sa liberté soit mise en jeu, pour qu'elle puisse enfin ouvrir son cœur à celui qu'elle aime. Dans le roman, l'extrait de ce quatrième moment fort est celui où tout se règle sur le plan amoureux.

En arrivant à l'église où Blanche est logée temporairement, Clovis l'accueille avec un « Bonjour, Jeanne d'Arc ! » (734) et déverse un flot de paroles où il établit, avec humour, un lien entre la situation de la désœuvrée et les saints martyrs de la religion catholique. Les bras chargés de cadeaux, il tente d'apporter un peu de réconfort à la Belle. Sa démarche marque le début d'une vie à deux.

Clovis a apporté tout le nécessaire pour la garde-malade. En plus de vêtements et de lingerie, il a pensé lui offrir une trousse d'infirmière, ce qui touche Blanche au plus haut point. Ainsi elle n'a pas l'impression que le chef de groupe lui fait la charité, mais bien qu'il lui offre un avenir. Comme elle avait déjà rompu, Clovis lui demande si sa présence ne l'importune pas et Blanche lui répond que non :

Si l'être aimé repouss[e] les avances, l'incertitude p[eu]t tourner au désespoir et l'« énamouré » risqu[e] de sombrer dans une rêverie mélancolique, ressassant les événements jusqu'à s'en forger une version favorable et pouvoir nourrir à nouveau sa passion amoureuse.

¹⁵⁹Se rapporte aux pages 734-740 du roman.

Curieusement, le malheur est toujours un catalyseur ;
toujours il exacerbe la passion¹⁶⁰.

Tout au long de la conversation, Clovis a recours à l'humour. Même la présentation des cadeaux qu'il offre à Blanche est divertissante. En somme, il veut remonter le moral de la jeune infirmière. En lui donnant du dentifrice ainsi que deux brosses à dents et en disant : « C'est pour quand j'vas venir. J'aurai pas à m'inquiéter si j'oublie la mienne » (736), il ouvre (à la blague, mais tout de même !) une brèche vers l'avenir, fait allusion à une possibilité de revoir Blanche, de partager son intimité et peut-être pas uniquement à titre de personne invitée.

En offrant une robe à Blanche, Clovis fait, pour la première fois, un compliment détourné : « J'ai pensé qu'une robe bleue ça serait beau avec tes yeux » (737). Jusque-là, en aucun cas, il n'avait risqué le moindre commentaire sur son physique ni chercher à lui plaire par des éloges sur sa personne.

Après avoir reçu tous ses cadeaux, d'un seul coup, Blanche efface le passé et se tourne résolument vers l'avenir. La première phrase qu'elle prononce concerne la famille qu'elle semble maintenant vouloir construire avec cet homme : « Est-ce que tu es patient avec les enfants ? Est-ce que tu cries ? » (738).

Puis, Blanche se confie, dévoile enfin au grand jour son passé. Elle évoque son enfance, parle de ses parents, dont l'un vit en Abitibi et l'autre en Mauricie. Clovis profite donc de l'occasion pour réitérer sa demande en mariage en disant : « -Si ça peut te faire plaisir, j'vas aller à Saint-Stanislas demander ta main à ta mère pis j'vas aller à Duparquet la demander à ton père » (738). Dans cette histoire, il faut donc que la femme se trouve totalement démunie, sans ressources, pour qu'elle puisse s'abandonner à l'amour.

¹⁶⁰Helen FISHER, *op. cit.*, 39-40.

L'ami-confident : Clovis

Dans les scénarios amoureux étudiés jusqu'ici, l'héroïne a toujours quelqu'un, le plus souvent une copine, vers qui elle peut se tourner et qui l'aide « à faire le point sur sa vie sentimentale ¹⁶¹ ». Dans ce deuxième tome des *Filles de Caleb*, il semble vraisemblablement que Clovis occupe le rôle de l'ami-confident en plus de celui de l'amoureux.

Depuis la mort de son amie Marie-Louise, l'infirmière ne s'est liée d'amitié avec aucune autre femme. Au moment où Clovis la demande en mariage une première fois, Blanche aurait très bien pu s'ouvrir à sa sœur Jeanne, mais elle choisit de réfléchir seule à la question. Elle fait donc le choix de ne se confier à personne. Aussi, lorsqu'elle s'éprend du visiteur manitobain, elle a peine à s'avouer à elle-même qu'elle est amoureuse et a, pour un temps, une attitude très ambivalente. En fait, avant l'incendie du refuge et la visite inattendue de Clovis,

[t]rois fois, Blanche avait rempli sa plume fontaine et s'était installée à son bureau pour écrire sa réponse. Trois fois, elle était restée la main en l'air pendant tellement de temps que l'encre avait séché, l'obligeant à secouer violemment son poignet pour réhumidifier la pointe. Trois fois, elle avait jeté la lettre au panier (716).

Tout ça pour finalement faire savoir à Clovis « qu'elle préférait rester à Villebois et continuer la vie qu'elle y menait » (716), alors qu'elle l'aimait, mais ne savait pas comment composer avec l'amour.

Toutefois, en se présentant à l'église où elle est hébergée et en agissant comme si Blanche fut l'amie la plus précieuse qui soit,

¹⁶¹ Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit., p. 34.

Clovis permet à sa bien-aimée de se retrouver et l'amène enfin sur le terrain de la certitude.

La sémantique de l'amour romantique assume la fonction de convertir [l']incertitude en certitude subjective. Elle sert d'espèce de substitut magique à la prévision. Elle fournit, à tout le moins, des formes de présentation à la faveur desquelles l'incertitude peut être traitée comme certitude dans l'interaction, avec cet effet de pouvoir y trouver une confirmation sociale et ainsi devenir certitude¹⁶².

D'un seul coup, Blanche semble voir plus clair en ce qui concerne ses sentiments. Elle comprend qu'elle veut désormais vivre avec Clovis. Après tout, un avenir, n'est-ce pas ce qu'il lui avait offert ? À la fin de l'histoire, en s'adressant à sa mère, Blanche affirme en parlant de Clovis : « *C'est mon amoureux, mon mari et mon meilleur ami* » (774).

Célébration du mariage

Par comparaison avec le mariage de sa mère, celui de Blanche est résumé très rapidement. En fait, le texte ne présente aucune description de la cérémonie, alors que, dans le premier tome des *Filles de Caleb*, le narrateur s'attarde à la décrire. Dans le présent cas, il insiste davantage sur les événements avant et après le mariage. Le narrateur fait part des préparatifs chez les Pronovost, du voyage de noces et, finalement, des débuts de la vie à deux.

Blanche et Clovis n'ont pas fait un mariage de passion comme Émilie et Ovila. Pour eux, le mariage apparaît davantage comme un rite de passage. Ils s'aiment, mais d'un amour beaucoup plus terre-à-terre. C'est, du moins, ce que la narration laisse percevoir.

¹⁶²Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 186.

[Ils] cherche[nt] dans le mariage non un monde idéal exhaussé jusqu'à l'irréalité, et encore moins une démonstration durable de sentiments passionnées, mais une base pour la compréhension et pour l'activité comme en tout ce qui importe à l'individu¹⁶³.

Le mariage n'est qu'une étape nécessaire pour permettre à Blanche et à Clovis d'atteindre leur ultime aspiration : couler des jours heureux, vivre une existence paisible l'un avec l'autre, avoir des enfants et un foyer. En fait, les protagonistes des *Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche* ont des désirs éminemment terre-à-terre en comparaison de ceux d'Émilie et d'Ovila qui étaient avant tout grisés par la passion et le désir. Mais Blanche est tout à fait consciente de la différence entre son amour pour Clovis et celui de sa mère pour son père.

Émilie a préféré la passion à un amour plus tranquille (celui avec Henri). Mais contrairement à elle, sa fille a privilégié une existence rangée avec un homme plus ordinaire -en tout cas, beaucoup moins prêt du stéréotype du héros rebelle et viril qu'Ovila-, mais dont elle semble entièrement se satisfaire. D'ailleurs comme elle l'explique à sa mère, Blanche aurait aimé, comme elle, connaître la fureur d'aimer, mais avoue qu'elle était d'abord éprise de son métier.

Je vous envie, maman. Je vous envie tellement. J'aurais aimé vivre la passion que vous avez eue. Moi, je ne l'ai pas et je ne l'aurai jamais. Toute ma passion a brûlé à Villebois. J'avais la passion de ce que je faisais. Je n'ai jamais eu de passion de ce que j'étais. J'ai marié un homme extraordinaire. Je l'aime (780).

Peut-on parler d'un mariage de passion dans le premier cas et d'amour dans le second ? Quoi qu'il en soit, Blanche est parvenue à retrouver celui qu'elle aime.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 190-191.

Au début du passage consacré à la cérémonie du mariage, la beauté et la féminité de la femme sont mises en évidence par une description de la robe de la mariée :

Blanche jeta un dernier coup d'œil à sa robe. Le velours bleu marine lui allait bien. La coupe était extraordinaire, la confection impeccable. Sa mère tournait autour d'elle comme une abeille (744).

Un peu plus loin, Émilie émet un souhait : « Ça aurait été tellement plus beau si on avait eu de la neige. Ton manteau aurait été tout blanc » (744). Mais, comme dans les contes, le vœu est exaucé et c'est Blanche qui, la première, constate sa réalisation :

-Regardez dehors, moman. La pluie s'est changée en neige. Elles éclatèrent toutes les deux de rire en poussant des petits gloussements de joie. Émilie souleva sa fille et la fit tourner (746).

Après tout, n'existe-t-il pas un lien de parenté très étroit entre le mariage et certains récits merveilleux ?

En ce jour mémorable pour sa fille, Émilie fait allusion à son propre mariage en disant : « -Moi aussi je me suis mariée en velours » (745). Mais elle se limite à ce seul rapprochement. Plus tard, Clovis téléphone pour faire savoir à Émilie qu'il a réservé plusieurs carrioles, mais de ne pas le dire à Blanche. Le jour de son mariage, il arrive encore à surprendre sa bien-aimée : « Oh ! moman. C'est pas possible. Il y a juste Clovis pour penser à une affaire comme ça » (747).

Puis, il y a résumé de l'événement :

Elles sortirent toutes les deux et Clovis, manteau noir et chapeau melon, se dirigea vers elles. Il tenait un parapluie fermé. Blanche se tourna vers les invités et fit un signe de la main pour les saluer. Clovis ouvrit son parapluie. Dans toutes les carrioles, on imita son geste et bientôt le

défilé se mit en branle. Un long défilé de carrioles dont les grelots accompagnaient la danse des flocons blancs. Dans chaque carriole, un parapluie noir protégeait ses occupants. Clovis, Émilie et Blanche fermaient le défilé. Clovis avait les yeux riants de plaisir (747).

Immédiatement après, la narration fait savoir que « Blanche et Clovis se rendirent à Saint-Boniface, fêter une deuxième fois leur mariage » (747) et que Blanche « était la femme la plus choyée du monde » (749).

Conclusion

De la rencontre au mariage, Blanche et Clovis apprennent à s'approprier et à se construire un avenir ensemble. Même s'il y a rupture en cours de route, l'amour est récupéré et aboutit à l'union, alors qu'avec Napoléon et Pierre, il y a avortement après la révélation des sentiments. Dans ces deux cas, c'est l'héroïne qui met un terme à la relation. Lorsque la question du mariage est soulevée avec Napoléon, elle prend conscience qu'il n'y avait plus de « raisons [...] suffisantes pour qu'elle entrevît un avenir » (303). Avec Pierre, il n'y a même pas promesse d'union (fiançailles) et, au moment où celui-ci parle d'avenir, Blanche rompt, ayant « depuis longtemps pris sa décision de ne jamais être madame Pierre Beaudry » (596).

Dans la relation de Blanche avec Clovis, l'histoire reprend les cinq motifs stables du roman d'amour tels que présentés par Julia Bettinotti. La rencontre de type classique a lieu au moment où les personnages entrent l'un dans l'autre de manière accidentelle. Le motif de la confrontation polémique est assumé par le refus de Blanche à la proposition de Clovis. S'ensuit une brève séparation, mais le héros revient après que l'héroïne eut perdu tout ce qu'elle possédait. Les bras remplis de cadeaux, il se présente à elle et, par son humour et sa bonhomie, tente à nouveau de la séduire (troisième motif). Sa présence et ses gestes rappellent qu'il est toujours

profondément amoureux (quatrième motif) et il renouvelle sa demande en mariage (cinquième motif), cette fois, en y mettant une grande dose d'esprit et un peu plus de romantisme qu'à la première occasion. L'héroïne avoue son amour et accepte d'épouser son bouffon au timbre de fanfare.

L'ouvrage d'Arlette Cousture présente donc un cheminement traditionnel des personnages, la seule particularité étant que l'histoire amoureuse qui aboutit à l'union se resserre à la toute fin. Essentiellement pris du point de vue féminin, le roman nous fait traverser l'enfance, puis l'adolescence de la protagoniste jusqu'à l'âge adulte où elle doit effectuer des choix. Dans un premier temps, l'héroïne privilégie les études et l'activité professionnelle, mais à la fin, le travail est récupéré par l'amour. Le héros fait son apparition dans la diégèse et, les événements aidant, parvient à s'arracher l'amour de celle qui n'en avait que pour le travail.

Le mariage devient la « carrière » de l'héroïne qui accepte maintenant sa condition et ne retournerait en aucun cas à son ancienne vie. Elle privilégie le confort d'une vie bien rangée à l'existence tourmentée du dehors qu'elle laisse désormais à l'homme :

Elle entra chez elle et sourit à la vie. Il lui arrivait de ne pas la trouver assez assaisonnée à son goût mais pour rien au monde, pas même l'Abitibi, elle n'aurait troqué sa tranquillité, la douceur et la compréhension de Clovis, ses dimanches. Maintenant que les grossesses de toutes ses patientes étaient terminées, maintenant que leurs enfants vivaient, elle pouvait couper le cordon qui la rattachait à ses petites maisons de bois, à ses sentiers, à ses espaces. Quand l'envie de se frotter à l'écorce des arbres la prenait de façon trop aiguë, elle marchait sur la montagne, sortant des sentiers battus, et se familiarisait avec son nouvel environnement (754).

Si l'héroïne ne succombe pas au premier ni même au deuxième venu, elle finit toutefois par rejeter son passé puis construire sa vie future avec l'homme et en fonction de lui. Son bonheur, qu'elle trouve d'abord

dans la sphère économique, réside, après le mariage, dans la chaleur du foyer avec son mari et ses enfants. « La donnée fondamentale reste [donc] celle du conte de fées : le bon mari [dégage] complètement [...] l'heureuse élue de l'obligation de travailler pour subsister ¹⁶⁴» et « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes ».

¹⁶⁴Denis SAINT-JACQUES (directeur), *Femmes de rêve au travail*, op. cit., p. 156.

JULIETTE POMERLEAU
D'YVES BEAUCHEMIN

[L]es conduites amoureuses sont données, les corps acteurs des conduites amoureuses sont des idées reçues. Nous avons des corps à mouvoir, habités par des vérités préétablies.

Charles Grivel, « La place d'amour », Le Récit amoureux (sous la direction de Didier Coste et Michel Zérafra), Colloque de Cerisy, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 101.

Dans *Juliette Pomerleau*, la quête principale de l'héroïne est de retrouver sa nièce, Adèle Joannette, dont elle a élevé seule le fils. Déterminée à découvrir où se terre celle qui a abandonné son enfant à ses bons soins, la « très grosse madame Pomerleau » est prête à tout pour revoir sa nièce et la ramener dans le droit chemin. Avant d'y parvenir, Juliette se heurte à plusieurs obstacles, car sa parente mène une existence tapageuse et se trouve mêlée à des histoires de

scandale. Mais comme l'affirme Charles Grivel, « [l]e scandale [...] est [justement] repéré comme ce qui commande le livre, en définit l'intérêt¹⁶⁵ » :

[Le scandale] est ce lieu d'ancrage et de fixation de la lecture, point central sur lequel porte toute l'attention de celui qui déchiffre, foyer où se rive son regard¹⁶⁶.

Le roman d'Yves Beauchemin renferme aussi l'histoire de Juliette avec Alexandre Portelance, un représentant d'aspirateurs qu'elle rencontre au moment même où elle entame ses recherches pour retrouver sa nièce. Cet homme, qui tombe amoureux au premier rendez-vous, campe le rôle du héros et participe, à titre d'adjuvant, à la quête de l'héroïne. Dès qu'il fait la connaissance de Juliette, il met tout en œuvre pour la revoir :

[C]haque action du personnage est psychologiquement motivée. L'être romanesque, à l'instar de l'être vivant, semble déterminé par une vie affective où se mêlent passions, désirs et sentiments. Le personnage acquiert ainsi une cohérence qui le vraisemblabilise aux yeux du lecteur¹⁶⁷.

Le mandat de retrouver Adèle Joannette fournit à Alexandre un excellent prétexte pour s'immiscer dans la vie de Juliette.

Description de l'interaction amoureuse

Après un mystérieux appel de Juliette à Alexandre, les personnages se rejoignent au *Café Flora* (premier moment fort). « Madame Pomerleau » peut ainsi expliquer de vive voix à « Monsieur Portelance » comment elle a obtenu son numéro et les raisons qui ont

¹⁶⁵Charles GRIVEL cité dans Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 160.

¹⁶⁶*Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 114.

motivé son appel téléphonique. Elle précise qu'un certain Alexandre pourrait l'aider, mais qu'elle ne cherche querelle à personne et désire retrouver la trace d'un membre de sa famille. Or, il s'avère que le vendeur d'aspirateurs n'est pas le bon Alexandre ! Mais celui-ci est tout disposé à aider la dame.

Le représentant propose d'abord d'entreprendre quelques recherches au bureau des archives en précisant qu'il a du temps et qu'il connaît quelqu'un qui peut lui faciliter la tâche. Il ment effrontément mais, en effectuant ce travail, Alexandre, un brin malicieux, se montre ouvert et garde un contact avec la dame à qui il doit rendre compte de sa démarche. Alexandre profite de son retour d'appel pour inviter « madame Pomerleau » à souper.

Juliette, qui constate assez vite que « ce bon monsieur » lui fait la cour (161), refuse ses deux premières invitations, ce qui donne à Alexandre l'allure d'un type qui « colle comme du mastic » (306). Pourtant, l'insistance du vendeur porte fruit puisque Juliette finit, à la troisième occasion, par accepter son invitation à souper et à aller voir un film (deuxième moment fort).

Les personnages se voient sur une base régulière, notamment pour la poursuite des recherches afin de retrouver la nièce disparue. À force de partager temps et confidences, ils en viennent à passer une première nuit ensemble (troisième moment fort) et, peu après, question d'officialiser leur relation, Alexandre propose à Juliette de l'épouser (quatrième moment fort).

Portraits des personnages

Juliette Pomerleau est une très grosse femme. Mais la représentation de l'être aimé dans la littérature « n'est pas bornée à la triade classique jeune/beau-belle/riche. Elle est valable, en principe, pour

toutes les situations pensables et imaginables¹⁶⁸ ». Juliette pèse plus de cent cinquante kilos, mais n'est pas dépourvue de charmes. Elle n'incarne donc pas le type de l'héroïne jeune, parfaite et d'une magnificence qui ferait accourir tous les Adonis de la terre, mais Alexandre a tôt fait de remarquer son beau visage, sa « voix chaude et agréable » (156) et de s'éprendre de cette personne aimable, honnête et vertement dynamique : « -[C]e n'est pas parce qu'on est grosse qu'on est empâtée ! » (quatrième de couverture), de confier Juliette à son compagnon.

Tout au long de l'histoire, les qualités morales de Juliette sont aussi valorisées, sinon plus, que ses qualités physiques. Il en va de même pour Alexandre qui apparaît, d'emblée, comme un personnage sympathique, enjoué, souffrant peut-être d'un trop-plein de jovialité et qui sait manier le langage avec aisance. À plusieurs reprises, le narrateur insiste sur sa bonhomie goguenarde, mais à peine sur son apparence. À la lecture, il laisse entendre que le représentant a sensiblement le même âge que la comptable qui en a 57, qu'il est veuf comme elle, qu'il est donc disponible et qu'il serait un bon parti pour Juliette dont le nom est conditionné, d'une certaine manière, sur le plan amoureux¹⁶⁹. :

Juliette est, en effet, le type de l'amoureuse [...] aux yeux de qui les attraits de l'aimé pâlissent devant l'intensité d'un sentiment éprouvé [comme] pour la première fois¹⁷⁰.

Est-il étonnant qu'Alexandre ait été séduit dès le premier regard et ait eu l'impression de rencontrer enfin « sa » Juliette, une Juliette version moderne qu'il poursuit avec obstination jusqu'à ce qu'elle tombe, à son tour, dans les filets de l'amour ?

¹⁶⁸Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 205.

¹⁶⁹À cause de la très célèbre histoire d'amour de William Shakespeare, *Roméo et Juliette*.

¹⁷⁰*Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*. Paris. Robert Laffont, [1984], p. 348.

Premier moment fort¹⁷¹: la rencontre

La rencontre s'effectue alors que Juliette entre en contact avec la directrice de la compagnie *Electrolux* à Montréal. La comptable sait que sa nièce, au moment où elle habitait cette ville, a été en rapport avec un certain Alexandre, qui a déjà été à l'emploi de l'entreprise. Retrouver cet homme pourrait potentiellement l'aider. La directrice parvient à lui dénicher les coordonnées d'un employé répondant au nom d'Alexandre. Celui-ci donne suite à l'histoire en recontactant Juliette :

-Madame Pomerleau, s'il vous plaît, [...], Alexandre Portelance à l'appareil. Madame Corigliano, de la compagnie *Electrolux*, m'a dit que vous désiriez me parler. Qu'est-ce que je peux faire pour vous ? (156).

Les dés sont jetés. À ces mots, Juliette explique les raisons qui ont motivé son appel. Incapable toutefois de s'exprimer avec un homme qu'elle ne connaît pas, elle propose au représentant de le rencontrer.

Le contact initial entre les personnages s'effectue par le biais du téléphone, ce qui fait primer la voix sur le physique. En renvoyant l'appel à Juliette, Alexandre emploie le traditionnel « madame Pomerleau » (156). Il veut donner la meilleure impression possible de lui-même. C'est pourquoi il fait intervenir le code de politesse et se montre éminemment courtois par son timbre et par le choix de ses mots¹⁷².

¹⁷¹Se rapporte aux pages 156-161 du roman.

¹⁷²Comme c'est le cas avec le Lieutenant anglais dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* et avec Clovis dans *Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche*, la voix du personnage principal masculin joue un rôle important par rapport à l'effet qu'elle produit chez l'héroïne lors du premier moment fort. Clara est attirée par la « belle grosse voix profonde » du Lieutenant, alors que Blanche est fascinée par l'accent manitobain de Clovis chez qui elle évoque la musique. Dans le présent cas, le narrateur insiste, dès le point de départ, sur la « grosse voix gutturale, pleine de bonhomie et de cordialité commerciale » (156) du représentant, ce qui contribue à donner, pour qui ne l'a jamais vu, l'image d'un homme sympathique et rieur.

En entendant la voix d'Alexandre à l'autre bout du fil, Juliette devient « écarlate et toute en sueur » (156). Elle remercie l'homme de s'être donné la peine de lui retéléphoner et lui explique que c'est « une question... personnelle¹⁷³ » (156) qui l'amène jusqu'à lui. Constatant son embarras, l'homme au bout du fil lui propose une démonstration d'appareil. Juliette entre alors dans son jeu, mais décide de le rencontrer dans un petit café dont il connaît l'excellente réputation à mi-chemin de leurs domiciles respectifs. Singulièrement heureux de voir sa soirée prendre un cours inattendu, Alexandre a hâte de faire la connaissance de Juliette et de l'entendre narrer son mystérieux récit :

-Écoutez, ma bonne madame, je suis peut-être naïf comme un baril d'huîtres, mais ça me fait plaisir d'aller vous rencontrer, même si je n'ai pas la moindre idée de ce que nous allons nous dire (156).

Pour lui, l'appel de Juliette marque le début d'une aventure palpitante. Peut-être à cause des sentiments contradictoires qu'elle éprouve, la comptable sent également que cette histoire, maintenant qu'elle est lancée, ne s'arrêtera pas là. Après l'appel du représentant, elle a résolument besoin de raconter sa conversation à quelqu'un :

Elle sortit dans le hall, gravit l'escalier et alla frapper à la porte de Martinek, puis à celle de Fisette; personne ne répondit. Elle redescendit lentement chez elle et, arrivée devant son appartement, s'arrêta un moment, songeuse, puis, se retournant vers la porte de sa sœur :

-Quelle histoire, se dit-elle. Dieu sait comment cela va finir... (157).

Juliette ressent une sensation d'étouffement : « il lui fallait le grand air » (157) exactement comme lorsqu'on se trouve dans l'état amoureux.

¹⁷³À noter les nombreuses hésitations qui marquent le discours de Juliette. Elle est visiblement nerveuse et parvient très mal à le dissimuler, alors qu'Alexandre, s'il se montre agité, c'est parce qu'il est très enthousiaste à l'idée de connaître la suite des événements et... de celle qui est l'instigatrice de cette mystérieuse aventure.

Les signes de la maladie d'amour se cristallisent sur la protagoniste qui, de frissons en balbutiements, la plongent dans un état de malaise dont elle ignore souvent la cause. Seule, la redondance des symptômes lui permet de découvrir son attachement amoureux¹⁷⁴.

À ce moment de l'histoire, Juliette ignore les conséquences de ce premier rendez-vous sur sa vie personnelle, mais elle constate assez vite, sans vouloir l'admettre, le trouble que suscite en elle la simple perspective de se trouver en présence d'Alexandre Portelance.

Une fois installé au *Café Flora*, Alexandre est « estomaqué par les proportions » (158) de Juliette. Au téléphone, il s'était imaginé « une femme d'un certain âge » (156), mais n'avait pas pensé que la dame puisse être aussi corpulente. Toujours très avenant, il ne laisse rien paraître de son étonnement et accueille Juliette avec un « grand sourire cordial » puis propose un coin tranquille.

Devant le représentant, Juliette est « toute rougissante », « intimidée », et ne se montre guère bavarde. À vrai dire, c'est Alexandre qui prend les devants en tout. Il agit de la sorte pour mettre à l'aise sa nouvelle connaissance et, surtout, parce qu'il est curieux de connaître la suite des événements :

-Et alors? fit Portelance après que le patron, flegmatique et impeccable, eut déposé devant eux les tasses de café débordantes d'une mousse onctueuse saupoudrée de chocolat. J'ai bien hâte de savoir ce qui vous amène! Depuis votre téléphone, j'ai le dedans de la tête qui brasse comme une machine à laver (158).

Toutefois, avant de s'ouvrir à lui, Juliette ressent une certaine angoisse. Elle a l'impression de marcher sur des œufs, mais commence néanmoins par demander au représentant de ne pas se fâcher, ce qui a pour conséquence de le faire rire... et aussi, mentir, car devant la

¹⁷⁴Pascale NOIZET, *op. cit.*, p. 120.

comptable, qu'il considère dès lors comme une personne de qualité, Alexandre ne veut pas faire état de ses mauvais côtés. C'est pourquoi il commet un petit mensonge en affirmant qu'il ne se fâche jamais :

-Me fâcher, moi ? Je payerais cher l'homme qui pourrait me montrer comment faire une vraie bonne colère (il mentait). J'ai toujours souffert d'un surplus de bonne humeur, comme qui dirait. Dans mon métier, c'est parfois bien utile, vous savez, de montrer un peu les dents. Mais quand je le fais, les gens se mettent à rire. J'ai perdu bien de l'argent à cause de ça : les clients véreux ne me craignent pas. Je me console en pensant aux autres. Allons, déboutonnez-vous. Je suis tellement curieux de ce que vous allez me dire que je suis prêt à entendre n'importe quoi (158-159).

Juliette avoue qu'elle est à la recherche de sa nièce et, très « posément » (159), demande à l'homme assis en face d'elle s'il n'a pas déjà eu une liaison avec une certaine Adèle Joannette. Elle laisse d'abord entendre à son interlocuteur qu'elle est très ouverte et ne veut que retrouver la piste de celle qui l'a abandonnée des années dans le passé :

-À présent, monsieur Portelance, je tiens à vous dire avant de poursuivre... que je ne suis pas venue chercher querelle à personne... Malgré mon âge, je suis une femme, vous savez, aux idées très larges... Je veux dire... l'honnêteté avant tout, bien sûr, mais je me fiche pas mal de la façon dont mon voisin mène sa vie, pourvu qu'il ne me dérange pas... Jamais je ne me permettrais de juger, par exemple, un homme qui...

-Êtes-vous en train de me dire, coupa le vendeur en souriant, que vous ne m'allongeriez pas une claque en plein visage si je vous avouais que j'ai déjà obtenu les faveurs de votre nièce sans prendre la peine de passer avec elle devant le curé?

-Exactement, répondit Juliette, la gorge sèche, maîtrisant avec peine le tremblement de ses mains. De toute façon, telle que je l'ai connue, on n'était pas obligé de lui tordre le bras longtemps pour... (159).

La comptable est, en fait, très gênée de se trouver là à débiller son récit et à questionner sur son passé sexuel un homme qu'elle ne connaît pas. Elle « rougit violemment, croisa et décroisa les mains » (159).

En utilisant un vocabulaire très coloré, Alexandre avoue néanmoins qu'il ne connaît pas Adèle, qu'il n'a « jamais vu l'ombre du bout de l'oreille de son chien » (159), mais qu'il a peut-être une piste. Un autre Alexandre a déjà travaillé pour le compte de la compagnie d'aspirateurs. Aussi propose-t-il à la comptable d'effectuer quelques recherches pour retracer l'ancien vendeur. Il offre même d'aller consulter les archives dès le lendemain en précisant qu'il ne s'agit que d'une simple petite vérification. En réalité, la tâche consiste en un travail long, ardu et fastidieux. Son inspection des fichiers lui permet, cependant, de trouver le nom et les coordonnées du véritable Alexandre, ce qui a pour effet de troubler Juliette, mais contribue à la lancer sur une piste intéressante :

-Monsieur Portelance, s'exclama-t-elle sur un ton de reproche, vous vous êtes rendu au bureau exprès pour moi. Vous allez me faire mourir de gêne !

-Ne mourez pas, ne mourez pas ! Ça serait en pure perte. Je devais rencontrer le directeur des ventes de bonne heure ce matin et comme il était en retard, j'ai eu tout le temps de faire mes petites recherches, qui m'ont pris à peine un quart d'heure, je vous le jure: j'ai trouvé *notre*¹⁷⁵ bonhomme dans la deuxième boîte sur une pile de dossiers. En fait, il était arrivé au bureau presque à l'aube, sans rendez-vous avec quiconque, avait eu un mal de chien à convaincre le gardien de lui ouvrir, puis avait passé deux heures à manipuler boîtes, suant et pestant dans la poussière (161).

Alexandre est parfaitement heureux de cette rencontre fortuite et, afin de ne pas perdre Juliette qu'il connaît à peine, fait tout ce qui est

¹⁷⁵Il est à noter qu'employant la première personne du pluriel pour désigner l'homme recherché dans cette affaire, Alexandre s'inclut lui-même comme participant de l'enquête. C'est nous qui soulignons.

en son pouvoir pour l'assister dans sa mission. En offrant son aide, il conserve une relation « impersonnelle » avec elle, relation qu'il cherche à rendre plus intime par la suite.

Lors de la rencontre au *Café Flora*, le vendeur est « de plus en plus sensible aux charmes abondants de sa compagne » (160). C'est pourquoi,

[il] la fit parler d'elle-même et réussit à conserver un visage parfaitement flegmatique lorsqu'il apprit qu'elle était veuve depuis de nombreuses années et vivait avec son petit-neveu. Il hasarda alors un ou deux compliments sur sa bonne mine, mais sentant aussitôt que sa galanterie risquait d'être mal reçue, il battit prudemment en retraite et se replia sur les aspirateurs, sujet qui lui permettait de faire admirer dans tout son éclat sa virtuosité verbale (160).

Comme l'indique Luhmann,

[l]a capacité de parler de soi semble être le préalable au commencement d'une relation intime ; elle stimule l'interlocuteur, qui peut à son tour parler de soi¹⁷⁶.

C'est, somme toute, Juliette qui met fin à la conversation en faisant valoir l'heure tardive et en évoquant le fait qu'elle doit s'occuper du petit Denis¹⁷⁷. Alexandre insiste pour payer l'addition, malgré les protestations de la dame. Comme l'indique Helen Fisher, la femme n'est jamais dupe des intentions véritables que dissimule la galanterie masculine. Toujours, elle camoufle le désir :

Agapes et musique sont les attributs les plus universels du comportement de cour. Rien de plus banal que l'invitation à dîner en Occident, comme prélude rituel à l'amour. Si c'est l'homme qui veut séduire, il paie -et la femme sait alors d'instinct qu'il la désire¹⁷⁸.

¹⁷⁶Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 204.

¹⁷⁷Fonction maternelle de Juliette qui entre en ligne de compte.

¹⁷⁸Helen FISHER, *op. cit.*, p. 34.

Juliette le remercie et déclare qu'il a été aimable, ce à quoi Alexandre répond qu'il espère l'être encore. Il démontre ainsi son désir de revoir la comptable et dit qu'il lui donnera des nouvelles dans un avenir rapproché.

Le représentant avoue qu'il a bien apprécié leur « petite jasette » et qu'il la trouve sympathique (161). À ces propos, quoique Juliette lui réponde qu'elle pense la même chose, elle devient « soudain froide et guindée », car à la fois effrayée et ébahie, elle se demande finalement si « ce bon monsieur [ne] serait [pas] en train de [lui] faire la cour » (161).

La narration laisse justement savoir que, malgré son obésité, Juliette plaît à Alexandre : « Elle a vraiment un beau visage, se dit-il. Ça fait presque oublier sa corpulence » (160). Mais le texte ne révèle pas les sentiments de la comptable vis-à-vis du vendeur :

[L]e héros sera le personnage qui souffre le premier de la maladie d'amour dans la mesure où il nous est présenté d'emblée dans un état amoureux. Il perd ses moyens, éprouve des malaises et des étourdissements¹⁷⁹.

Dans cette séquence, Juliette interprète rapidement l'attitude galante d'Alexandre. Même si le représentant ne veut rien laisser paraître de son désir naissant, l'exagération dans ses gestes et ses paroles finit par le trahir, ce qui provoque un questionnement chez Juliette et a pour effet de l'embarrasser¹⁸⁰.

¹⁷⁹Pascale NOIZET, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸⁰La même situation se produit dans le premier extrait des *Filles de Caleb. Le Chant du coq*, alors qu'Ovila vient *quérir* Émilie pour l'amener à l'église et lui dépose avec une délicatesse exagérée une peau d'ours sur les épaules, trahissant du même coup son sentiment. Comme Juliette, Émilie remarque la démesure du geste, ce qui la fait « tiquer » et marque le début d'un long questionnement.

Deuxième moment fort¹⁸¹: 1) douce invitation, amère déception

Le deuxième moment fort se divise en trois scènes différentes qui reprennent sensiblement le même scénario et s'étalent sur plus de 150 pages. Dans chacune d'entre elles, Alexandre trouve un prétexte pour convier Juliette à un rendez-vous. Si, aux deux premières occasions, le représentant essuie un refus, à la troisième occasion, la comptable accepte de l'accompagner à dîner et à voir un film.

Après la rencontre, il s'empresse de rappeler Juliette afin de prendre de ses nouvelles. Pour donner une image plus détachée de lui-même et de son appel, il se sert de son titre professionnel pour s'identifier : « Vous me replacez? Le représentant d'*Electrolux*... Comment allez-vous, madame ? » (187). Sur « un ton quelque peu circonspect » (187), Juliette lui répond qu'elle va-très-bien-merci. Mais, consciente que son interlocuteur peut avoir des visées particulières en lui téléphonant, elle se montre très prudente, car elle ne veut pas aller trop vite avec cet homme, pour le moins curieux, qu'elle ne connaît pas encore.

Juliette note un malaise chez son interlocuteur qui « halète légèrement » (187), puisque son coup de fil dissimule une intention autre que celle de s'informer poliment du déroulement de l'enquête. À son tour, en entendant la voix d'Alexandre, « sans trop savoir pourquoi, [Juliette] avait rougi et tortillait fiévreusement de l'index le cordon du combiné » (187).

Il faut savoir qu'un voisin de palier, Martinek, se trouve dans l'appartement de la comptable au moment où le représentant téléphone. Juliette ne veut pas que ce dernier sache que l'appel concerne une invitation galante. Elle est donc doublement embarrassée. Mais, le voisin devine l'objet dont il est question et qui

¹⁸¹Se rapporte aux pages 187-188 du roman.

a le pouvoir de faire sentir la comptaible troublée, voire défaillante :
« -Vous avez des amoureux, maintenant ? » (188).

Les symptômes révèlent un diagnostic sûr, que des signes redondants fixent pour la postérité: langueur traduite par la position horizontale des corps souffrant d'amour, regards brûlants, fixes, baissés ou aveuglés, larmes immortelles ou éternelles; désordre et troubles du pouls; extinction de la voix, pâleur, tintement dans les oreilles; dessèchement de la peau; faiblesse et *défaillance*¹⁸² des membres¹⁸³.

Le texte fait clairement mention que Juliette est « défaillante » (188). Toutefois, celle-ci veut protester en entendant Martinek lui demander si on est en train de l'appeler pour une rendez-vous galant, mais celui-ci l'interrompt aussitôt :

-Non, non, non, ne vous en défendez pas [...]. Rachel et moi, nous avons toujours pensé qu'une femme aussi bonne et aussi saine que vous ne pouvait passer le reste de sa vie comme une colombe en cage (188).

Comme l'observe Alberoni, lorsqu'on commence à ressentir les effets de l'amour, souvent, on ne veut pas l'admettre, mais les personnes en mesure de percevoir notre comportement devinent, elles, notre sentiment. Elles voient notre trouble, notre mal être et peuvent comprendre plus facilement que nous-mêmes que nous sommes en train de tomber amoureux.

Juste avant d'inviter Juliette à l'accompagner, Alexandre « se râcl[e] bruyamment la gorge, souffl[e] fortement par les narines, puis : -Écoutez, madame, je me demandais tout à l'heure... c'est-à-dire que j'avais pensé... Est-ce que... est-ce que vous avez déjà vu le film *Autant en emporte le vent?* » (187). À ce moment, « [i] se produisit chez Juliette un bouleversement de viscères qui lui donna l'impression

¹⁸²C'est nous qui soulignons.

¹⁸³Pascale NOIZET. *op. cit.*, p. 116.

que son cœur venait de doubler de volume et que ses poumons remontaient doucement vers la gorge » (187) :

L'élément le plus stable de la maladie d'amour reste certainement l'arythmie. On peut regrouper sous cette dénomination tout ce qui touche au rythme cardiaque (le sang qui bouillonne, le pouls qui bat plus vite, les émotions violentes, etc.). La maladie d'amour recouvre, physiquement et métaphoriquement, une affaire de cœur¹⁸⁴.

Mais Juliette refuse l'invitation du représentant : « -Non, répondit-elle d'une voix éteinte » (187), ce qui arrache un « Ah! bon¹⁸⁵ » (188) de la part d'Alexandre. Visiblement déçu, le représentant défend son point de vue et, surtout, son choix cinématographique :

-Eh ! bien ! c'est un très beau film, vous savez. Il y a même des gens qui disent que c'est le plus beau film au monde. Je l'ai vu deux fois, quant à moi, mais ça fait longtemps (188).

Dans la même lancée, il indique l'endroit de la représentation et, en marquant quelques hésitations, précise à nouveau son désir de la voir l'accompagner. Par la suite, sans même laisser à Juliette le pouvoir de reprendre la parole, il évoque diverses raisons pouvant justifier son refus : « Vous n'avez pas le temps? Des problèmes d'égout? C'est pas drôle. ça... » Puis, il insiste encore : « Remarquez qu'il prend l'affiche dimanche... Et si je vous rappelais samedi? », ce à quoi Juliette répond : -« Bon. Parfait. À samedi » (188). Alexandre propose donc un saut dans le temps pour pouvoir reprendre contact avec Juliette.

Dans cet extrait, même si l'héroïne refuse l'invitation du héros elle accepte qu'il la rappelle et nous pouvons sentir que l'amour exerce ses effets. Juliette apparaît comme « défaillante » et Alexandre, « l'œil

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁸⁵ Dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, Ovila emploie exactement la même expression au moment où il courtise Émilie (donc au même endroit dans le cheminement amoureux du couple).

un peu égaré, [...] pass[e] près de terrasser un vétéran de la Deuxième Guerre mondiale » (188).

Deuxième moment fort¹⁸⁶: 2) une héroïne qui ne cède pas facilement

Cet extrait concerne une visite du vendeur qui se présente à l'appartement de la comptable sans s'annoncer. Au début de la scène, Juliette, par son attitude affectée et son manque de tact, est visiblement dominante. Elle est dérangée par cette visite imprévue. Elle va même jusqu'à se dire intérieurement : -« Allons, animal [...], comment je vais faire pour me débarrasser de toi ? » (304). Elle finit néanmoins par inviter Alexandre à s'asseoir et justifie son attitude peu courtoise par les nombreux ennuis qu'elle a connus récemment :

-Eh bien, voyez-vous, j'ai reçu tellement de tuiles sur la tête depuis un mois [...]. Mais entrez donc une minute, monsieur. Je vous tiens debout devant ma porte : ce n'est pas très poli (304).

Puis, peu à peu, elle se laisse gagner par la « candide bonhomie » (305) du représentant qui réitère son invitation au cinéma :

-Écoutez, dit-elle enfin, j'attends des nouvelles importantes aujourd'hui et je ne peux vraiment pas prévoir mon emploi du temps... Est-ce que je peux vous téléphoner ce soir ? [...] Je vous rappelle sans faute en fin de journée (305).

Au sortir de l'appartement, Alexandre a pourtant l'impression de s'être comporté en véritable casse-pieds et craint d'avoir perdu Juliette à tout jamais : « -Imbécile [...]. Tu colles comme du mastic.

¹⁸⁶Se rapporte aux pages 303-306 du roman.

Ce n'est pas la façon de gagner une femme. Elle ne te rappellera jamais » (306).

[L]’entreprise de séduction humaine exige des messages de réciprocité. À chacune de ses étapes, le rituel exige des partenaires qu’ils se donnent correctement la réplique, faute de quoi l’entreprise échoue¹⁸⁷.

Mais, Juliette, le « regard dans le vague » (306), s’imagine déjà avec Alexandre dans le hall du *Ouimetoscope*. Si elle se montre d’abord froide et distante, c’est qu’elle est manifestement débordée.

Dans ce passage, les personnages en sont encore au stade de la simple cordialité. Ils se vouvoient et désignent l’autre par l’appellation « madame » ou « monsieur ». Comme dans *Les Filles de Caleb. Le Cri de l’oie blanche*, Juliette agit à titre d’hôtesse -comme Blanche- et Alexandre, à titre d’invité -comme Clovis. Alexandre porte ses plus beaux atours et se présente chez Juliette, « la gorge serrée, en proie à une sensation de vertige comme si le paillason qu’il avait sous les pieds venait de s’élever à mille mètres dans les airs » (303).

Même s’il prétexte une visite de courtoisie chez une supposée cliente qui habite tout près, le représentant craint la réaction de la comptable en le voyant, ce qui lui fait perdre tous ses moyens, car il sait, lui, qu’il ne dit pas la vérité.

[L]orsqu’une crainte [...] violente vient bouleverser l’esprit, nous voyons l’âme entière s’émouvoir de concert dans nos membres; et sous l’effet de cette sensation les suées et la pâleur se répandre sur tout le corps, la langue bégayer, la voix s’éteindre, la vue s’obscurcir, les oreilles tinter, les membres défaillir¹⁸⁸.

¹⁸⁷Helen Fisher. *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁸LUCRÈCE. *De la nature*, Paris, Les Belles Lettres (BUDE), 1977, p. 103-104. cité dans Pascale NOIZET, *op. cit.*, p. 115.

Comme par hasard, Alexandre se heurte au visage fermé d'une Juliette qui ne semble pas avoir de temps à lui accorder. Son réflexe est donc de se placer aussitôt dans un état fautif :

-Oubliez-moi, je m'en vais, je m'en vais (il reculait lentement vers la sortie). J'avais pris une chance, c'est tout. Comme je viens de rencontrer une cliente à deux pas d'ici (ce mensonge¹⁸⁹ lui fit détourner les yeux), j'ai pensé m'arrêter pour une jasette et vous demander si... Mais je vous téléphonerai, plutôt. Dites-moi seulement à quelle heure je... (304).

Le vendeur joue la note du galant déchu qui n'aurait pas dû se comporter comme il l'a fait, ce qui a pour effet de toucher Juliette et de lui faire gagner sa compassion, car « [l]a stratégie de séduction consiste essentiellement en une exploitation du pathétique ¹⁹⁰».

Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne toute sa puissance¹⁹¹.

Constatant le désarroi d'Alexandre, Juliette renonce à ses mauvais sentiments et se radoucit aussitôt. Elle va même jusqu'à s'excuser de son comportement injustifié.

Le représentant semble savoir comment s'y prendre avec elle. Comme nous le verrons dans l'analyse du prochain extrait, le personnage d'Alexandre est très astucieux. Lorsqu'il doit rencontrer Juliette, il suit un plan préparé et va même jusqu'à « élabor[er] une stratégie de conversation » (357) afin de ne rien laisser au hasard...

¹⁸⁹Alexandre utilise à plus d'une reprise le petit « mensonge » comme subterfuge pour justifier son comportement aux yeux de l'aimée. Ovila fait de même, dans *Les Filles de Caleb*, lorsqu'il désire gagner le cœur d'Émilie (scène de « l'engagement gardé secret »).

¹⁹⁰Vincent JOUVE. *op. cit.*, p. 212.

¹⁹¹Jean BAUDRILLARD, cité dans Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 212.

Deuxième moment fort¹⁹²: 3) une héroïne qui se laisse enfin convaincre...

Dans ce passage, Juliette accepte enfin l'invitation à dîner de son soupirant. Toutefois, la scène n'est pas rapportée directement au narrataire. Il s'agit d'une séquence sous forme de discours narré où il est question du déroulement de la soirée et aussi des sentiments des personnages en vue de ce rendez-vous galant. La narration laisse entendre qu'en songeant à cette rencontre Juliette se sent amoureuse. Le corps prend alors de l'importance dans les descriptions¹⁹³ :

Juliette passa l'après-midi à de menues occupations. Alexandre Portelance devait se présenter chez elle vers quatre heures trente. Elle prépara du sucre à la crème pour Denis, qui en réclamait depuis deux jours, mais se garda bien d'y goûter elle-même, reprise subitement par un profond désir de perdre du poids. Elle mit ensuite de l'ordre dans sa paperasse, prit longuement un bain et, devenue soudain coquette [...], passa près d'une heure à se bichonner et se choisir une robe (357).

Juliette prend physiquement soin d'elle-même, elle se pomponne, car elle a envie de plaire. Elle commence à prendre conscience des changements physiologiques qui opèrent en elle et, même si elle « n'os[e] [...] s'en avouer la cause » (357), doit bien convenir qu'elle agit de la sorte parce qu'elle se trouve dans l'état amoureux.

Ces signes [...] révèlent à la lectrice l'amour caché bien avant que l'héroïne ne le réalise à son tour. Mais l'héroïne, piégée par ces marques somato-physiologiques, en arrivera aux mêmes conclusions: c'est parce que son cœur bat la chamade, que son pouls s'accélère en présence du

¹⁹²Se rapporte aux pages 357-359 du roman.

¹⁹³Comme dans le quatrième « moment fort » des *Filles de Caleb. Le Chant du coq*.

héros qu'elle admet aimer celui auquel elle s'est confrontée durant la majeure partie du récit¹⁹⁴.

La narration révèle également qu'avant le rendez-vous, Alexandre avait mis en œuvre une « stratégie de conversation » qui comporte trois points :

Éviter les sujets sérieux en début de repas. Ils figent et font parfois flotter au-dessus de la nappe des nuages de malaise qu'il est ensuite très difficile de faire lever. S'en tenir à des choses impersonnelles, banales s'il le faut, et truffer le tout de badineries. Et puis, écouter, écouter, écouter. Un auditeur attentif augmente chez son interlocuteur l'estime de soi-même, et c'est là le plaisir le plus délicieux qu'on peut procurer à quelqu'un. Ne pas insister pour prendre du vin; au cours des premières rencontres, cela effarouche parfois les femmes d'âge mûr. Mais si l'invitée accepte, y aller gaillardement, sans lésiner sur le prix (357).

Alexandre veut, en fait, donner à Juliette la meilleure impression possible de lui-même. C'est pourquoi il a recours à un plan. Aussi, « ponctuel comme un train français » (357), il vient prendre la dame à l'heure exacte qui était convenue. Le souper, qui apparaît « une sorte de petit chef-d'œuvre » (357), se déroule à merveille et le film, *Autant en emporte le vent*, plaît au plus haut point à Juliette. Une excellente soirée en perspective!

Somme toute, le narrateur fait savoir que Juliette se représente son soupirent comme « [u]n homme bien sympathique... et délicat en plus » (359). Jusque-là, elle s'était empêchée d'accepter ses invitations. Mais la soirée avec Alexandre change la perspective qu'elle a de cet homme. En apprenant à mieux le connaître, elle apprend à mieux l'apprécier.

Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la

¹⁹⁴Pascale NOIZET. *op. cit.*, p. 120-121.

connaissance que nous avons de lui: plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive¹⁹⁵.

À ce stade de l'analyse, l'amour est en train de s'installer. Le discours est chargé de superlatifs comme on en exprime quand on se trouve dans l'état amoureux et il est clair que les personnages ressentent les premiers contrecoups de la passion¹⁹⁶. Il faut donc s'attendre à voir une certaine forme de sexualité intervenir, car, ainsi que l'atteste Luhmann, « en amour, on ne peut pas ne pas penser à la sexualité¹⁹⁷ »...

Troisième moment fort¹⁹⁸: une première nuit ensemble

Il s'agit encore d'une séquence sous forme de discours narrativisé. Nous n'assistons pas en direct à la scène amoureuse qui est rapportée par analepse. Tout ce que nous savons, c'est qu'Alexandre et Juliette passent leur première nuit ensemble, dorment pour la première fois dans le même lit, ce qui permet à Alexandre de réaliser un rêve :

Ce jour-là marqua une date importante dans la vie d'Alexandre Portelance. Un de ses rêves les plus chers se réalisa: il passa sa première nuit avec Juliette. Cela débuta par un prélude interminable de caresses pudiques et d'échanges sentimentaux qui les mena jusqu'aux petites heures du matin (633).

¹⁹⁵Vincent JOUVE. *op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁶Juliette, qui a « les jambes engourdis [et] la tête pleine comme d'un brassement de vaisselle » (359), parvient à se sentir « comme une couventine à sa première amourette » (357), alors qu'Alexandre, lorsqu'il la ramène chez elle, s'il ne s'était retenu. « aurait chanté à tue-tête *Feu, feu, joli feu* ou *Capri, c'est fini*, les deux seules chansons qu'il connaissait par cœur et qu'il ne chantait que dans les moments de grande euphorie, se contentant à l'ordinaire de fredonner de vagues mélodies d'une tonalité plutôt élastique » (357).

¹⁹⁷Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹⁸Se rapporte aux pages 632-634 du roman.

Nous retrouvons là un stéréotype bien courant. Passer la nuit à deux constitue bien le rêve du héros et non celui de l'héroïne qui signale la réalisation du sien au moment où Alexandre lui demande de l'épouser, moment qui coïncide avec la réalisation de plusieurs de ses souhaits, soit avoir retrouvé sa nièce, avoir sauvé la maison de sa tante, avoir autour d'elle tous ses amis et voir son petit « bobichon » à nouveau heureux (673). Nous y reviendrons.

Puisque « la coïncidence entre les sentiments et leur expression corporelle [...] [est] [...] le code sous-jacent à la révélation amoureuse¹⁹⁹ », le petit Denis, qui assiste à la scène, devine très bien, malgré ses huit ans, qu'il s'est passé « quelque chose » entre le représentant et sa tante bien-aimée. Des signes physiques lui font savoir que « sa tante venait de fermer la longue parenthèse de son veuvage » (634), car au petit déjeuner, il lui trouve « l'air de connivence solennelle [...] des amoureux » (633-634). « [L]'amour s'interprèt[e] comme une maladie qui possède entièrement l'être humain²⁰⁰ » et, souvent bien malgré eux, les êtres qui en souffrent laissent transparaître sur leur corps même les marques du sentiment qui les possèdent²⁰¹.

Dans cet extrait, il est également question de la nièce de Juliette. Mais Alexandre commence à se montrer plus rigide vis-à-vis de cette étrange personne qu'il ne connaît que par ouï-dire et va jusqu'à remettre en jeu le bien-fondé de la quête initiale de sa compagne.

¹⁹⁹Pascale NOIZET. *op. cit.*, p. 114-115.

²⁰⁰*Ibid.*, p. 115.

²⁰¹Remarquons que dans la scène de « l'engagement gardé secret » des *Filles de Caleb. Le Chant du coq*, Caleb remarque aussitôt que sa fille se trouve dans l'état amoureux. Dans le texte, la narration le signale par la phrase : « Il (Caleb) avait deviné que cette distance avait fondu la veille » (entre Émilie et Ovila) (p. 157). Aussi, dans *Aurélien. Clara. Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Aurélien, en observant Clara, dénote un changement dans son attitude, changement qui lui fait savoir que sa fille est psychologiquement transformée, donc amoureuse. Au moment où Clara attend que les orages cessent pour retrouver le Lieutenant et « se marier avec lui », son père la voyant si différente. « si absorbée et si lointaine, si près de se perdre dans ses pensées, [il] ne peut s'empêcher de [lui] poser [...] la question qu'il s'est toujours gardé de poser et qu'il ne supporterait pas qu'on lui pose à lui, Aurélien. -À quoi penses-tu ? » (66).

Pour lui, Adèle n'est qu'une dévergondée tout juste bonne à être internée²⁰². Peut-être considère-t-il que la comptable, qu'il désire protéger à tout prix, perd temps et énergie à essayer de sauver sa nièce :

-Elle a des boulons qui se promènent dans la tête depuis des années, ta pauvre Adèle. Son gros Barbe-Bleue a réussi à la rendre aussi folle que lui: il ne peut se passer de la torturer, ni elle de souffrir. Beau couple! Moi, Juliette, si j'étais toi, j'irais la trouver au plus vite et j'essaierais de la convaincre de consulter un *psychiatre*. Sinon, tu vas la retrouver un de ces bons matins en première page d'*Allô Police* (633).

Alexandre prend de plus en plus de place dans la quête initiale et s'exprime avec une sincérité grandissante. Il ose enfin dire ce qu'il pense, ce qui ne décourage pas pour autant Juliette qui trouve son compagnon un peu dur vis-à-vis de sa parente. La comptable n'en continue pas moins de chercher des solutions pour ramener Adèle à la maison. Pour sa part, Alexandre est davantage absorbé par l'idée d'unir son destin à celle qu'il aime et qui l'aime aussi...

Quatrième moment fort²⁰³: la demande en mariage

Comme l'indique Niklas Luhmann,

[l]'amour ne saurait attendre la demande pour se donner à reconnaître, il doit devancer toute prière et toute question pour éviter l'apparence d'un devoir ou d'une attitude de conciliation. L'amour ne saurait se laisser provoquer; il doit agir non par réaction, mais par anticipation [...]. C'est la seule façon, pour lui, de réagir, non seulement à l'activité de l'aimé, mais aussi à son

²⁰²Dans cet extrait, il est question d'Adèle et de son état mental. Donc, on parle de la maladie d'un personnage secondaire important comme c'est le cas dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq* (pour Ovide) et dans *Au nom du Père et du Fils* (pour Gros-Ours).

²⁰³Se rapporte à la page 673 du roman.

vécu et à son attitude à l'égard du monde, et de se mouvoir librement en une situation qui n'est pas encore définie²⁰⁴.

Convaincu de la réciprocité de son amour, Alexandre veut l'officialiser. C'est pourquoi il demande à Juliette de devenir sa femme. Après tout, le « mariage, en tant qu'acte fondateur, appart[ient] en propre à ceux qui s'aiment²⁰⁵ » et puis, il y a l'âge aussi.

[L]'horizon temporel entre en jeu [...], comme substitut du contrôle social. L'on prend de l'âge et l'on en vient ainsi à subir la pression -une pression sociale généralisée- qui enjoint de trouver, ou d'accepter au moins, un partenaire adéquat pour le mariage²⁰⁶.

En suivant le cheminement logique des choses, la demande en mariage, qui mène la comptaible au comble de l'extase, ne représente, pour le vendeur, que l'étape suivante dans l'enchaînement des événements amoureux.

Dans l'extrait de ce quatrième et dernier moment fort de *Juliette Pomerleau*, l'épisode amoureux est présenté de manière très condensée. La demande en mariage est pourtant une étape importante du témoignage de l'amour. Mais, force est de constater que, dans les six romans étudiés, seul *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq* insiste sur le déploiement de la scène de la déclaration amoureuse et du mariage (grande demande, attente de la réponse, acceptation, cérémonie).

Dans *Quelques adieux, Au nom du Père et du Fils* ainsi que dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, la question ne se pose pas, même si l'œuvre d'Anne Hébert est un peu particulière sur ce plan, alors que, dans *Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche* et

²⁰⁴Niklas LUHMANN. *op. cit.*, p. 208.

²⁰⁵*Ibid.*, p. 197.

²⁰⁶*Ibid.*, p. 198.

Juliette Pomerleau, la question du mariage est vite résolue. C'est également le cas dans les romans d'amour sériels de type Harlequin où la question de l'union n'est soulevée qu'à la fin et, dans plusieurs cas, se resserre sur quelques lignes seulement²⁰⁷.

Dans l'ouvrage d'Yves Beauchemin, la grande demande vient au moment où Juliette est en train de réaliser tous ses rêves :

-Mon rêve est en train de se réaliser, confia ce soir-là Juliette à son amant venu lui porter une tisane dans la chambre à coucher. J'ai sauvé la maison de ma tante, j'ai rassemblé presque tous mes amis autour de moi, ma nièce est retrouvée et je la vois qui se raplombe un peu plus chaque jour, tandis que bobichon chantonne et sifflote du matin au soir. Et, pour finir, le bon Dieu m'a même fait un cadeau que je n'aurais jamais osé lui demander, ajouta-t-elle en caressant le bras velu du vendeur, qui rougit de plaisir (673).

L'amour d'Alexandre est pour Juliette un don suprême, un cadeau inespéré qu'elle n'aurait jamais osé demander.

Ainsi le rêve d'Alexandre est d'ordre sexuel, car il se rattache à la nuit passée en compagnie de l'aimée, alors que celui de Juliette est davantage d'ordre sentimental puisqu'il a partie liée à la proposition au mariage, donc avec tout le romantisme qui accompagne habituellement une telle demande.

Après que Juliette eut énuméré les différentes parties de son rêve, « Alexandre Portelance lui pin[ce] la joue, puis, reculant d'un pas,

²⁰⁷Dans *La Corrida de l'amour. Le Roman Harlequin*, Julia Bettinotti explique que « [p]rès de la moitié de[s] romans se terminent sur une promesse formelle de mariage, ou sur un simple projet de vie commune (10%). Les couples séparés se réconcilient (33%) et sept de ces couples voient leur union cimentée par des grossesses (3) et des naissances (4). Enfin, onze romans s'arrêtent sur des mariages dûment célébrés.

Ces finales ont tendance à se « bousculer » dans l'espace du texte puisque bien souvent, dans le même roman, la promesse de mariage, les fiançailles, le mariage et la grossesse (ou la naissance) n'occupent qu'une page - la dernière » (82).

toussot[e] deux ou trois fois d'un air emprunté en tripotant ses bretelles » (673) lance:

-Peut-être que si on passait devant l'autel, histoire de rendre nos petits becs un peu plus officiels, ça mettrait le bon Dieu de [...] belle humeur (673).

Alexandre est visiblement nerveux avant de faire la grande demande. Mais, à l'instar de Clovis²⁰⁸ dans *Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche*, il présente sa requête de manière détachée et en faisant intervenir une forme d'humour qui lui est propre. Succède à sa demande un passage qui fait intervenir la force, la beauté du ciel et la puissance de la nature, comme c'est le cas dans plusieurs œuvres étudiées.

Les moments qui suivirent devaient s'entourer d'un halo doré dans le souvenir de Juliette et il y eut sûrement un ange au ciel qui saisit alors ses pinceaux, se pencha au-dessus de la chambre et tira de la scène une enluminure un tantinet gaillarde (673).

Finalement, les propos de l'héroïne, au comble de l'euphorie, sont mis en évidence: « -Ah ! c'est trop, c'est trop, défaillait la comptable. Je me sens tellement heureuse que j'ai quasiment peur d'en être punie... » (673), passage qui en rappelle un des *Filles de Caleb. Le Chant du coq* où Émilie, peu avant son mariage, déclare à sa très bonne amie Antoinette :

-Antoinette, plus j'y pense, plus il me semble que ça se peut pas.

-Quoi donc, Émilie?

-Ça se peut pas d'être heureuse de même (259).

Pour l'héroïne du roman d'Yves Beauchemin, il ne reste plus qu'à maigrir pour être parfaitement heureuse !

²⁰⁸Se reporter au troisième moment fort des *Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche*.

-Je ne mourrai pas dans ma graisse, prenez ma parole!
lança-t-elle un soir à ses amis. Mon pauvre Alexandre, tu es bien bon de m'aimer comme je suis, mais, crois-moi, cher, tu m'aimeras deux fois plus quand j'aurai diminué de moitié (690).

Perdre du poids est, pour Juliette, une manière de signifier à Alexandre son amour.

En guise de conclusion...

Juliette Pomerleau est une œuvre qui comporte quatre moments forts dans la structure amoureuse. Le discours, retenu, est présenté de manière très pudique. Parmi toutes les œuvres étudiées, ce roman est, en fait, celui où le discours amoureux est le moins explicite. L'unique scène d'amour (troisième moment fort) n'est pas présentée en direct et le narrateur l'exploite en quatre lignes.

Cette manière de présenter le discours sur l'amour et la sexualité diffère grandement par rapport à la façon dont l'amour est mis en évidence dans *Les Filles de Caleb*, *Le Chant du coq*, *Quelques adieux* et *Au nom du Père et du Fils*, par exemple. Dans ces œuvres, nous assistons en direct aux scènes d'amour, alors que, dans le présent cas, nous ne savons même pas si les personnages font l'acte !

Quoi qu'il en soit, le roman d'Yves Beauchemin se veut marginal dans sa présentation de l'amour. Marginalité du style, parce que le personnage principal lui-même se situe en dehors des normes romanesques ? Peut-être. Juliette est une très grosse femme et qui, en plus de ses kilos superflus, a de l'âge. Elle ne possède ni la beauté ni la jeunesse d'Émilie Bordeleau (*Les Filles de Caleb, tome I*), d'Anne Morrissette (*Quelques adieux*), de Biche Pensive (*Au nom du Père et du Fils*), de Blanche Pronovost (*Les Filles de Caleb, tome II*) et de Clara (*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*). Elle appartient à une classe à part. Aussi, contrairement aux héroïnes des

autres romans, elle n'a pas d'ami(e)-confident(e). Elle s'ouvre, bien sûr, à Alexandre, notamment en ce qui concerne Adèle. Mais elle n'a personne, homme ou femme, à qui se confier et qui puisse la guider dans son cheminement amoureux.

Alors est-il étonnant qu'Yves Beauchemin présente son personnage suivant un modèle autre que celui que privilégient les Arlette Cousture, Francine Ouellette, Marie Laberge et compagnie? Qu'il ait choisi volontairement de créer une distance entre spectateur et représentation afin de préserver l'intimité de son héroïne parce qu'elle est différente justement? Juliette s'entoure d'un océan de graisse et la graisse, on essaie de la dissimuler, de la garder bien à l'abri des regards indiscrets. Le discours latent sur l'amour et la sexualité ne contribue donc qu'à donner plus de poids à une réalité sociale : celle des personnes obèses qui se cachent parce que la société leur enseigne qu'elles ne sont pas conformes à la norme esthétique.

Sinon, pourquoi l'héroïne décide-t-elle de prendre les moyens pour maigrir à la fin de l'histoire ? Elle veut plaire davantage et, comme l'affirme Pascale Noizet,

le sentiment prend racine, il s'ancre au corps même de l'héroïne qui devient le déterminant incontournable de la relation amoureuse²⁰⁹.

Toutefois, même si l'héroïne d'Yves Beauchemin est différente des autres personnages féminins des romans étudiés dans notre analyse, la structure amoureuse de *Juliette Pomerleau* est développée suivant le même modèle que le roman d'amour classique. Nous y retrouvons, dans l'ordre, les cinq motifs stables du scénario tel que présentés par Julia Bettinotti dans *La Corrida de l'amour*. La rencontre (premier motif) s'effectue au moment où Alexandre retourne l'appel téléphonique à une Juliette qu'il ne connaît pas encore et qui cherche désespérément un certain Alexandre pouvant lui permettre de

²⁰⁹Pascale NOIZET, *op. cit.*, p. 121.

retrouver sa nièce. La confrontation polémique (deuxième motif) concerne les refus de la comptable aux deux premières invitations du représentant. Mais en acceptant finalement d'aller dîner et voir un film, Juliette se laisse séduire (troisième motif) et, par sa constance et ses gestes attentionnés, Alexandre lui manifeste ses sentiments (quatrième motif) avant de, finalement, lui demander de devenir sa femme (cinquième motif).

Aussi, comme dans les autres romans faisant partie de notre corpus, l'analyse de *Juliette Pomerleau* démontre la prédominance de l'homme sur la femme dans les rapports affectifs. Même si, au premier coup d'œil, les personnages peuvent sembler « égaux » dans le sens où comme Alexandre, Juliette a un emploi -son travail de comptable la place même plus haut dans la hiérarchie sociale que le travail de représentant de son compagnon-, comme lui, elle est veuve et a même la responsabilité d'un enfant, sur le plan amoureux, c'est le représentant qui prend toutes les initiatives.

Alexandre prend les devants en tout et c'est toujours lui qui met en marche la machine amoureuse, d'où, l'idée de la « domination masculine ». Même si le roman d'Yves Beauchemin diffère des autres textes par certains aspects, tels la construction latente du discours amoureux, la marginalité (physique) de l'héroïne et l'absence d'ami(e) à qui elle peut se confier, il n'en demeure pas moins qu'il fait valoir l'une des principales constantes que nous avons relevées jusqu'à maintenant, soit la domination du héros dans l'édification de la relation amoureuse.

Comme dans le deuxième tome des *Filles de Caleb*, le roman de Beauchemin se referme sur l'idée de l'union. Nous savons que, en se mariant, Blanche abandonne sa carrière pour se consacrer uniquement à son mari et à ses enfants. Mais qu'en est-il de Juliette sur le plan professionnel à la suite du mariage ? Même si elle n'est plus en âge de fonder une famille, poursuit-elle sa carrière de comptable ou décide-t-elle de ralentir le rythme de travail pour passer plus de temps avec son nouvel époux ? Le roman n'en fait pas mention, mais

dans *Les Émois d'un marchand de café* (Québec Amérique, 1999), publié quelque dix ans après *Juliette Pomerleau*, Yves Beauchemin apporte un certain éclaircissement en nous faisant savoir que la comptable ne travaille presque plus. Comme Juliette le confie à son vieil ami, Monsieur Tranchemontagne:

-Je ne travaille presque plus depuis deux ans. Vous êtes un de mes derniers clients. Je vous ai gardé parce que je connais bien vos affaires, mais surtout, pour ne rien vous cacher, par amitié. Je ne suis plus capable de me taper des semaines de cinquante heures comme autrefois, voyez-vous²¹⁰.

Comme dans les autres romans, l'amour et le mariage ne sont donc pas étrangers au fait que l'héroïne, malgré l'âge, se soit retirée peu à peu de la sphère économique jusqu'à céder sa place définitivement à une autre. « Alexandre ne [lui] permettait pas [tout] [...] [et] veill[ait] sur [elle] comme une chatte sur ses chatons²¹¹ »...

²¹⁰Yves BEAUCHEMIN, *Les Émois d'un marchand de café*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 1999. p. 334.

²¹¹*Ibid.*, p. 335.

**QUELQUES ADIEUX
DE
MARIE LABERGE**

"Qui n'a jamais été éperdument amoureux? Qui ignore ce que cela signifie: euphorie, tourment, nuits sans sommeil et jours sans repos. Inondé de joie ou assailli de craintes, vous rêvez tout éveillé à l'école ou au travail, vous oubliez votre manteau, laissez passer votre tour, campez près du téléphone et, obsédé, possédé par le désir ardent de la prochaine rencontre avec "lui" ou "elle", vous jouez et rejouez en imagination, et par le menu, les détails de la scène. Et puis, en sa présence enfin, un geste suffit pour que votre cœur batte la chamade. Un sourire d'elle vous fait tourner la tête. Vous prenez des risques fous, débitez des fadaïses, forcez votre rire, révélez Dieu sait quels secrets intimes, passez la nuit à bavarder pour partir au petit matin, après d'interminables baisers et étreintes. Vous oubliez le monde entier. Quand cette fièvre vous tient, elle vous coupe le souffle et vous anesthésie de bonheur".

Helen FISHER, Histoire naturelle de l'amour. Instinct sexuel et comportement amoureux à travers les âges, Paris, Éditions Robert Laffont, 1994, p. 37.

Quelques adieux raconte les amours passionnées entre un professeur et une de ses étudiantes. « Sept ans de vie quelquefois commune, avec des crises, des ruptures, des fuites, des déchirements et une passion sans nom » (369). Cliché ? Le scénario du premier tome des *Filles de*

Caleb se construit également autour de la relation professeur / étudiant. Si nous comparons les deux œuvres, les rôles impartis à chaque sexe et le temps de l'histoire diffèrent. Dans le roman de Marie Laberge, la figure de l'enseignant est occupé par un homme et celle de l'étudiant par une femme, ce qui est contraire aux positions des personnages masculin et féminin dans l'ouvrage d'Arlette Cousture et l'action, loin de se situer au tournant du XXe siècle, se déroule en pleine période de révolution sexuelle²¹². Dans les deux romans, toutefois, c'est l'espace public « école » qui rend possible la rencontre.

La rencontre, « scène-clé, à laquelle se suspend la chaîne narrative ²¹³ » et le lieu dans lequel elle se déroule influent sur la construction du personnage et sur son rôle dans l'action. Pour Anne et François, tout comme pour Émilie et Ovila, le fait de se rencontrer pour la première fois dans un « lieu impersonnel », une salle de classe, n'est pas gratuit, car ce lieu appelle la fréquence et le devoir de s'y trouver. Obligation pour le professeur de donner ses cours (Émilie/François) devoir de l'étudiant (Ovila/Anne) d'y assister. À moins que l'un ou l'autre des personnages ne déroge à ses fonctions, chacun sait que d'autres rencontres « impersonnelles » succéderont à la première.

La rencontre initiale (coup de foudre)

Dans le roman de Marie Laberge, le simple fait qu'Anne Morrissette ait assisté au cours de François suffit à le bouleverser complètement et à déclencher un terrible combat contre lui-même :

²¹²Le roman se divise en deux parties marquées par les vecteurs temporels « 1972 » et « 1983 ». Dans notre analyse, nous ne tenons compte que de la première partie, puisque le héros est mort au début de la seconde.

²¹³Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent*. Paris, Corti, 1981, p. 7.

C'est l'apparition de quelque chose. De quelque chose qui se détache sur un fond, d'une figure qui émerge du champ, d'une Gestalt nouvelle qui s'impose et que nous pouvons ensuite perdre et retrouver mais qui n'est pas maintenant une réapparition car elle n'a encore jamais été ; c'est quelque chose qui « naît »²¹⁴.

Aucune parole, aucun regard échangés, mais la certitude pour François que cette jeune femme est unique, différente et appartient à un ordre supérieur du monde.

Comme dans toutes les scènes qui concernent la première manifestation de l' enamoragement, le narrateur insiste avec force et détails sur l'effet de saisissement produit. En apercevant l'étudiante, François commence tout d'abord par se sentir mal à l'aise et distrait. Il se trouve ennuyeux et éprouve l'urgent désir d'être ailleurs. Il perd ses moyens, panique et a l'impression de ne pas être à la hauteur. Il transpire, tremble, bref ressent d'étranges sensations liées au désir amoureux :

Le doute s'insinue, il se sent perdu, pris en faute, accusé d'un manque d'originalité profond avec sa petite mise en place faussement humoristique, son petit ton gaga de on-va-bien-s'amuser-ensemble et cette affreuse prétention qu'avec lui, ça ne sera pas tout à fait pareil, « un peu mieux » étant grassement sous-entendu. Il s'entend embrayer péniblement [...]. Dépit, défait, il renonce et se replie sur l'appel. La feuille est froissée, presque humide dans sa main. Il est tellement déçu de lui-même, qu'il s'accorde de ne plus faire d'effort, de laisser tomber pour ce cours-ci, de faire des étincelles au prochain cours seulement. Si elle revient (16).

Devant la joliesse dont il ne sait rien, même pas le nom, le professeur « est dominé par des forces qu'il ne reconnaît pas comme siennes, qui le mènent, dont il n'est pas maître ²¹⁵», car la rapidité et la violence

²¹⁴Francesco ALBERONI, « L'amour à l'état naissant comme figure et mouvement », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA, *op. cit.*, p. 280.

²¹⁵Francesco ALBERONI, *Le Choc amoureux, op. cit.*, p. 10.

du coup de foudre font que, à ses yeux, la Belle se pare illico des plus nobles vertus. Il doit s'adresser à un auditoire, pourtant toute son attention converge vers Elle. Sa liste d'étudiants en main, il est en attente d'un nom qui lui donnera l'impression de mieux la connaître, un nom à partir duquel il pourra se façonner une image plus juste de cette mystérieuse personne, car le nom n'est-ce pas ce qui marque le début de toute forme d'existence, ce qui individualise et permet de prendre corps dans la vie. « Aubin ? ... Bérubé ? » (16). L'attente est longue, pénible. « Ce n'est qu'à Morissette qu'elle bouge » (17).

Comme si tout le sens futur du monde pouvait se contenir dans cette seule appellation, François, en constatant la « banalité » du nom de famille, parvient à respirer mieux, à se ressaisir complètement et même à se sentir rassuré :

Morissette : il se serait attendu à quelque chose de beaucoup plus poétique, de plus suave, de moins... moins comme tout le monde.

Il sourit soudain, frappé par le fait qu'il ne connaît rien d'elle et que son nom, seulement son nom ne lui convient déjà pas. Rassuré, franchement rasséréiné, il lève la tête, heureux, et se lance dans la présentation de contenu de cours la plus passionnée qu'il ait jamais faite (17).

Pourtant, le cours terminé, le professeur parvient à admettre que son prénom, Anne, lui sied parfaitement.

Dans cette séquence, le narrataire voit le personnage de François de l'intérieur (pensées, sentiments), alors qu'Anne est vue de l'extérieur par le regard que porte sur elle le professeur (position occupée dans la classe, attitude, gestes, ton). « [D]e ce traitement unilatéral il en résulte que rien n'est dit des impressions produites sur l'héroïne ²¹⁶» et de l'effet du héros sur elle. Comme l'endroit où se produit *l'échange*²¹⁷ et le nombre élevé de personnes présentes dans ce même

²¹⁶Jean ROUSSET, *op. cit.*, p 157.

²¹⁷Par « échange », j'adopte la définition de Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit.*, p. 44. « [J]'entends [...] toute espèce de communication, entre les partenaires, d'un message qui peut être manifeste ou latent, direct ou oblique,

lieu, Anne n'a peut-être pas senti que le professeur a été saisi d'une « impulsion sauvage » en l'apercevant. Jusque-là, l'étudiante n'agit qu'à titre de figurante. Nous ne savons rien d'elle si ce n'est son nom.

Selon Jean Rousset, il est normal qu'il en soit ainsi, sur le plan de la narration, dans les œuvres de fiction amoureuse :

Toute scène de première rencontre est par définition incomplète, puisqu'elle appelle une suite qui peut être immédiate ou différée, positive ou négative ; il y a bien des degrés dans cet inachèvement nécessaire ²¹⁸.

L'enamouement

L'intrigue est centrée sur l'évolution psychologique de François. Tout au long du roman, c'est son point de vue qui domine plus que celui de l'héroïne, ce qui diffère par rapport à l'ensemble des œuvres étudiées où la narration focalise justement sur le personnage féminin. Même la première phrase du roman : « François n'avait jamais été infidèle » (13) qui aborde le sujet de la fidélité masculine est lourde de sens et démontre la constance dans le comportement sexuel du héros. Mais cette phrase témoigne également des changements qui s'opèrent chez le personnage. Elle entre en contradiction avec le reste du texte, car ce que François vit avec Anne, c'est justement une relation profondément adultère. C'est une prise de conscience, une fêlure dans le monde bien organisé de François qui permet à l'histoire de prendre son envol. Le processus d'enamouement est donc entamé dès la première phrase.

volontaire ou non ; c'est sur ce point qu'importent les positions des héros l'un par rapport à l'autre, telles que la mise en place les a préalablement déterminées. Selon que ces positions sont proches ou éloignées, libres ou séparées, l'échange se fera par émission de paroles ou par production de signes non linguistiques : regards, gestes, mimiques, attitudes, déplacements ...» .

²¹⁸Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 37.

Comme le rapporte Alberoni, la métamorphose trouve son point d'origine en un moment précis, car « c'est bien en un instant que nous avons la révélation que telle personne nous est devenue indispensable ²¹⁹ ». Dans le roman, « l'instant » est rapporté par un narrateur hétérodiégétique sous forme d'analepse :

Il était tombé comme un balourd dès le premier assaut. Et pourtant, il devait en convenir, l'assaut n'en avait pas été un. L'assaut n'avait eu, pour prendre ce nom, qu'à se présenter. Qu'à être. L'assaut s'était déplacé dans un rayon de soleil, le seul, l'unique de toute cette salle de cours, l'assaut s'était assis avec un air d'ennui indélébile (14).

Devant l'héroïne, le premier réflexe du héros est de diminuer sa propre personne et de magnifier les vertus de la jeune étudiante qui semble si entière, si noble, si grande, ce qui contribue à la rendre encore plus inaccessible.

Pour François, l'expérience d' enamoragement crée un décalage entre sa perception de lui-même et l'image de celle qui fait battre son cœur. En voyant apparaître la Belle, il se sent brutalement renversé -d'où l'emploi du terme « assaut »-, car il ne se croit pas à la hauteur vis-à-vis de quelqu'un qui semble révéler tant de qualités et de beautés extraordinaires.

François sait que son sentiment peut ne pas être partagé, mais « l' enamoragement [...] est toujours, de par sa nature, recherche de réciprocité ²²⁰ ». C'est pourquoi il cherche à éveiller l'attention de l'Élue afin que lui aussi devienne à ses yeux « quelque chose de réel ²²¹ ». François tente à quatre reprises²²² d'établir un lien

²¹⁹ Francesco ALBERONI, « L'amour à l'état naissant comme figure et mouvement », *op. cit.*, p. 276.

²²⁰ *Ibid.*, p. 277.

²²¹ *Loc. cit.*

²²² François tente tout d'abord de communiquer en provoquant une joute oratoire en classe avec l'étudiante à propos des sœurs Brontë (22-23). Par la suite, il l'aborde afin de lui présenter ses excuses pour cet affrontement qui lui semble injustifié (43-47). Plus tard, lors d'un exposé magistral, le professeur pose les yeux sur Anne et la regarde avec

communicationnel avec l'étudiante dont il est amoureux, ce qui permet à l'action de focaliser sur des moments précis et démontre que l' enamoragement se nourrit d'*instants*.

Quelques tentatives de communication du héros

La première démarche de François pour éveiller l'attention de l'étudiante, puisque son champ d'action est alors limité au lieu « Université », est d'entamer, en classe, une discussion ouverte avec elle sur un thème littéraire. « Il voudrait faire sa marque. Qu'elle ne sorte pas indemne, lisse de leur rencontre » (23). Anne réagit vivement à ses propos :

Pendant trente minutes [...], la classe avait été passionnée par le débat et avait suivi l'échange entre le prof et cette Anne Morissette si éprise d'Emily Brontë. Ils avaient argumenté, ratiociné, s'étaient affrontés dans une joute passionnante et il ne savait plus qui avait gagné (22).

François cherche à provoquer, à contredire l'étudiante. C'est son obsession d'elle qui le pousse à agir de la sorte. Pourtant, après la joute oratoire, à la suite de son affrontement avec Anne Morissette, le professeur constate qu'il « se fai[t] accroire qu'il a de l'opposition dans sa classe, alors qu'il se débat bêtement pour ne pas être amoureux » (25). Selon Francesco Alberoni, dans la phase de l'amour à l'état naissant, ce besoin de chercher l'autre, de résister ou de nier l'existence du sentiment est tout à fait naturelle.

Quand on tombe amoureux, on continue longtemps à se répéter à soi-même qu'on ne l'est pas. Passé le moment au cours duquel l'événement extraordinaire s'est révélé, on

une intensité telle qu'elle s'enfuit de la salle de cours (91-93). Finalement, en rencontrant l'étudiante par hasard à l'Université, François tente d'engager la conversation, mais s'enfuit à son tour en la priant de l'excuser (115-117). Ces extraits ne représentent pas les « moments forts » de l'histoire. Ils concernent des tentatives de communication du héros avec l'héroïne avant que l'amour ne s'installe.

retombe dans le quotidien et l'on croit qu'il s'est agi de quelque chose d'éphémère. Mais, à notre grand étonnement, cet événement surgit à nouveau dans notre esprit, crée un désir, un tourment qui ne s'apaise que lorsque nous entendons une certaine voix ou revoyons une certaine personne. Puis, ce souvenir disparaît encore ; nous estimons qu'il s'agissait d'un engouement passager et sans aucune importance pour nous. Et c'est peut-être vrai, car il est impossible, au début, de savoir s'il s'agit vraiment d'un amour naissant, c'est-à-dire d'une restructuration radicale du monde social dans lequel nous sommes intégrés et qui fait partie intégrante de nous-mêmes. Pourtant, si ce désir réapparaît, s'il réapparaît encore *et s'impose à nous*, alors nous sommes tombés amoureux²²³.

Se rendant compte toutefois qu'il n'avait pas à défier son étudiante comme il l'a fait, le professeur invite Anne, dès que l'occasion se présente, à passer à son bureau pour lui présenter ses excuses²²⁴. La jeune femme est incapable de refuser son invitation :

-Je n'ai pas pu résister, bêtement je l'avoue, à discuter d'Emily Brontë avec vous, pour essayer de ... de réveiller le cours, de le secouer un peu. C'est une des rares fois où il s'est passé quelque chose, où tout le monde a arrêté de somnoler (45).

Anne est convaincue qu'elle n'était pas obligée de discuter, ainsi qu'elle le lui avoue.

François cherche à se rapprocher de son étudiante. En l'invitant à passer à son bureau, il désire resserrer les parois de l'univers matériel qui l'entoure lorsqu'Anne peut s'y trouver. Il aurait très bien pu présenter ses allégations à la fin d'un cours ou à la cafétéria, mais il préfère son bureau afin de pouvoir discuter dans un cadre plus intime.

²²³Francesco ALBERONI, *Le Choc amoureux, op. cit.*, p. 31-32.

²²⁴Deuxième tentative de communication qui est une conséquence logique de la première.

Dans le texte, la brève conversation de professeur à étudiant est entrecoupée par des interventions du narrateur qui décrit les pensées de François. Il souligne, entre autres, le malaise de son personnage à utiliser le prénom d'Anne, car cet usage contribue à rendre plus familiers leurs rapports²²⁵. En fait, François « cherche une phrase qui n'exigerait pas de prénom » (43). Il propose d'aller chercher un café et le narrateur révèle à nouveau « son malaise », insiste sur le fait qu'il se sent stupide, ridicule et moins que rien²²⁶ devant son étudiante. Il y a donc opposition entre la légèreté, l'insouciance d'Anne et la lourdeur, la « balourdise pleine d'intentions » (44) de François.

Pour sa part, Anne demeure silencieuse. Une fois dans le bureau, elle ne se contente pas de regarder ; elle « observe tout ouvertement », elle « examine », mais la narration ne met pas en évidence ses sentiments. Seul le début d'une discussion sur la littérature permet de faire ressortir de manière très partielle ses connaissances et ses goûts littéraires. Par exemple, nous apprenons que l'un de ses auteurs préférés est Jérôme David Salinger et que son professeur partage la même passion qu'elle de l'écrivain américain : « –Oui, Anne, oui, j'aime Salinger » (47). Les extraits que cite l'étudiante portent sur l'amour et la souffrance de ne pouvoir aimer :

–Vous souvenez-vous dans *Oncle déglingué au Connecticut*, quand Éloïse dit qu'elle a épousé son mari seulement parce qu'il prétendait être fou de Jane Austen, et que finalement, il ne l'avait jamais lue, il ne savait même pas qui c'était, Jane Austen ?

–Oui. Et dans *Pour Esmé, avec amour et abjection*, quand le soldat écrit la phrase sur l'enfer... la phrase de Dostoïevski

–Oui, l'enfer c'est d'être incapable d'aimer ou quelque chose comme ça ... (47).

²²⁵Rappelons-nous l'effet d'attendrissement produit sur Ovila lorsqu'Émilie lui avait donné la permission de l'appeler par son prénom (*Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, 135).

²²⁶Le narrateur emploie l'expression « une buse » (44) pour démontrer la perception qu'a le professeur de lui-même devant l'étudiante.

Transparaît ici le rapport contradictoire entre l'objet dont il est question dans la discussion (l'amour) et le vaste réseau d'informations dont usent les personnages pour alimenter cette discussion (champ de la littérature). L'amour, très répandu dans les différents types de littératures, appartient à la sphère de l'intime, du privé, tandis que la littérature même s'inscrit dans le domaine public. À ce stade de leur relation, il semble plus facile pour les personnages de communiquer à travers des paroles empruntées pour exprimer ce qu'ils ressentent, car « là seulement, à travers Salinger, à travers la littérature, ils se sont parlé avec cette impression rare de se reconnaître » (47).

Brisant la magie de cet instant partagé, Jacques Langlois, professeur et ami de François, surgit brusquement en taquinant son collègue parce qu'une étudiante se trouve seule avec lui dans son bureau :

–Tiens, tiens ! Est-ce que l'invincible et l'incorruptible François Bélanger serait en train de découvrir les charmes des petites étudiantes ? (47).

Les insinuations de ce personnage, qui incarne le type même de l'homme infidèle, peuvent toutefois apparaître comme la manifestation d'une certaine vérité jusque-là innommée et les épithètes dont il use pour qualifier son ami permettent à Anne de déduire la constance de François sur le plan amoureux.

Dans *Quelques adieux*, la quête des personnages est isolée, individuelle, car ceux-ci ne se rejoignent véritablement qu'au moment où François avoue à Anne son désir de l'embrasser et qu'elle y consent (148). Avant cet aveu, ils vivent dans l'incertitude mais tentent tant bien que mal de saisir tout signe leur permettant d'accéder à une meilleure connaissance de l'autre. Dans cet extrait, la fonction du personnage de Jacques Langlois est de permettre à Anne de se façonner une image plus définie de celui qu'elle convoite secrètement.

Peu après le déroulement de cet entretien, lors d'un exposé magistral en classe, François regarde Anne avec « douceur, presque tendrement, et [...] dans un geste inconscient, accidentel, il retire ses lunettes » (92), ce qui a pour effet de troubler complètement la jeune personne. Anne sent l'intensité du regard du professeur se poser sur elle, l'information amoureuse lui étant destinée. À cet instant, tout bascule, d'autant plus que le professeur s'exécute en abordant la nouvelle *Pour Esmé, avec amour et abjection*, texte dont il avait discuté antérieurement avec l'étudiante à son bureau.

Dans cet extrait, Anne commence à percevoir les signes qu'émet François.

Nu, il était nu soudain devant elle, et fragile et vulnérable. Elle aurait crié d'émotion, elle aurait posé ses mains sur ces yeux si pâles, si démunis, presque ternes soudain et pleuré, pleuré sans fin ni raison. Pourquoi faisait-il cela ? C'était insupportable ! Elle en éprouvait un sentiment d'intimité physique presque déplacé, impudique. Elle baissa les yeux, plus troublée que s'il l'avait embrassée. Elle n'écoutait plus. Elle qui n'implorait jamais aurait voulu le supplier de cesser, d'arrêter, de la laisser tranquille (92).

À la suite de cette « révélation », la réaction initiale de l'étudiante est de vouloir rejeter l'idée du « pouvoir-être-aimé ²²⁷ ». Elle tente de fuir une première fois sa propre passion.

Plus tard, en l'apercevant par hasard à une machine à café, François tente d'engager la conversation mais s'enfuit « [s]ans même lever les yeux » (117) en lui demandant de l'excuser. À ce moment, Anne se rend compte que tout n'est pas le fruit de son imagination, que François a bel et bien un comportement étrange lorsqu'il se trouve en sa présence²²⁸ :

²²⁷Francesco ALBERONI, « L'amour à l'état naissant comme figure et mouvement », *op. cit.*, p. 278.

²²⁸Lors de l'exposé en classe où François la regarde tendrement et avec passion, Anne se sent « [d]égoûtée d'elle-même [et] de ses passions mal placées » (93).

-Excusez-moi ! A-t-elle bien entendu ? La bouche sèche, étourdie, Anne sent le besoin d'une révision. Voyons, que s'est-il passé ? S'est-il passé quelque chose, oui ou non ? Elle devrait le savoir, elle était là, non ? Elle ne sait pas. Elle ne sait rien (117).

Puis, le narrateur laisse éclater une part de son désir qu'il avait tenté de dissimuler jusque-là.

Elle est là, figée, pantelante, à revoir sa bouche, sa bouche et seulement sa bouche [...]. Un baiser. Un seul. Après, elle partirait, elle abandonnerait. Elle le jure. Un baiser, maintenant. Il lui semble que si elle pouvait l'embrasser, le charme se romprait et un danger mille fois plus grave serait évité. Il devrait l'embrasser, faire cesser cette escalade du désir qui déstabilise tout, rend tout périlleux et désaxe ce qui aurait pu être, se dit-elle, qu'une simple histoire de sexe (117).

Pour François, comme pour Anne, un simple baiser détruirait l'incantation :

Son austère fidélité l'avait entraîné à se faire une montagne avec rien. Il aurait dû l'embrasser tout court et en finir avec elle le jour où l'envie lui en avait pris. Il aurait probablement fait une ou deux allusions piquantes sur la jeunesse malcommode et tout aurait été dit (135-136).

Cette manière de ressentir les effets d'un premier baiser s'oppose à la vision romantique des personnages qui, comme la Belle au bois dormant, croient que le contact physique initial, chaste et tout plein de candeur, est gage d'un bonheur éternel. Pour Anne et François, au contraire, un seul baiser briserait l'enchantement, annulerait, d'un seul coup, toutes les fantasmagoriques rêveries, et serait, en quelque sorte, le commencement de la fin. Existe donc une similitude dans la manière conjointe d'Anne et de François de concevoir les conséquences d'une première étreinte amoureuse.

François

Au point de départ, le héros est présenté comme quelqu'un qui a toujours eu une vie stable, mais qui est maintenant « torturé par cette nouveauté qu'était le désir extra-conjugal » (13). Son cheminement personnel vers la passion est axé sur la psychologie. François sait que des changements opèrent en lui. Il est conscient de son obsession d'Anne Morissette et cherche à comprendre ces nouvelles réalités qui l'assaillent, « [l]ui qui s'était toujours cru à l'abri, bien tassé dans son œuf conjugal et professionnel » (32). En fait, tout au long de sa quête amoureuse, le professeur s'analyse, se pose lui-même comme sujet de sa propre expérimentation. Au cours de cette période d' enamoragement, il désire vérifier la valeur et l'authenticité de ses propres sentiments. Comme l'explique Alberoni,

l' enamoragement est quelque chose qui se développe exclusivement dans l'esprit d'une personne. L'autre doit exister, mais seulement pour que la première, en la retrouvant, soit confirmée dans son enamoragement. L' enamoragement peut en effet exister sans aucune réciprocité. Toutes les épreuves [...] sont des épreuves auxquelles le sujet se soumet lui-même pour savoir (épreuve de vérité) s'il est amoureux de la personne en question²²⁹.

La situation prend une importance relative dans le passage où François aperçoit Anne un matin d'hiver à la machine à café du DeKoninck (115-117). À ce moment, il tente de vérifier lui-même sa propre réaction vis-à-vis de l'étudiante :

Il se sent beaucoup plus détaché qu'avant. Il s'approche en vérifiant à mesure si sa carapace fonctionne. Le cœur

²²⁹Francesco ALBERONI, « L'amour à l'état naissant comme figure et mouvement », *op. cit.*, p. 277.

reste à sa place, pas une vibration, pas une inquiétude.
Ravi, il s'avance, fier de sa victoire sur lui-même (114).

Alors qu'il se trouve en présence d'Anne, le fait de ne pas être atteint, pour un temps, par l'irrationnelle passion, du moins le croit-il, permet à François de se sentir plus fort, rassuré même, ce qui le pousse à aller au devant de l'étudiante :

Il est presque arrivé lorsqu'elle se retourne [...]. Elle a les joues de quelqu'un qui est resté trop longtemps dehors, les yeux pétillants. Très objectif (115).

François se permet même quelques constatations à l'égard de son propre comportement. Mais après un échange de banalités, le charme commence à opérer à nouveau. « Il s'affole, il bredouille, il cherche bêtement, fiévreusement et ne fait que murmurer d'une manière à peine audible, sans même s'en rendre compte » (116) puis s'enfuit. Il constate finalement qu'il est bel et bien amoureux.

Anne

Dans le roman de Marie Laberge, la protagoniste ne révèle pas immédiatement ses préoccupations sur son sentiment amoureux. Le narrateur commence par faire ressortir l'indépendante d'esprit de son héroïne et la met d'abord en présence de son amie, Hélène Théberge (20), qui joue un rôle de confidente semblable à celui de Berthe dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*.

Dès le début, après avoir fui un cours de François, Anne se réfugie au restaurant *La Jonction*. Son amie Hélène vient la rejoindre et elles parlent de François, ce qui démontre que le professeur habite l'esprit de la Belle dès le point de départ. Mais, puisqu'elle désire fuir sa propre passion, Anne tente de se convaincre que François n'est pas

pour elle et parle de lui en usant d'un langage très familier²³⁰. Aussi, comme François au moment de la phase d'enamouement, elle ressent « le plaisir bête de l'affronter, le provoquer, pour lui signifier ce qu'elle pensait de lui » (29).

Jusqu'à la scène qui se déroule au restaurant *La Jonction* (26-31), la narration avait négligé le sentiment amoureux de l'héroïne. Même la confidente ne parvient pas à lui arracher de secrets. Hélène sait seulement que son amie « est poussée vers le registre du léger, du plaisant, du frivole, de ce qui n'engage à rien ²³¹ » et se contente de vivre une sexualité sans lien émotionnel, que pour elle, « baiser est une activité légère et limpide » (97). Mais comme l'indique Luhmann,

[l]a distinction entre amour frivole et amour sentimental ne peut pas fonctionner comme *différence* au sein d'un code – au même titre que la différence *plaisir / amour*. La frivolité ne peut être goûtée que comme frivolité, le sentiment que comme sentiment²³².

Anne ne veut pas s'engager, ne veut pas créer de liens. Elle désire conserver sa liberté, entière, et, en songeant à François, elle lutte pour remporter cette victoire sur elle-même :

Désirer François Bélanger va peut-être la tenir longtemps, l'agacer, l'exaspérer, mais cela ne la détruira pas. Accéder à son désir risquerait de le faire. Anne est bien déterminée à évincer François Bélanger, durement et définitivement (72).

Comme pour se protéger, en songeant à François ainsi qu'il le fait aussi en pensant à elle, Anne emploie le nom au complet -prénom et nom de famille- en raison de son aspect plus impersonnel que l'usage du simple prénom qui appelle davantage la familiarité.

²³⁰Elle avoue à Hélène son désir de « le faire chier » (29).

²³¹Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 141.

²³²*Ibid.*, p. 142.

Dans le roman, il est possible de voir surgir un certain nombre de similitudes dans les réactions et les comportements des protagonistes. Par exemple, le commencement de leur quête respective est marquée par l'envie d'affronter l'autre, de le provoquer²³³ pour se faire valoir, de laisser sa marque. Une fois le désir installé, chacun vit une phase à travers laquelle il tente de se convaincre qu'il résistera à l'autre et, pour un temps, chacun est convaincu qu'il y parviendra²³⁴. Constatant que l'image de l'autre est bel et bien intégrée dans son propre esprit, chacun ressent finalement le vif désir d'échanger un baiser afin de rompre le charme²³⁵. Mais, lorsque François demande à Anne de passer à son bureau en prétextant qu'il s'agit de son travail et qu'il lui avoue son désir de l'embrasser, la machine amoureuse rencontre une première réponse et les personnages comprennent que ce baiser n'aura pas les effets escomptés, loin de là...

Description de l'interaction amoureuse

Dans *Quelques adieux*, tout comme dans le premier tome des *Filles de Caleb*, c'est le héros qui, le premier, tente de donner des signes de son

²³³François : « Il voudrait faire sa marque. Qu'elle ne sorte pas indemne, lisse, de leur rencontre. Qu'elle soit comme lui, touchée en quelque lieu vivant » (23).

Anne : « Elle s'était laissé emporter, elle avait débattu son point de vue sauvagement, avec toute son énergie, pour le plaisir bête de l'affronter, le provoquer, pour lui signifier ce qu'elle pensait de ses idées dépassées » (29).

²³⁴François : « Il résistait. Il savait profondément que jamais, quels que soient ses sentiments, il ne toucherait Anne Morissette » (58).

Anne : « Désirer François Bélanger va peut-être la tenir longtemps, l'agacer, l'exaspérer, mais cela ne la détruira pas. Accéder à son désir risquerait de le faire. Anne est bien déterminée à évincer François Bélanger, durement et définitivement » (72).

²³⁵François : « Son austère fidélité l'avait entraîné à se faire une montagne avec un rien. Il aurait dû l'embrasser tout court et en finir le jour où l'envie lui en avait pris. Il aurait probablement fait une ou deux allusions piquantes sur la jeunesse malcommode et tout aurait été dit » (135-136).

Anne : « Un baiser. Un seul. Après, elle partirait, elle abandonnerait. Elle le jure. Un baiser, maintenant. Il lui semble que si elle pouvait l'embrasser, le charme se romprait et un danger mille fois plus grave serait évité. Il devrait l'embrasser, faire cesser cette escalade du désir qui déstabilise tout, rend tout périlleux et désaxe ce qui aurait pu être, se dit-elle, qu'une simple histoire de sexe » (117).

désir. Toutefois, avant que celui-ci ne dévoile ses intentions amoureuses, une grande ambiguïté émane de son comportement, ce qui provoque un questionnement chez l'héroïne. À chacune de ses tentatives de communication, Anne est embarrassée, confuse, parce que l'information que recèle le message n'est pas limpide.

François a une attitude étrange, mais l'étudiante ignore si son professeur de littérature se comporte de la sorte avec d'autres jeunes filles ou s'il cherche sincèrement à lui communiquer quelque désir. Mais lorsque François lui déclare : « –Je vais vous dire, Anne Morissette, j'ai dû vous demander de venir parce que j'avais terriblement envie de vous embrasser » (148), pour elle, le message est on ne peut plus clair.

Ce passage apparaît comme le premier moment-clef de l'action. Les autres séquences à prendre en considération dans le processus de la communication intime concernent le moment où Anne entraîne François chez elle et qu'ils se donnent l'un à l'autre (deuxième moment fort), lorsque les personnages se croisent de manière fortuite devant le cinéma Cartier à la suite d'une rupture (troisième moment fort) et finalement lorsqu'Anne se présente au bureau de François après la période des vacances d'été et qu'il y a rétablissement de l'ordre amoureux (quatrième moment fort).

Premier moment fort²³⁶: l'échange d'un premier baiser

Dans ce passage, François cesse de s'interroger, de se poser lui-même comme objet de sa propre expérimentation. Il décide de passer aux actes :

Cette fois, François ne se demanda pas pendant des heures le motif de ses agissements, il avait cédé à l'impulsion,

²³⁶Se rapporte aux pages 145-150 du roman.

c'était tout. Il avait eu le désir de voir Anne, de lui parler et il verrait pour le reste (145).

Cette initiative lui permet de matérialiser son désir intérieur jusqu'à basé sur les fantasmes et l'imagination, de lui donner vie et d'accéder à la vérité, à sa vérité.

Au moment où Anne pénètre dans son bureau, François lui demande le motif de sa venue. Il semble vraiment avoir oublié que c'est lui qui a demandé au préalable à l'étudiante de passer le voir. Il s'excuse, dit qu'il ne comprend pas. Dans le roman, il y a usage du discours direct, mais aucun dialogue ne s'installe. En fait, si on exclut la phrase « Rien. C'est vous qui m'avez dit de venir » (146), le héros est le seul à parler. Ses propos sont entrecoupés par des passages narrativisés où il est question de la réaction de l'étudiante à cause de l'oubli de son professeur –elle était « presque choquée » (146)- et du trouble, de l'enchantement de ce dernier devant la jeunesse et la beauté de celle qu'il convoite : « Belle. Elle était belle. Non, pas vraiment belle, pas ça, fascinante » (146)²³⁷.

Après avoir posé sur Anne son regard, François lui sert le prétexte de la mort récente de son père pour justifier son attitude désordonnée, son manque de tact, alors que sa seule pensée est de lui avouer son désir de l'embrasser :

C'était idiot. Il voulait dire qu'il avait envie de l'embrasser et maintenant, il aurait l'air de quelqu'un qui s'apitoie sur son sort et désire de la pitié (146).

Succède à ces réflexions une conversation assez personnelle sur l'importance de la relation père/enfant. Cette situation nous fait pénétrer dans le discours de l'intime d'autant plus que la première

²³⁷Dans ce passage, il s'avère intéressant de noter que, par rapport à la fascination exercée, les yeux du héros se limitent à faire ressortir la féminité de l'héroïne, comme c'est le cas dans le deuxième moment fort des *Filles de Caleb* (premier tome) où Ovila remarque les seuls charmes féminins d'Émilie et celle-ci, le caractère viril, masculin de son élève.

question que pose Anne, demeurée jusque-là silencieuse, concerne les émotions de François (par rapport à son père) : « Vous avez beaucoup de peine ? » (147) et démontre le désir d'Anne de connaître les sentiments de son professeur. Sinon, pourquoi s'enquerrait-elle des dispositions émotives de François, elle habituellement si froide, si détachée ?

Une brève discussion sur le travail d'Anne -objet supposé de la rencontre- s'amorce et c'est là que François laisse échapper la révélation :

–Je vais vous dire, Anne Morissette, j'ai dû vous demander de venir parce que j'avais terriblement envie de vous embrasser (148).

En faisant usage du nom au complet, François cherche encore à faire valoir un certain détachement, mais, à cette déclaration du désir, Anne répond par un regard persistant d'abord, puis en murmurant finalement : « –J'en ai envie, moi aussi » (148).

S'ensuit une longue description du contact amoureux. Aucune parole n'est échangée et, comme dans la scène du deuxième moment fort des *Filles de Caleb. Le Chant du Coq*, le langage de la narration se charge de superlatifs et instaure un rapprochement entre le contact amoureux et l'infinie beauté, la grandeur et la puissance de la nature :

Il ramasse finalement le travail, le dépose sur son bureau, essaie de ne pas la regarder. Il tâche de se reprendre, de retrouver son souffle, de cesser de trembler. Elle est debout, haletante, terrorisée par l'ampleur du séisme [...] (149).

Dans le présent cas, le narrateur compare l'étreinte à la puissance d'un « séisme », alors que dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, il la fait se confondre avec l'image de la « voie lactée ».

Après avoir pris conscience de la situation, Anne se sent « abominablement seule » et « [u]n instinct de survie la pousse vers la porte. Une fois dehors, elle fuit, aveugle, des larmes plein les yeux » (150). Bouleversée, elle ne se représente pas à ses cours les jours suivants. Elle évite François, essaie de ne pas se trouver là où elle pouvait le rencontrer. Pour sa part, le professeur décide de ne pas la brusquer ; « [i]l estim[e] que le geste revenait à Anne, qu'elle avait droit à sa décision et qu'il n'avait qu'à l'attendre » (150).

Il semble que le contact physique initial imprévisible et spontané fasse automatiquement aboutir le processus de la communication intime à un blocage. Le premier baiser intimidé, déstabilise l'héroïne qui choisit de s'éloigner du héros pour un temps. C'est, à tout le moins, ce qui se produit dans le premier tome des *Filles de Caleb* et dans le présent cas²³⁸.

Lorsqu'Anne resurgit dans l'univers de François, c'est elle qui prend les commandes de l'action : « On peut parler ? » (150), demande à laquelle acquiesce le professeur. C'est également elle qui décide de l'endroit où elle veut s'expliquer avec son professeur. Son discours est chargé d'impératifs et « elle ne [...] laisse pas [à François] un choix énorme sur le style de conversation qui l'attend » (150).

Elle entraîne le professeur au restaurant *La Jonction* où l'étudiante « attend, provocante » (151). Le silence est imposant²³⁹. C'est François qui parle le premier. Il tente de s'excuser, dit qu'il ne sait pas quoi dire. Finalement, Anne pose la main dans la sienne et lui dit : « Viens ! ». Elle entraîne alors l'enseignant jusqu'à son appartement, rue Fraser. C'est là que tout bascule et que François « a le sentiment puissant d'atteindre sa vérité sans même la chercher » (153). « Et,

²³⁸Dans *Les Filles de Caleb*, la même situation se produit. À la suite du baiser dérobé (deuxième moment fort), Émilie décide de maintenir Ovila à distance. Elle refuse de lui adresser la parole, alors que lui manifeste le désir de s'expliquer avec elle.

²³⁹Dans le texte, trois extraits tirés du même paragraphe témoignent de ce silence oppressant : « Ils sortent sans rien dire », « [E]lle ne dit rien, scrupuleusement imitée par François » et « François silencieux et consentant » (151).

de façon irrémédiable, il sait qu'il a affaire non à une liaison, mais à la passion. Et il y consent » (153).

Dans cet extrait, il y a passage du « vous » au « tu » de la part de l'étudiante. Jusqu'à cette scène, elle a toujours vouvoyé son professeur. Mais, à partir de l'instant où elle retourne auprès de François pour s'expliquer amoureusement avec lui, Anne devient maître de la situation. Fini le vouvoiement. Elle veut jouer franc jeu et connaît ses intentions personnelles. Pour sa part, François en est encore à un timide « vous » qu'il abandonne par la suite.

Deuxième moment fort²⁴⁰: une situation de communication parfaite

Cet extrait du roman témoigne d'une fusion amoureuse parfaite. Le narrateur résume en une seule fois ce qui s'est produit à plusieurs reprises²⁴¹ et décrit avec moult détails le rapport physique qui s'instaure²⁴². Il dépeint, en faisant usage d'un vocabulaire très explicite, les réactions d'Anne et parle de la façon de s'aimer des héros, des transformations psychologiques qu'ils subissent ainsi que de la véhémence de leur désir partagé :

Quelquefois, il glissait ses deux pouces le long de son sexe et l'ouvrait comme un fruit. Il demeurait là, tout près, à respirer la chaleur et à souffler doucement au rythme de sa respiration, en attente, à sentir gonfler le désir sous ses pouces. Il respirait et se forçait à conserver la proximité sans s'approcher du fruit et de sa merveilleuse humidité laiteuse. Il la sentait se tendre, à la pointe du désir, à la limite du soutenable et il l'entendait respirer un peu plus vite, un peu plus rauque. Et

²⁴⁰Se rapporte aux pages 155-159 du roman.

²⁴¹L'adverbe d'introduction « Quelquefois » (155), répété plus loin, l'adverbe « parfois » (156), l'expression « Au début il leur arriva [...] » (156) et l'usage de l'imparfait ajoutés au sens du texte en témoignent.

²⁴²Rien à voir avec le langage très retenu d'une Arlette Cousture, par exemple.

il tentait de se retenir, de différer l'instant où il approcherait sa bouche et la sentirait frémir sous le baiser. Presque toujours, dans cette lutte qu'ils affectionnaient, elle venait à sa rencontre, tendue, au bout de ses reins, au bout de son désir, et il la goûtait avidement, goulûment, comme un vin frais, l'été, quand il fait chaud (155).

Pour Anne et François, le Salut, la Communication Totale résident dans la sexualité, dans cette manière de se donner entièrement par l'échange des corps, car « [l]es mots, si précieux parfois, devenaient inadéquats pour eux. Quelque chose dans leur corps se transmettait qui n'avait pas besoin de mots, surtout pas » (156). Luhmann n'écrit-il pas :

[L]a communication sans paroles [...] peut se mouvoir et s'enrichir dans l'espace référentiel de la sexualité. Non que la totalité des points d'entente déjà acquis puisse y être ramenée ! Mais la communication non verbalisée de l'attouchement corporel offre un important horizon d'interprétation non logique aux échanges verbalisés²⁴³.

Entre Anne et François, « [i]l n'y avait aucun serment [...], sauf celui du corps qui s'est reconnu » (158). Qu'une action de communication totale. Et surtout le corps d'Anne qui se présente comme étant générateur de plaisir, ce qui rend possible la durabilité de l'union, car selon Luhmann, « [c]'est lui qui décide de la durée de l'amour²⁴⁴ » :

L'amour finit lorsqu'il ne réserve plus de *plaisir* [...]. Même l'amour sincère est impuissant quand tarit la source du *plaisir*. Il lui faudrait alors permettre que l'amour devienne un devoir, ce qui contredirait le code, lequel différencie l'amour par opposition au mariage²⁴⁵.

En fait, le corps d'Anne permet d'éviter que ne tarisse la source de plaisir essentielle à la persistance de la relation :

²⁴³Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 43.

²⁴⁴*Ibid.*, p. 118.

²⁴⁵*Ibid.*, p. 118.

Le corps d'Anne avait cette aptitude au plaisir, cette liberté sensuelle qui, toujours, [...] émerveillait [François]. Elle avait le génie de libérer le sien, de lui rendre à travers son exaltation impudique, une sensualité débridée qui semblait patienter depuis des siècles, enfermée quelque part au fond de lui (156).

Au point de départ, Anne et François ont une conception très différente du rapport affectif²⁴⁶. Mais la grande passion qu'ils partagent fait converger leur conception respective de l'amour vers une seule et même vision, et leur permet d'accéder à un juste équilibre. L'extrait du deuxième moment fort se termine toutefois sur l'idée d'une rupture nécessaire -fin de la session-, donc sur le désespoir :

Le matin du 2 mai, ils tentèrent bien de faire l'amour, François surtout, mais les yeux blessés d'Anne ne laissaient pas beaucoup de place au plaisir. Son corps était devenu étranger, presque glacé. Devant tant de détresse, François s'inclina [...]. Beaucoup plus tard, [...] [il] essaya de ne pas entendre le gémissement de bête blessée qui venait du tapis.

Mais même une fois rendu à l'université, il l'entendait encore comme si, finalement, il provenait de lui-même (159).

À la suite de cet abandon nécessaire, le texte focalise sur Anne. Afin de démontrer que, pour elle, la douleur est instantanée, la première phrase de la scène qui suit la séquence de la séparation laisse deviner l'état d'abattement, d'égarement dans lequel elle sombre pendant les vacances d'été : « Anne n'arrivait pas à refaire surface » (160). Quelques lignes plus loin, le narrateur indique qu'elle « se sentait au bord d'un abîme » (160). Même l'amie-confidente, Hélène Théberge, se voit forcée de retourner dans son patelin natal pour la période

²⁴⁶Avant le deuxième moment fort, les conceptions respectives de l'amour et de la sexualité d'Anne et de François sont présentées. Pour Anne, ainsi que nous l'avons dit, « baiser est une activité légère et limpide » (97), tandis que, pour François, l'amour équivaut à une vie stable, bien rangée.

estivale, ce qui contribue certes à intensifier le sentiment de solitude, d'abandon de l'amoureuse. Parallèlement à sa chute dans l'abîme, Anne replonge dans l'enfance.

Troisième moment fort²⁴⁷: une rencontre fortuite

Un soir d'été, alors qu'elle se porte mieux et a décidé d'aller seule au cinéma, Anne rencontre François par hasard en compagnie de sa femme et replonge à nouveau dans l'abîme du néant. Pourtant, ce soir-là, elle se sentait légère, enthousiaste et « s'amusait à décompter les couples en trouvant qu'il y en avait vraiment beaucoup, quand elle le vit » (168) :

Clouée, haletante, elle recevait le coup par vagues, elle retrouvait le goût de lui, désespéré, violent, inaltéré [...]. Elle se tenait pétrifiée, à appeler ce corps tourné, refusé, persuadée qu'il devait bien l'entendre, entendre l'urgence de son appel (168).

Pour un temps, François demeure ignorant de la présence d'Anne, mais d'instinct, s'interrompt au beau milieu d'une phrase à l'attention de sa femme Élisabeth, se retourne et l'aperçoit qui s'en allait. Il « n'avait pas besoin de visage, il n'avait besoin de rien pour savoir qu'Anne s'en allait là-bas, blessée, défaite » (169). Saisi d'un malaise épouvantable, il prie sa femme de l'attendre et part en courant pour rejoindre l'aimée.

Le professeur tente donc d'entrer en communication avec son ancienne étudiante. Mais, sentant sa présence derrière elle,

Anne la tant aimée, la tant blessée, s'était retournée et, à quelques pas de lui, faisait non doucement de la tête sans avancer. Et l'adieu était encore aussi neuf, aussi

²⁴⁷Se rapporte aux pages 168-170 du roman.

inattendu, aussi brisant. Puis, d'un coup, elle fit demi-tour et continua sa route (170).

Contrairement à François qui s'est précipité vers elle, Anne refuse de réactiver le mécanisme amoureux. Elle ne veut pas d'explications ni de mots et poursuit son chemin. La narration se tourne alors vers François et met en évidence ses sentiments, sa déchirure intérieure et insiste sur la possibilité d'être doublement amoureux.

Le double état amoureux

Nous savons que François est marié et partage avec Élisabeth une relation qu'il juge saine et parfaitement équilibrée. Pour lui, cet amour est aussi indispensable que celui qu'il connaît avec Anne. En fait, à la suite de la rencontre fortuite au cinéma, le professeur réalise qu'Anne et Élisabeth sont aussi importantes l'une que l'autre pour lui, qu'ensemble elles constituent un tout, qu'elles « lui semble[nt] aussi essentiel[le]s, aussi inséparables que les deux moitiés d'un même fruit » (quatrième de couverture).

Au début, il ne voyait plus de place pour Élisabeth, trop pris, trop obsédé par Anne pour être disponible. Puis, bien vite il comprit qu'il avait deux vies, deux intérieurs et qu'Élisabeth avait sa place. Ce n'était pas une place mineure ou inférieure, c'était la sienne propre, celle qu'Anne ne tiendrait jamais, n'occuperait jamais. Il ne pouvait pas dire que l'une volait l'autre. Elles étaient dissociées dans leur essence même. Et il ne se sentait pas en train de s'excuser ou se justifier, puisque de toute manière, Anne n'était plus « physiquement » dans sa vie. Non, c'était une constatation douloureuse. Il ne souhaitait pas l'absence d'Élisabeth pour pouvoir choisir Anne, il en aurait autant souffert que celle d'Anne. D'une autre façon, bien sûr, dans un autre registre, mais un manque certain, intolérable » (170-171).

Intervient, par la suite, à travers les réflexions du personnage, la fonction idéologique ou généralisante du narrateur, celle qui prend la forme de jugements généraux et moraux sur le monde, la société, les hommes. Par le biais du personnage de François, le narrateur fait valoir, par exemple, que « l'exclusivité d'un sentiment n'était pas nécessairement la preuve d'une grande aptitude à aimer. L'amour était une source génératrice en lui-même et non un lac artificiel immuable qui ne contient que l'eau que l'on y a mise » (172-173) et que celui-ci « ne comprenait pas pourquoi on parlait si peu de cette possibilité d'être entier tout en étant doublement amoureux » (171).

Quatrième moment fort²⁴⁸: au retour des vacances

Vers la fin de l'été, l'étudiante avait pensé fuir vers une autre université, mais il était trop tard et elle commençait à se remettre de cette rupture impossible. Pourtant,

Anne avait conscience que le choix lui appartenait. La douleur aussi, d'ailleurs. Peut-être est-ce pour cela qu'elle avait regardé François en faisant non instinctivement de la tête. Peut-être. François n'avait rien promis, rien dit, qui l'obligeait (174).

L'héroïne est donc consciente que la décision de remettre en marche ou non le processus de la communication amoureuse lui revient à elle. Pour un temps, elle choisit de ne rien faire. Elle se contente de se laisser habiter par la joie de savoir François vivant, par la possibilité de pouvoir à nouveau l'atteindre, de savoir « que tout était encore possible » (175). La rentrée scolaire se traduit par la possibilité d'un nouveau départ, celle de se revoir, de remettre en marche la machine amoureuse.

²⁴⁸Se rapporte aux pages 195-200 du roman.

François sait aussi que le choix de reprendre contact ne lui revient pas. Une fois le trimestre entamé, il décide donc d'attendre Anne « comme il avait attendu le printemps, pour vivre, se sentir enfin exploser de vie » (195). Démontrant un zèle exemplaire, il passe le plus de temps possible à son bureau de l'université dans l'espoir, bien sûr, qu'elle s'y présente :

Dès qu'il la verrait, il était certain de connaître le verdict, de savoir ce qui adviendrait d'eux, seulement dans son regard (195-196).

À noter l'importance du terme employé et de ce qu'il signifie pour le héros. Un verdict est une « [d]éclaration par laquelle le jury répond, après délibération ». Il peut également se définir comme un « [j]ugement rendu par une autorité » ou un « [j]ugement sévère porté par une personne ²⁴⁹ ». Quoi qu'il en soit, le mot renferme l'idée de condamnation, d'évaluation rigide et d'inflexibilité.

Anne a eu tout l'été pour réfléchir à sa liaison, elle a eu quatre longs mois pour délibérer. Elle peut avoir choisi de ne plus vouloir revoir François, ce qui serait insupportable pour lui. Elle peut également avoir choisi de porter sur lui un jugement sévère ou avoir décidé de le rendre coupable de sa propre douleur, puisque c'est lui le premier qui a agi en lui demandant de l'embrasser. Mais elle ne fait rien de tout cela. Anne se contente de passer le voir et de lui offrir « [son] sourire, [son] extraordinaire sourire » (197), ce qui permet au professeur de comprendre qu'elle ne lui en veut pas et de remettre en marche le processus de la communication intime. Par le regard de François, Anne comprend également que son sentiment est réciproque :

Rien dans le regard de cet homme ne lui est refusé, marchandé. Rien n'est mesuré, protégé. Il a dans les yeux l'amour infini qu'[elle] n'avait plus espéré et au coin des yeux, infime mais présent, le prix de cet amour amassé en petites rides fines (197).

²⁴⁹Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 2077.

Puis, à nouveau, « toute limite abolie, enfin proche de l'absolu » (199), Anne et François entrent en communication par la fusion des corps :

Jamais fusion ne fut plus brûlante et, encastrés l'un dans l'autre, les yeux ouverts, plongés dans la vérité de l'autre, ils reconnaissent en gémissant, éperdus, cette force unique qui vient crever au faite de la jouissance (198).

C'est un nouveau départ, un recommencement de tous les possibles. Plus rien d'autre n'existe au monde qu'eux-mêmes, que leurs corps découverts. Mais, à la fin de la scène, il y a découverte de leur liaison par Hélène Théberge, l'amie et colocataire d'Anne, qui remplit ici la fonction de l'amie-confidente de l'héroïne (200).

L'amie-confidente

Le rôle d'Hélène, la confidente de l'héroïne, est soulevé assez rapidement dans la narration par des remarques qui en font ressortir les limites : « Anne, de toute évidence, n'est pas partie pour se confier » (27) ou encore, Hélène est « [d]épitée de ne pas parvenir à en savoir plus long » (31).

À l'instar de Berthe dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq* et comme les personnages qui campent ce rôle dans les romans d'amour classiques, Hélène n'agit que comme personnage secondaire. Elle demeure en retrait de l'action tout au long du roman et « son physique peu spectaculaire la distingue facilement de [l'héroïne]²⁵⁰ ». À vrai dire, « [s]es qualités morales sont plus valorisées que son apparence²⁵¹ ». En effet, le texte ne comporte pas de descriptions détaillées de son physique, mais, à plus d'une reprise, le narrateur

²⁵⁰ Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit., p. 34.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

insiste sur ses vertus et explique pourquoi Anne était en mesure d'habiter avec elle :

La capacité de s'auto-enthousiasmer n'était pas la seule qualité d'Hélène Théberge, mais c'était une de celles qui permettait à Anne de partager un appartement avec elle sans trop souffrir (19).

Le trait caractériel dominant d'Hélène est son dévouement, son infinie bonté. Elle aide Anne à se sortir de son impasse en l'invitant chez elle à Rivière-du-Loup au cours de l'interminable été que celle-ci passe loin de François puis elle aide François à mieux comprendre Anne, son comportement spontané, parfois très détaché et surtout son immense besoin de liberté.

Sur le plan sentimental, la présence d'Hélène est indispensable pour le bon déroulement de l'intrigue puisque celle-ci entretient des contacts directs avec l'héroïne. Son personnage aide à mieux comprendre le comportement de l'héroïne qui demeure très secrète. Sa fonction dans le roman est d'autant plus importante que, dans la deuxième partie, c'est elle qui aide Élisabeth, la femme de François, à refaire surface en lui racontant tout ce qu'elle sait sur la relation adultère de son amie avec le professeur de littérature.

L'ami du héros

Le roman fait ressortir entre le héros et un personnage secondaire masculin, Jacques Langlois, un rapport de confiance similaire à celle qui unit Anne et Hélène Théberge. Jacques est un collègue de travail que François côtoie quotidiennement à l'université et un ami du couple Bélanger. François ne se tourne pas vers lui pour demander conseil avant de passer aux actes, mais le personnage de Jacques permet de mieux connaître le héros, ses pensées intimes, sa conception de l'amour. Ainsi de dire François,

- Quand je dis marié, je veux dire fidèle.
- Mais qu'est-ce que ça peut faire ? Ça ne change rien pour Mireille. C'est ma femme, c'est elle que j'aime, elle le sait bien. Les étudiantes, ça ne compte pas. C'est comme ça, sans lendemain.
- Mais Mireille, elle, ne pense pas ça.
- Elle se sent menacée, c'est ça qu'elle a. Elle est jalouse.
- Et alors ? C'est pas son droit ? Tu voudrais tout, Jacques. Et Mireille ne veut pas tout te donner. Toi, qu'est-ce que tu donnes ? (49-50).

Tout comme l'héroïne et sa confidente, le héros et son ami s'opposent par plusieurs aspects. Sur le plan amoureux, Jacques Langlois apparaît comme un homme complètement dépassé. Il se croit indispensable et ne veut pas admettre que la femme puisse être autre chose qu'une mère dévouée qui sacrifie sa vie entière pour son mari et ses enfants sans rien exiger en retour. Contrairement à lui, François fait valoir des arguments modernes et explique que la femme a des droits et doit les faire respecter. Aussi, sur le plan physique, Jacques ne possède ni la beauté ni la finesse de François. Il est présenté comme un homme ordinaire et Hélène, qui avait cru en être amoureuse, se désintéresse de lui aussitôt qu'Anne lui fait remarquer la proéminence de son ventre.

- Arrête de pleurer, Langlois fait de la bedaine, t'as pas remarqué ?
- Non. Es-tu sérieuse ?
- Je te le jure. On va vérifier, tu vas voir. Tu voudrais pas d'un gars qui fait de la bedaine, quand même ?
- Hélène sourit, marche pour la forme : « Ben non ! Une belle fille comme moi ! » (103).

Quelques considérations d'ensemble

Dès le début de l'histoire, François et Anne sont guidés par l'irrationnelle passion et, comme l'indique Luhmann, « [p]assion

exprime que l'on endure quelque chose à quoi l'on ne peut rien changer et dont on ne peut rendre raison²⁵² » À travers un cheminement marqué par le « désir », le « refus » et la « reddition » -titres qui correspondent aux différents chapitres de la première partie-, Anne et François comprennent qu'ils ne peuvent se passer l'un de l'autre, qu'ils n'ont d'autres choix que de céder à la passion.

Les premier et deuxième moments forts -scènes du baiser échangé et de la situation de communication parfaite- rejoignent l'idée du « désir » ; le troisième moment fort -scène de la rencontre fortuite au cinéma- met en évidence le « refus » et le quatrième moment fort -scène du retour des vacances- se rattache à l'idée de la « reddition », de l'abandon.

Quant aux constantes dans les comportements selon le sexe, c'est toujours le héros qui, avant la mise en marche de la machine amoureuse, prend les devants pour entrer en contact avec l'héroïne. Il l'aborde en société -salle de classe, cafétéria- et dans un lieu où il n'est pas équivoque de se trouver seul avec elle comme son bureau à l'université. Pour sa part, Anne réprime son sentiment et ne cède qu'au moment où François utilise la parole pour rendre limpide son message d'amour. Mais, à partir de l'instant où François lui avoue son désir de l'embrasser, l'héroïne baisse les bras, cesse de se battre contre elle-même. C'est elle qui, désormais, prend le contrôle de la relation.

Si, dans l'espace social, François occupe une position supérieure à celle d'Anne et use de son statut de professeur dans la mesure où il demande à l'étudiante de passer à son bureau afin de lui avouer son désir d'elle, un renversement des positions similaire à celui qui est observé dans *Les Filles de Cale*. *Le Chant du coq* s'effectue dès que l'amour s'installe. Dans l'espace amoureux, l'étudiante devient maître du jeu et le professeur se retrouve dans une sorte d'état de servitude amoureuse. Les premiers signes de ce renversement de position sont observables à travers le langage.

²⁵²Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 40.

Entre le premier et le deuxième moments forts, dans la scène du restaurant *La Jonction* (150-153), juste avant que l'héroïne n'entraîne le héros à son appartement et qu'ils se donnent pour la première fois, Anne se met subitement à tutoyer François (signe d'autorité), alors que lui en est encore à son timide « vous ».

[L]e tutoiement signifie ou un rapport d'une grande intimité, si l'interpellé est censé répondre par le tutoiement, ou la supériorité, si l'interpellé est censé répondre par le vouvoiement. Le vouvoiement réciproque signifie l'égalité dans des rapports cérémonieux, le respect dans le cas contraire. Autrement dit, par elle-même, chaque forme d'interpellation contient un message qui est soit de solidarité, soit de pouvoir²⁵³.

À ce moment, l'héroïne a des visées amoureuses que ne connaît pas encore le héros, mais auxquelles il consent volontiers. La suite laisse savoir de manière explicite qu'Anne garde le contrôle de la relation et qu'elle en est consciente. François aussi²⁵⁴.

Les protagonistes de *Quelques adieux* n'empruntent pas une trajectoire aussi nette que celle des héros du premier tome des *Filles de Caleb* -galanterie, baiser, engagement verbal, intervention d'une certaine sexualité, mariage-. Aussitôt le premier baiser échangé, ils se donnent physiquement et le reste du cheminement est marqué par le refus et la capitulation. Anne et François constituent un couple « illégal » et, dans leur rapport, il ne saurait être question de mariage ou de promesses. Leur relation ne laisse place à aucune forme d'engagement. Entre eux, pas de mots. Surtout pas. Que le corps qui s'offre et « s'est reconnu » (158).

²⁵³Robert HODGE, « Sémiologie de l'amour et du pouvoir. À propos de *Roméo et Juliette* de Shakespeare », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA, *op. cit.*, p. 149.

²⁵⁴Quelques exemples de remarques qui témoignent de cette réalité : « Anne avait conscience que le choix lui appartenait » (174). « [François] attendait Anne comme il avait attendu le printemps, pour vivre, se sentir exploser de vie. Il repoussait de plus en plus l'éventuel refus qu'Anne pouvait opposer à son amour » (195), etc.

Même le premier balbutiement de « je t'aime » se fait entendre plusieurs mois après la concrétisation de la passion :

–Est-ce que tu m'aimes ?

La question ! L'épreuve finale et idiote qu'il s'était bien juré de ne jamais poser, de ne jamais quémander. Son maudit besoin de mots ! [...].

–Écoute-moi bien, ça passera pas souvent : je ne suis pas en train de jouir, donc, sans caresse, sans sexe, un peu stone ... pas mal stone, je te le dis : je t'aime [...] (207, 211).

Pour Anne et François, le Salut réside dans la sexualité qui « offre la possibilité d'user de voies infra-linguistiques, et de compléter la parole, de donner du mot prononcé une interprétation où se concrétisent les opinions et les visées qui s'y révèlent ²⁵⁵».

Chez Marie Laberge, les descriptions de la sexualité et de l'acte vont beaucoup plus loin que dans *Les Filles de Caleb*, par exemple. Il est vrai que le temps de l'histoire de la saga d'Arlette Cousture coïncide avec une époque où la sexualité ne se vivait pas de la même façon que dans les années 1970 -période de révolution sexuelle-, mais il n'en demeure pas moins que c'est un aspect important de l'amour qui est traité de façon très différente par les deux auteures.

Sur le plan formel, cette manière de présenter les choses peut correspondre dans l'un et l'autre cas à une volonté de faire plus vrai, à un souci de donner un visage plus réaliste de l'amour (et du comportement sexuel) par rapport aux temps dans lesquels se déroulent les histoires respectives. Dans *Les Filles de Caleb*, la sexualité (avant le mariage) demeure au stade des fantasmes. C'est une sexualité cachée, retenue qui n'est vécue que l'intérieur. Même après le mariage, elle demeure voilée. En aucun cas, le narrateur ne se risque dans la description de l'acte lui-même. Les personnages font l'amour parce qu'ils s'aiment, mais aussi parce qu'ils sont mariés et désirent des enfants, alors que, dans *Quelques adieux*, les descriptions

²⁵⁵Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 43.

sont très explicites, suggestives, et la sexualité n'est nullement liée à l'idée de la reproduction, mais bien à celle de la passion, de la jouissance physique.

Il semble même que l'avènement d'un enfant soit, par nature, problématique. Deux des six romans étudiés nous mettent en présence d'enfants²⁵⁶. Dans *Au nom du Père et du Fils* et dans *Quelques adieux*, la protagoniste se trouve enceinte à un moment de l'histoire. Biche porte l'enfant jusqu'au bout, mais Anne interrompt volontairement sa grossesse. Dans les deux cas, toutefois, l'idée de l'avortement est soulevée et apparaît comme la solution-clef pour éviter les problèmes, pour sauver les apparences²⁵⁷, mais le choix de le pratiquer ou non relève de la seule décision de l'héroïne.

Dans le roman de Francine Ouellette, Philippe propose d'extirper le bébé du ventre de Biche, mais celle-ci refuse. Pour sa part, Anne agit seule et a recours à ce procédé « pour se provoquer, se forcer à agir, à détruire quelque chose, à faire éclater ce qu'elle ne supportait plus » (371).

Par ailleurs, si nous comparons les personnages (héros/héroïne, confident/confidente) de *Quelques adieux* à ceux du premier tome des *Filles de Caleb* et à ceux des romans d'amour en général, nous remarquons que la beauté physique et certains traits de personnalité, entre autres, l'indépendance, l'ouverture d'esprit, le respect mutuel, etc. appartiennent aux protagonistes, homme et femme, alors que les « confidents » se voient affublés d'une apparence moins spectaculaire et sont cantonnés à des rôles traditionnels. Les femmes (Berthe et Hélène) sont confinées à des situations qui exigent d'elles l'abandon et le sacrifice (elles incarnent le rôle de la femme timide,

²⁵⁶Étant donné que notre étude concerne des histoires d'amour à l'état naissant (avant le mariage), nous ne tenons pas compte du fait que dans *Les Filles de Caleb*, Émilie et Ovila ont une progéniture nombreuse.

²⁵⁷Rappelons qu'Anne et François ainsi que Biche et Philippe forment ce que nous avons nommé des « couples illicites », puisque, dans les deux cas, le héros est déjà marié.

soumise et obéissante)²⁵⁸, alors que l'homme (Jacques) campe le traditionnel rôle du *macho* qui conçoit la femme comme un objet à part entière.

²⁵⁸Dans *Les Filles de Caleb*, Berthe n'a d'autres ambitions que de devenir religieuse, c'est-à-dire sacrifier sa vie pour Dieu au lieu de se forger une existence bien à elle. C'est d'ailleurs la seule voie qui lui semble possible d'envisager comme avenir. Dans *Quelques adieux*, Hélène apparaît comme une femme soumise, dévouée et très vertueuse. Contrairement à Anne, elle est loin d'incarner le type de la femme libérée qui sait où elle va. Elle est fermée d'esprit et se laisse exploiter facilement. Ses seuls projets d'avenir sont de rencontrer un homme, de l'épouser et de s'occuper de ses enfants.

AURÉLIEN, CLARA, MADEMOISELLE ET LE LIEUTENANT ANGLAIS
D'ANNE HÉBERT

[L]isant un roman d'amour, c'est peu dire que je me projette ; je colle à l'image de l'amoureux (de l'amoureuse), enfermé avec cette image dans la clôture même du livre.

Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil, 1977, p. 155.

*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*²⁵⁹d'Anne Hébert est un roman bref, « une fable chatoyante²⁶⁰ » dont l'action se déroule pendant la guerre à Sainte-Clothide. Clara, jeune fille ayant grandi seule dans la campagne silencieuse, s'ouvre au monde grâce à Mademoiselle puis fait la connaissance du Lieutenant anglais dont elle s'éprend. Le scénario amoureux est réduit à sa plus simple expression. De la rencontre au dénouement, il ne fait ressortir que de manière concise les principaux bouleversements relatifs à la naissance du sentiment, démontrant ainsi « la brièveté de l'amour, son passage léger sur le monde, pareil à l'ombre rapide d'un nuage sur les champs » (84).

Le récit s'ouvre sur les funérailles de la mère de Clara, morte en lui donnant naissance. Selon Michelle Coquillat, cet événement contribue à faire de Clara une *héroïne*, une *vraie femme*, car « [f]aire de

²⁵⁹Anne HÉBERT, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

²⁶⁰*Ibid.*, quatrième de couverture.

l'héroïne une orpheline laisse intacte l'image de la mère et de la femme [...] ignorante de tout amour féminin ²⁶¹» :

[Le]s héroïnes, les vraies femmes, n'ont jamais de mère. Elle est morte à leur naissance, elle a été déportée pendant la guerre, elle a été victime d'un accident de voiture, d'avion, de cheval, elle a été assassinée, elle est morte empoisonnée ou de maladie, mais enfin, elle n'est plus ²⁶².

Clara n'a pas connu sa mère et a également perdu Mademoiselle. « Deux fois engendrée, par deux femmes différentes » (27), elle n'a que l'homme vers qui se tourner, ce qu'elle fait aussitôt Mademoiselle disparue.

L'école comme lieu social

Le père de Clara a toujours tenu sa fille à l'écart des institutions scolaires :

Clara grandissait dans le silence du père et les voix de la campagne. Bien avant toute parole humaine, la petite fille sut gazouiller, caqueter, ronronner, roucouler, meugler, aboyer et glapir [...]. Parfois, Clara se laissait aller à des trilles d'oiseaux, connus d'elle seule, si limpides et purs qu'elle se taisait brusquement, suffoquée de bonheur (13).

« À dix ans, [elle] ne savait ni lire ni écrire, et son vocabulaire demeurait aussi restreint que celui d'un enfant de trois ans » (14). Mais lorsque l'occasion de fréquenter l'école publique se présente pour sa fille, Aurélien s'interroge :

²⁶¹Michelle COQUILLAT, *Romans d'amour*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1988, p. 59-60.

²⁶²*Ibid.*, p. 59.

Il se demandait [...] s'il était bon pour sa fille de quitter brusquement la vie profonde et noire où les choses ne sont jamais dites et nommées pour aller se perdre dans un monde bavard et prétentieux (17).

En fait, il a une réaction semblable à celle de Caleb dans le roman d'Arlette Cousture. Il ne croit pas que c'est une bonne chose pour sa fille, pour *une* fille de s'instruire, d'entrer en contact avec le « savoir en marche » (16). Pour Caleb, il y a une place pour les hommes et une autre pour les femmes, ainsi qu'il le rapporte en s'adressant à sa fille Émilie :

-Il y a deux places chez nous, ma fille. Celle des hommes pis celle des femmes. Les hommes travaillent à la sueur de leur front pour gagner le pain quotidien pis béni. La place des femmes, c'est de voir à ce que les hommes aient tout ce qu'il leur faut²⁶³.

Il semble bien qu'Aurélien partage cet avis puisqu'il hésite à envoyer sa fille à l'école.

Clara, quant à elle, a une réaction semblable à celle d'Émilie. À l'idée de s'instruire, de connaître autre chose que les terres immenses entourant sa petite maison de Sainte-Clothide, elle est tout bonnement séduite, emballée :

[D]ès la première visite de l'institutrice, elle fut éblouie par tant de lueurs s'échappant à la fois des cheveux roux de la jeune femme, de ses lunettes dorées et de toutes ses bagues qu'elle portait à la main droite et à la main gauche, en guise d'alliances qu'elle aurait eues avec la terre entière.

À mesure que l'institutrice parlait, chacun de ses mots inconnus et mystérieux se chargeait du même éclat rouge doré, superbe à mourir.

Bientôt Clara n'eut plus qu'une idée en tête, apprendre à lire, écrire et compter (17).

²⁶³Arlette COUSTURE, *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, op. cit., p. 16.

À cause de sa grande soif de savoir, « Clara apprit à lire et à écrire en un temps record » (18). Elle avait la certitude « que toutes les merveilles du monde lui seraient bientôt révélées. Les chevaux du roi et le roi lui-même » (19). Aussi, les cours de Mademoiselle ne furent bientôt plus dirigés que vers celle-ci, ce qui n'allait pas sans indigner le reste de la classe :

Les chiffres, les lettres, les mots, les phrases tout entières [...] passaient désormais par-dessus la tête [des autres élèves], voltigeaient dans l'air confiné de la classe, comme un essaim sauvage échappé, pour se poser uniquement sur la tignasse couleur d'étaupe de Clara (20-21).

Clara et Mademoiselle en viennent à partager une relation très privilégiée :

Souvent Mademoiselle retenait Clara après la classe, lui expliquait très vite des problèmes de robinets et de trains, s'attardait un instant sur l'accord des participes, avant de passer aux fables et aux contes, allant parfois jusqu'aux poèmes (22).

Cette initiative de la part de l'institutrice permet à Clara de découvrir la beauté lumineuse des voix lyriques et, par le fait même, d'apprendre à maîtriser, ne serait-ce que très partiellement, le code de l'amour puis de concevoir les rôles impartis à chaque sexe dans une relation amoureuse, car, ainsi que l'affirme Bourdieu :

La domination masculine est assez assurée pour se passer de justification : elle peut se contenter d'être et de se dire dans des pratiques et des discours qui énoncent l'être sur le mode de l'évidence, concourant ainsi à le faire être conformément au dire. La vision dominante de la division sexuelle s'exprime dans des discours comme les dictons, les proverbes, les énigmes, les chants, les poèmes²⁶⁴.

²⁶⁴Pierre BOURDIEU, « La domination masculine », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°84 (septembre 1990), p. 5.

Nous pouvons émettre l'hypothèse que les lectures de Mademoiselle font comprendre à l'adolescente que, dans un couple, la femme occupe une position subalterne par rapport à l'homme. Depuis son enfance, Clara a toujours obéi au père, à l'homme, et considère ce rapport comme légitime. La lecture de « fables », de « poèmes » et de « contes » ne sert, en y ajoutant passion et romantisme, qu'à renforcer cette certitude. Dans sa relation avec le Lieutenant anglais, Clara se montre d'ailleurs ouverte, obéissante et entièrement soumise.

En insistant sur les « fables », les « contes » et les « poèmes », ces récits de l'imagination où l'amour occupe une place singulière, Mademoiselle fait découvrir à Clara un monde merveilleux empreint de rêves, de lumières et de sentiments, monde qui contraste nettement avec « la vie profonde et noire où les choses ne sont jamais dites et nommées » (17).

Mademoiselle : modèle et amie-confidente de Clara

Dans le roman d'Anne Hébert, Mademoiselle joue le rôle de l'amie-confidente. Elle a une fonction similaire à celle de Berthe (*Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*) et d'Hélène (*Quelques adieux*). La seule différence est qu'elle intervient dans la diégèse avant l'aventure amoureuse de l'héroïne et trouve la mort. Mais il n'en demeure pas moins qu'elle joue un rôle déterminant pour Clara dans sa relation avec le Lieutenant anglais.

Mademoiselle est passionnée par les récits d'aventures extraordinaires où le beau et l'amour prédominent. À la suite de son décès, Clara s'empresse d'intégrer à sa propre réalité cet héritage reçu par son institutrice et amie. Au moment où elle rencontre un homme, en l'occurrence le Lieutenant anglais, l'adolescente met donc tout en œuvre pour faire intervenir l'amour dans sa vie et précipiter le mariage, le croyant nécessairement gage de bonheur.

Clara se tourne entièrement vers Mademoiselle. C'est elle qui lui enseigne, par le biais de lecture, l'amour et la passion. Contrairement à Hélène qui découvre la relation de son amie après sa concrétisation ou à Berthe qui agit à titre de guide, mais seulement après que l'héroïne lui ait raconté son histoire, Mademoiselle agit, d'une certaine façon, à titre d'inspiratrice. Par son bref passage dans la vie de Clara, elle parvient à laisser sa marque ; elle guide l'adolescente vers le chemin de la poésie et de l'amour.

Codes de vouvoiement et de tutoiement

En constatant le départ précipité de Mademoiselle, dans un souffle de désespoir, Clara s'écrie : « –Je ne veux pas que tu t'en ailles » (24). Selon le narrateur, « Clara retrouvait [ainsi] dans un cri le tutoiement familier et le ton rude des habitants de Sainte-Clothide » (24).

Le texte laisse supposer implicitement que Clara avait toujours vouvoyé son institutrice. Mais la détresse, l'état d'urgence, de panique, dans lequel se retrouve l'adolescente au moment où Mademoiselle lui apprend son départ imminent, lui font oublier subitement les rapports de domination professeur/élève existant jusque-là entre elles. Intervient donc une certaine forme d'*habitus*.

Pour Clara, un nouveau savoir, celui de la mort prochaine, vient redéfinir sa relation avec Mademoiselle et se transmet dans son langage. Elle s'ajuste spontanément à la situation à laquelle elle participe et passe, sans doute inconsciemment, du « vous » au « tu » en s'adressant à son amie, engendrant du coup une situation d'intimité plus grande.

Le changement de plan de communication, soit le passage du « vous » au « tu » ou l'inverse, semble s'effectuer de manière plus consciente

lorsqu'il concerne une situation « publique », « officielle » (généralement passage du « tu » au « vous » pour une circonstance donnée) que lorsqu'il met en cause un rapport personnel, intime, privé (généralement passage du « vous » au « tu »).

Si nous songeons aux *Filles de Caleb. Le Chant du coq* (scène de l'engagement gardé secret) et à *Quelques adieux* (scène du restaurant *La Jonction*) où il y a passage du « vous » au « tu », la métamorphose langagière semble s'effectuer de façon instinctive, machinale et non de manière intentionnelle. La transition s'effectue brusquement, car la situation met en cause l'imprévu -une parole, un geste, un baiser- et l'acquisition du nouveau savoir pousse l'un et l'autre des acteurs à agir de manière spontanée. Pas le temps de peser le pour et le contre !

Il s'agit d'un comportement que l'on retrouve souvent dans les scènes intimes où l'un des protagonistes transmet à l'autre un premier (ou un nouveau) signe de son désir amoureux.

Clara grandit

Entre le décès de Mademoiselle et la rencontre de Clara avec le Lieutenant anglais, le temps de l'histoire est beaucoup plus grand que celui du récit. La narration laisse voir que l'héroïne effectue le grand passage de l'enfance à l'adolescence : « [d]ouze ans, treize ans, quatorze ans. Bientôt quinze ans » (34) et qu'elle « ne lit plus ni contes ni poèmes. Elle ne révise plus dans sa tête le savoir légué par son institutrice. Clara s'ennuie » (34).

Clara commence à se couper de ce qui, très longtemps, l'a fascinée et de celle qui en fut l'instigatrice. Mais elle continue de jouer de la flûte démontrant ainsi qu'elle conserve en elle une part de l'héritage légué par son ancienne institutrice.

Les soirs tristes et nostalgiques « lorsque la lune en sa naissance était rouge comme un soleil répandu en larges coulées sur la rivière » (35) et que Clara n'avait rien à faire, « [i]l lui arrivait alors de jouer de la flûte tard dans la nuit, assise sur l'herbe, au bord de la rivière. Tout son répertoire y passait. Lorsqu'elle se trouvait à court de morceaux, elle improvisait des musiques étranges et stridentes qui déchiraient l'air autour d'elle » (35-36).

Mademoiselle n'est-elle pas celle qui avait « déjà tout donné à Clara, la lecture et l'écriture, l'arithmétique et l'histoire sainte et jusqu'aux contes et poèmes qui n'étaient pas matière scolaire, mais substance même de cette flamme singulière qui [lui] brûlait » l'esprit (25) ? En plus des contes et de la poésie, l'institutrice laisse à Clara en héritage la musique en pensant à une flûte comme « offrande suprême » : « –Il faut que je t'apprenne à jouer de la flûte, tout de suite, tout de suite ! J'avais oublié de t'apprendre la flûte » (26).

Cet instrument qui se veut la « [p]ersonnification de la vie pastorale, à l'origine mi-animal, mi-homme ²⁶⁵ » se rattache à Clara, elle aussi, à l'origine moitié enfant moitié animal et lui offre une échappatoire tout en lui permettant de conserver un souvenir, un lien avec son ancienne amie.

Aussi, le fait que Clara continue de jouer de la flûte prouve que, même si elle ne conservait plus qu'une image floue de Mademoiselle, une image « semblable à une pièce de monnaie qui s'use et s'efface, jusqu'à ne plus avoir cours » (34), le germe que son institutrice avait semé en elle était toujours présent, il portait ses fruits.

²⁶⁵Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 450.

Travail de Clara

Entre deux trémolos, Clara parvient à s'occuper tout en se rendant utile. Par exemple, « [elle] faisait la lessive des dames de la ville qui passaient l'été à Sainte-Clothide et l'étendait sur de longues cordes entre deux arbres, elle soignait les animaux, sarclait le jardin et préparait les repas » (35).

Si l'on observe la liste des travaux présentée par Bourdieu dans un tableau intitulé « La division du travail entre les sexes », nous constatons que les différentes fonctions qu'occupe l'adolescente se trouvent du côté des « travaux féminins » -par opposition aux « travaux masculins »- et sont rangés « par la taxinomie officielle [... comme] les plus sales [...], les plus monotones, les plus pénibles et les plus humbles ²⁶⁶», parce que féminins :

[L]es femmes se voient attribuer tous les travaux domestiques, c'est-à-dire privés et cachés, voire invisibles ou honteux, comme l'élevage des enfants et des animaux, et une bonne part des travaux extérieurs, notamment tous ceux qui ont trait à l'eau, à l'herbe, au vert (comme le sarclage et le jardinage), au lait, au bois [...]. Quant aux hommes, étant situés du côté de l'extérieur, de l'officiel, du public, du droit, du sec, du haut, du discontinu, ils s'arrogent tous les actes à la fois brefs, périlleux et spectaculaires qui, comme l'égorgeage du bœuf, le labour ou la moisson, sans parler du meurtre ou de la guerre, marquent des ruptures dans le cours ordinaire de la vie²⁶⁷.

Clara cueillait aussi des fraises et les vendait. C'est d'ailleurs par ce travail qu'elle fait la connaissance du Lieutenant anglais.

²⁶⁶Pierre Bourdieu, « La domination masculine », *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁷*Ibid.*, p. 8.

L'idée du soldat qui rôde et parvient à s'immiscer dans l'univers de Clara est introduite avant cette première rencontre. Dans le récit, le narrateur précise que

[d]epuis deux ans déjà, c'était la guerre dans les vieux pays, au-delà de l'océan Atlantique. Et voici que maintenant on percevait les signes de cette guerre jusque dans la campagne de Sainte-Clothide, non loin de la maison d'Aurélien Laroche, sur la rive opposée de la rivière, là où s'élevait le camp militaire Valcour (37).

Le narrateur présente le soldat, de façon générale, comme étant très entreprenant vis-à-vis de Clara : « Ils l'appelaient " darling " ou " chérie ". Ils l'invitaient à faire un tour de lit avec eux » (37-38). Cette situation permet d'intégrer, d'entrée de jeu, une certaine forme de sexualité entre le soldat et Clara, à tout le moins une appétence, un désir.

Mais, le narrateur situe clairement la position de Clara :

Clara se contentait de les saluer tout bas, sans bouger les lèvres. « Salut, salut, vous tous qui me guettez sur le chemin comme un chat guette une souris, laissez-moi passer, écartez-vous, je ne suis pas pour vous » (38).

Devant le soldat, Clara est comme une proie que l'on guette. Elle se sent prise au piège et, d'instinct, comprend que l'impression d'être dominée n'augure rien de bon. Pourtant, elle se donnera au Lieutenant anglais et espérera seulement qu'il « ne la prenne pas comme un chat prend une chatte » (78). Au moment de la deuxième rencontre, elle sera donc comme « un petit animal à sa merci » (80).

La première rencontre de Clara avec le Lieutenant anglais

Lorsque Clara, guidée par le hasard et la curiosité, se retrouve à la petite maison de bois rond du Lieutenant anglais pour vendre ses

fraises et le découvre endormi, elle le considère comme les autres soldats qu'elle tentait de fuir jusque-là :

Grand, maigre, osseux, torse nu, short kaki, cet homme, sec comme une fleur pressée dans un missel, ressemble aux soldats avides de filles et d'alcool qui circulent [...] sur les routes étroites de Valcour à Sainte-Clothide (45).

Sa façon de regarder dénote une progression : « regarder », « dévisager », « voir », « examiner comme avec une loupe »²⁶⁸.

Clara prend tout son temps et jette sur le Lieutenant un œil impitoyable. « Dans la liberté du premier regard », elle ne lui prête aucune des qualités traditionnellement imparties aux héros dans les fictions amoureuses. Il n'est pas question de sa grandeur, de sa force, de sa virilité. Au contraire, aux yeux de la « petite ramasseuse de fraises », le Lieutenant apparaît comme un être faible, fragile, dépourvu d'attraits physiques. Serait-ce parce qu'il incarne le type de l'antihéros ? Mais, Clara remarque les qualités de sa voix²⁶⁹ et, à travers celle-ci, l'adolescente découvre la masculinité du Lieutenant qui, s'il n'est pas doué d'un physique spectaculaire, possède une « belle grosse voix », « profonde » et « rauque ».

À partir du moment où le Lieutenant se rend compte de la présence de Clara, il a une réaction brusque, spontanée et constate qu'il est en train d'être observé :

²⁶⁸« Elle prend tout son temps pour le regarder, alors qu'il est encore sans regard sur elle » (44) ; « Elle le dévisage sans vergogne, l'enfance en elle la poussant à considérer longuement et sans ciller toutes choses visibles et invisibles en ce monde » (44) ; « Elle le voit comme elle ne pourra jamais plus le voir par la suite, dans la liberté du premier regard » (45) ; « Voici qu'elle l'examine comme avec une loupe maintenant » (45).

²⁶⁹« La voix anglaise du Lieutenant est profonde comme si elle lui sortait du ventre » (48) ; « La belle grosse voix du Lieutenant » (49) ; « La voix du Lieutenant n'est plus qu'un souffle qu'elle lit sur ses lèvres plutôt qu'elle ne l'entend » (50) ; « la voix étrangère du Lieutenant prend toute la place » (51) ; « Sa voix, rien que sa voix, sa rauque douceur étrangère dénuée de sens, sans mots perceptibles, rien que l'enchantement de sa voix accompagne Clara, longtemps après qu'elle a quitté le Lieutenant » (51).

Il se lève d'un bond, recule vers sa maison, jusqu'à ce qu'il sente les troncs mal équarris contre son dos maigre. Il dit « my God » et il mesure du regard l'espace étroit devant lui qui le sépare de cette petite fille en train de la dévisager comme une bête curieuse (46).

Ainsi, en constatant la présence d'une étrangère, le réflexe premier du Lieutenant est de s'éloigner et de calculer la distance qui le sépare d'elle.

Edward T. Hall, théoricien de la communication, qui s'est intéressé à la question des rapports interculturels et des problèmes de communication, a relevé quatre types de distances interpersonnelles qu'il a baptisés « intime », « personnelle », « sociale » et « publique ²⁷⁰ ». Dans le roman, il est bien sûr impossible de calculer avec précision l'écart entre les deux personnages, mais nous pouvons établir que Clara et le Lieutenant se trouvent suffisamment près l'un de l'autre afin qu'un malaise soit ressenti, du moins en regard du Lieutenant, pour que « la présence de l'autre s'impose et [...] dev[ienne] envahissante par son impact sur le système perceptif ²⁷¹ ».

Sur le plan de la communication verbale, au cours de la rencontre, mis à part le « –Monsieur ! Monsieur ! Vous rêvez ! » (46), Clara demeure entièrement muette et le Lieutenant ne s'exprime qu'en anglais, n'emploie que des « mots étrangers qu[e] [l'adolescente] ne comprend pas » (47). Ainsi, puisque Clara demeure silencieuse et que le Lieutenant s'exprime en empruntant des mots inconnus, la communication ne passe pas. La première phrase que prononce le Lieutenant en français à l'attention de Clara concerne d'ailleurs son silence : « –Tu n'as pas beaucoup de conversation, ma belle ! » (48).

²⁷⁰Edward T. HALL, *La Dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, (Coll. « Points », no 89), [1978].

²⁷¹*Ibid.*, p. 147.

Dès qu'il constate la présence de Clara, en posant sur son nez ses lunettes fumées, le Lieutenant bloque également la communication par le regard, renvoyant à Clara une image déformée d'elle-même :

À partir de ce moment, Clara ne verra plus les yeux pâles du Lieutenant. Tout juste apercevra-t-elle, par moments, sa propre image biscornue, reflétée dans les lunettes du Lieutenant comme dans un miroir déformant (47).

Il est vrai qu'après cette rencontre, Clara ne sera plus jamais elle-même. Une Clara déformée. Et le Lieutenant ne sera désormais plus pour elle qu'un visage sans regard, qu'une « face aveugle » (49).

Clara est apparue comme une imposition non désirée qui n'a pas sa place dans la vie [...] du héros. Elle est venue déranger, troubler le Lieutenant. Celui-ci va donc user de sa supériorité en la traitant comme une simple gamine et faire en sorte qu'elle disparaisse au plus vite : « -Il faut que tu rentres chez toi, tout de suite, ou tu seras grondée » (50). Aussi, il met un terme à la conversation en disant : « J'achète tout ! », et revient une ultime fois à la raison première de la venue de Clara dans son univers, c'est-à-dire vendre des fraises.

Le lieutenant et ses sentiments

La suite du texte focalise sur le Lieutenant et permet de mieux cerner son personnage. Tout d'abord, la narration fait connaître les raisons pour lesquelles John-Christopher Simmons s'est retrouvé dans un petit camp de bois rond à Sainte-Clothide puis indique qu'il a grandi dans la honte, la peur, le rejet et a été chassé du camp militaire de Valcour :

Où qu'il aille, quoi qu'il fasse, le Lieutenant ne cesse de passer en jugement. Par-delà l'océan traversé, du fin bout des îles Britanniques à jamais quittées, lui parviennent

des voix de majesté et d'autorité qui lui répètent qu'il est un lâche (56).

Le texte livre également que, depuis sa rencontre avec Clara, le Lieutenant est obsédé par l'image de « la petite ramasseuse de fraises », ainsi l'appelle-t-il lorsqu'il pense à elle puisqu'il ne connaît pas son nom. Il songe à son ventre, à son corps et aux « effluves sauvages, sous sa jupe d'indienne fanée » (61).

Ainsi ce matin, cette petite fille congédiée de devant sa face d'homme, ses mains rouges de ramasseuse de fraises, ses yeux trop grands ouverts, tout son corps fluet et dur subissant déjà sans doute l'outrage du flux menstruel. Trop de grandes personnes dans le monde. Trop de petites filles qui passent la frontière et rejoignent la cohorte des grandes personnes énormes et sans pitié. Seules les petites filles au ventre lisse, endormies dans leurs ailes froissées, peuvent prétendre à la douceur du monde (59).

Le Lieutenant est hanté par la vision de Clara et aimerait la revoir. Toutefois le texte laisse entendre qu'il ne tente pas, du moins dans l'immédiat, de retourner jusqu'à elle. Le Lieutenant choisit plutôt de se cantonner dans sa petite maison en espérant oublier cette enfant. D'ailleurs, la seule perspective de se rendre au village l'effraie, car il est conscient des motifs véritables qui le guideraient jusque-là :

La crainte d'affronter ce village inconnu où il n'a jamais mis les pieds le fige sur place. D'ailleurs, il n'est pas dupe du but véritable de sa visite au village. Il aura beau demander, d'une voix assurée, du lait, des œufs, de la farine, du thé et des patates, il risque fort, dans la pénombre des boutiques, d'en venir aux questions essentielles qui le tourmentent concernant la petite fille. Son nom, son adresse, sa maison et son jardin. Ses parents et ses grands-parents. Ses amis. Ses champs et ses bâtiments. Sa langue et sa religion. Son innocence comme un fruit vert à cueillir dans la campagne ravinée par l'orage.

Il a rebroussé chemin. Il rentre dans sa maison. Le voici qui fait chauffer la dernière boîte de soupe Campbells. Il attendra de n'avoir plus rien du tout à boire et à manger sur son étagère pour retourner au village. De même qu'il saura très bien faire en sorte que sa faim et sa soif de la petite fille soient nulles et non avenues, durant de longs jours encore (72-73).

Mais comme la rencontre a également provoqué chez Clara le désir de revoir le Lieutenant, c'est elle qui retournera jusqu'à lui, dès le retour du beau temps.

Clara et sa préparation au mariage

Clara « a été empêchée de retourner chez le Lieutenant durant plusieurs jours à cause des orages » (63). Alors, elle « en a profité pour tout ranger dans la maison (comme si elle devait partir en voyage) » (63). À ce moment précis, elle est, pour ainsi dire, en attente du Lieutenant. Elle patiente jusqu'à ce que le temps plus clément lui permette d'agir. Confinée à la maison, lieu traditionnellement associé à la femme, elle se retrouve dans un rôle passif et toutes ses pensées sont tournées vers l'Homme :

Elle restera donc seule devant l'Homme, son seul refuge, son seul intérêt, son seul ravissement. Elle ignorera les tiraillements affectifs. Les seuls conflits qui naîtront de l'amour seront des conflits sociaux : l'amour sera incompatible, pour elle, avec le succès, avec le travail, avec la vie agitée du dehors, et nul amour pour une femme, une mère, une sœur, une amie ne se dressera entre le mâle [...] et [elle]²⁷².

L'unique centre d'intérêt de Clara est devenu le Lieutenant. Elle n'a ni sœur ni amie. Sa mère est morte ainsi que Mademoiselle. Confrontée à

²⁷²Michelle COQUILLAT, *op. cit.*, p. 61.

l'attente de l'Homme, elle ne parvient même pas à jouer de la flûte, à s'oublier dans la musique :

C'est une fille qui aimerait jouer de la flûte, dans l'orage et la désolation, mais qui ne le peut pas. Tout cela qui est en elle ne ressemble en rien de connu et la ravage comme la fièvre, ne peut s'exprimer en paroles ou en musique (63).

Pendant la période d'orages et d'inactivité, un changement définitif s'opère en elle :

Quelque chose se décide à l'instant dans la campagne noyée de pluie, quelque chose de sourd et d'aveugle, de terriblement opaque, dont elle ne voit ni le commencement ni la fin, et qui la concerne. S'il lui arrive de lever la tête de son ouvrage, c'est pour surveiller par la fenêtre la montée de la rivière sous la pluie, comme on épie du coin de l'œil le lait qui bout sur le feu (63-64).

Depuis sa rencontre avec le Lieutenant, Clara est assujettie à une foule de transformations psychologiques plus ou moins conscientes, mais propres au fait de tomber en amour. Elle ne comprend pas, ne réalise pas tout ce qui lui arrive et la force de ces changements se mêlent à la puissance de la nature. Elle s'en trouve confuse, ne sait comment réagir, mais, dans un poème qu'elle écrit comme pour elle-même, elle avoue : « Je crois que je suis tombée en amour avec le Lieutenant anglais » (66).

Clara en était venue à confondre le propre battement de sa vie avec la pulsation de la rivière. Et voici qu'elle s'étonne de sa confusion et de son tumulte intérieurs, reflétés en tourbillons dans la rivière en crue (65).

Amoureuse, elle ne saisit pas très bien les sentiments qui l'habitent.. Usant de son expérience scolaire, « [e]lle tente de faire l'inventaire de sa personne, afin de voir un peu plus clair dans la nuit grandissante. Elle pense très fort, comme si elle écrivait soigneusement dans un cahier d'écolière » (65). Pour s'exprimer, elle

utilise une forme de langage poétique, comportement qui, selon Alberoni, va de pair avec le fait de se trouver dans l'état amoureux :

Dès qu'il tombe amoureux, l'être le plus simple et le plus démuné est obligé, pour s'exprimer, d'utiliser un langage poétique, sacré, mythique. On peut en rire, mais c'est ainsi. Car le sacré et le mythe naissent eux aussi de l'expérience extraordinaire commune aux différents mouvements, c'est-à-dire, l'état naissant²⁷³.

Le poème, qui apparaît comme un sommaire explicatif, résume en fait l'histoire depuis le début. Clara y révèle les éléments importants à ses yeux en tentant de donner à l'ensemble un ordre logique :

Je m'appelle Clara Laroche.
J'ai presque quinze ans.
Mon père, Aurélien Laroche, cultivateur à Sainte-Clothide,
est veuf, ma mère étant morte à ma naissance.
Je sais lire, écrire et compter.
Tout ce que je sais, c'est Mademoiselle qui est morte qui
me l'a appris.
Je pèse environ cent livres.
Je mesure cinq pieds et quelques pouces.
Je grandis à vue d'œil,
je suis noire comme une corneille,
je joue de la flûte à bec.
Je crois que je suis tombée amoureuse avec le Lieutenant
anglais (66).

Clara commence, tout d'abord, par décliner son identité, puis son âge, en cherchant quelque peu à se vieillir. Par la suite, en faisant ressortir son statut d'orpheline, elle parle de sa famille et de ses compétences, héritage légué par Mademoiselle. Plus loin, elle insiste sur son physique, sur ses mensurations -un peu comme dans les petites annonces de rencontre amoureuse!- et affiche un certain désir d'atteindre la maturité en faisant valoir qu'elle « grandi[t] à vue d'œil ». Elle nomme une autre de ses aptitudes et termine en avouant ses sentiments pour le Lieutenant anglais.

²⁷³Francesco ALBERONI, *Le Choc amoureux.*, op. cit., p. 23.

Elle dit bien être tombée amoureuse « avec » le Lieutenant et non « du » Lieutenant. Est-ce une simple erreur de formulation dans le langage de Clara ou l'adolescente veut-elle signifier par là que le soldat aussi est tombé en amour en même temps qu'elle, ce qui rejoindrait le sens du mot « avec » ?

On dit que l'amour est aveugle, mais les personnes entourant ceux qui se trouvent dans l'état amoureux sentent bien, elles, la présence de cet amour dès qu'il se manifeste. À la suite de la rencontre entre Clara et le Lieutenant, Aurélien a remarqué un changement d'attitude chez sa fille. Il est même permis de supposer qu'il a deviné qu'elle est éprise. Sinon, pourquoi « [l]a voyant si absorbée et lointaine, si près de se perdre dans ses pensées, [...] ne peut[-il] s'empêcher de poser à sa fille la question qu'il s'est toujours gardé de poser et qu'il ne supporterait pas qu'on lui pose à lui, Aurélien. -À quoi penses-tu ? ». Ce à quoi Clara répond « -À rien, je t'assure, à rien » (66-67).

À la question de son père, Clara s'y prend par deux fois pour répondre qu'elle ne pensait « à rien », démontrant ainsi une certaine insistance. Aussi, le fait qu'elle ait « baissé les yeux en disant cela » (67) est un des nombreux signes du mal être lié au désir amoureux²⁷⁴.

Même si elle ne veut pas avouer à son père ce qu'elle vit, Clara fait preuve d'un déterminisme peu commun vis-à-vis de son sentiment : « Je le ferai. Je le ferai. Je le ferai. Je serai la femme du Lieutenant anglais » (67-68). Rien ni personne ne pourra entraver son projet marital. Clara est consciente qu'elle doit agir, sinon rien ne se passera :

Les attitudes qui témoignent de l'amour doivent s'exprimer dans l'activité, vu qu'il s'agit de plus qu'une

²⁷⁴Julia BETTINOTTI et Pascale NOIZET, *op. cit.*, p. 95.

simple pensée, que du simple fait d'être impressionné ; elles doivent être lisibles dans l'activité²⁷⁵.

Sur le plan purement sentimental, en se persuadant de devenir la femme du Lieutenant, Clara se rallie au principe de l'activité. C'est elle qui, la première, met en marche le processus de la communication intime, ce qui est contraire à ce qui se produit dans les autres œuvres étudiées. En effet, ce sont les personnages masculins (Ovila, François, Philippe, Clovis et Alexandre) qui mettent en marche la machine amoureuse. Les héroïnes (Émilie, Anne, Biche, Blanche et Juliette) ne font qu'assimiler l'information. Ici, c'est bien Clara qui prend les devants. Elle est déterminée à aller rejoindre le Lieutenant et ne reviendra pas sur sa décision. Au contraire, elle prend bien soin de rendre lisible son désir -circonspection du comportement- en planifiant minutieusement son habillement et son maquillage :

Le soir, dans son grenier, elle est restée un long moment indécise devant les robes de Mademoiselle pendues au mur [...]. Clara a fini par se décider pour la plus belle, jupe et corsage d'un roux un peu fané [...]. Elle a étendu cette robe sur une chaise, posé par terre, à côté de la chaise, les souliers vernis à talons hauts. Longtemps elle a tenu, entre ses doigts, un minuscule bâton de rouge, dans un étui doré, trouvé dans une pochette-surprise qu'on lui avait offerte au magasin général (68).

En vue de ses « noces », Clara effectue une sorte de rituel et songe à se faire coquette afin de plaire à celui qu'elle a désigné comme l'Élu de son cœur. Elle ne connaît de l'amour que ce qui lui a été enseigné par Mademoiselle et ce qu'elle a appris dans les fables, les contes et les poèmes. Or, dans ce genre de littérature –les contes surtout–, l'objectif premier de l'amoureuse romantique est le mariage et cet événement grandiloquent, fortement axé sur le visuel, fait rêver. On le prépare avec tendresse et passion. Aussi, dans les contes romantiques, les amoureuses se parent de leurs plus beaux atours afin de séduire, exactement comme le fait Clara. Peut-être naïvement.

²⁷⁵Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 54.

Peut-être gauchement. Mais elle offre le maximum d'elle-même ne connaissant rien d'autre à l'art vestimentaire et au maquillage que ce qu'elle a bien pu retirer des lectures offertes par Mademoiselle.

Clara tente donc, quoique bien maladroitement, de rendre lisible son désir en favorisant les signes visuels liés à l'apparence (costume, maquillage). Mais elle se laisse entraîner trop loin par la vague sentimentale jusque dans un comportement ridicule, forcément ridicule, parce que non maîtrisé. Lorsqu'elle se pointe chez le Lieutenant après le retour du beau temps, celui-ci la trouve plus bouffonne que séduisante dans son accoutrement.

Alors que la jeune fille se rend chez l'Élu, le paysage, rehaussé d'un « arc-en-ciel, toutes couleurs déployées, nettes et précises » (77), participe à l'aspect éclatant et très coloré de sa tenue. À peine les orages terminés, elle accourt chez l'Homme. Aussi la présence de l'arc-en-ciel, à ce moment précis, symbolise le désir de Clara de sortir d'elle-même, de son isolement, et d'aller vers quelque chose de plus noble, de plus beau, de plus lumineux, appartenant à un ordre supérieur de l'univers, car l'arc-en-ciel²⁷⁶ n'est-il pas « chemin et médiation entre l'ici-bas et l'au-dessus[,] [...] le pont qu'empruntent dieux et héros entre l'autre monde et le nôtre ²⁷⁷ » ?

Pour « l'événement », Clara a transformé son apparence comme le font toutes les jeunes femmes dans les contes romantiques. Elle a accordé « une attention extrême à l'apparence physique et [aux] dispositions [propres] à la séduction, qui sont conformes au rôle le plus traditionnellement imparti à la femme ²⁷⁸ » :

²⁷⁶Des éléments de la nature sont souvent associés à la puissance du désir amoureux. Par exemple, dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, il est question de la voie lactée dans l'extrait où il y a échange du premier baiser. Dans *Quelques adieux*, l'étreinte amoureuse initiale est mise en relation avec la puissance d'un séisme et ici un arc-en-ciel accompagne l'héroïne alors qu'elle elle s'apprête à se donner au héros.

²⁷⁷Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 70-71.

²⁷⁸Pierre BOURDIEU, « La domination masculine », *op. cit.*, p. 29.

Costumée et fardée, chapeau, gants et sac à main, juchée sur sa haute bicyclette, Clara s'avance vers les arches lumineuses, tendues devant elle. Elle fait très attention aux flaques qui lui éclaboussent les jambes et risquent d'abîmer sa robe de noces (77).

Même si l'adolescente choisit ce qu'elle possède de plus beau, se maquille et prend soin de se munir des accessoires accompagnant le costume de la mariée (chapeau, gants, sac à main) et sont censés donner de la distinction, Clara se retrouve avec un ensemble mal assorti, qui manque de fini et apparaît comme ridicule. Les qualificatifs « [c]ostumée », « fardée », « juchée », très près du cirque, témoignent d'un manque évident de raffinement.

En se rendant chez le Lieutenant, Clara se laisse absorber par la nature en « pri[ant] tout bas pour que [celui-ci] ne la prenne pas comme un chat prend une chatte en lui enfonçant ses crocs dans la nuque, pour la maintenir sous lui, tandis qu'il la déchire » (78).

Plus on est incertain de l'attitude qu'adoptera l'autre à l'égard de ce qu'on attend, et plus il devient indispensable de pouvoir interpréter ses propres manifestations et les réactions qui en résultent²⁷⁹.

Même si elle connaît surtout le langage de la terre et des bêtes, mais pas vraiment celui des hommes, elle est consciente de la sexualité et de la domination du mâle sur la femelle.

Tout pouvoir comporte une dimension symbolique : il doit obtenir des dominés une forme d'adhésion qui ne repose pas sur la décision délibérée d'une conscience éclairée mais sur la soumission immédiate et préréflexive des corps socialisés. Les dominés appliquent à toute chose du monde et, en particulier, aux relations de pouvoir dans lesquelles ils sont pris, aux personnes à travers lesquelles ces relations s'accomplissent, donc aussi à eux-mêmes, des schèmes de pensée impensés qui, étant le

²⁷⁹Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 45.

produit de l'incorporation de ces relations de pouvoir sous la forme transformée d'un ensemble de couples d'oppositions [...] fonctionnant comme des catégories de perception, construisent ces relations de pouvoir du point de vue même de ceux qui y affirment leur domination, les faisant apparaître comme naturelles²⁸⁰.

La deuxième rencontre

Dès qu'il aperçoit Clara, lors de la « deuxième rencontre », le Lieutenant « ne fait rien d'autre que la regarder avec étonnement. Il laisse échapper : –My God ! Et il retrouve le rire féroce et joyeux des après-midi de cirque de son enfance » (78). « [A]ttifée et peinturlurée », Clara suscite le rire pour celui qui pose sur elle son regard. Toutefois, la jeune femme n'est pas en train de jouer un rôle. Elle attend que le Lieutenant cesse de se comporter comme un spectateur amusé et réagisse à sa présence. « Elle est venue pour se marier avec [lui] et rien ni personne ne pourra empêcher que cela se fasse. Ni le rire. Ni les larmes » (79). Le Lieutenant s'empresse donc de la débarrasser de son costume afin d'être plus à l'aise et sentir la présence de la véritable Clara. Il effectue une liste en notant un à un les éléments visuels qui le gênent chez elle :

La robe trop longue et démodée, tachée de cambouis, les souliers à talons hauts, le petit chapeau à voilette, ce rouge qu'elle a sur la figure et surtout ce ridicule petit sac à fermoir doré auquel elle se cramponne comme à une bouée (79).

Ici, le Lieutenant se rallie au principe de l'observation. Alors qu'il sent grandir le désir en lui, il regarde ouvertement Clara et ne songe plus qu'à la dépouiller « et que vienne devant lui l'enfance nue » (79).

²⁸⁰Pierre BOURDIEU, « La domination masculine », *op. cit.*, p. 11.

Dès l'arrivée de la jeune femme à la petite cabane en bois rond, il y renversement des rôles par rapport à ce qui précède. Clara fait les premiers pas, c'est-à-dire qu'elle retourne chez le Lieutenant et porte un costume signifiant. Mais, une fois là-bas, elle s'immobilise, se fixe et attend que ce soit le Lieutenant qui réagisse et elle le laisse agir comme il l'entend (le laisse rire sans rien dire, le laisse la débarbouiller, la prendre et venir en elle).

En fait, dès qu'elle retourne chez le Lieutenant, Clara se retrouve dans une position de soumission absolue. Il est le mâle dominant. Elle est la femme dominée. Pour la petite Clara, il s'agit d'une forme d'« habitus construit ». Elle a été conditionnée à percevoir ainsi les rôles masculin et féminin. Alors, elle accepte de se soumettre, de se montrer obéissante pour son « mariage ». Se marier, se donner, signifient, en fait, pour l'adolescente appartenir à l'homme, devenir sa possession.

C'est en effet dans la relation entre un habitus construit selon la division fondamentale du droit et du courbe, du dressé et du couché, du plein et du vide, bref, du masculin et du féminin, et un espace social organisé aussi selon cette division, et tout entier dominé par l'opposition entre les hommes, préparés à entrer dans les luttes pour l'accumulation du capital symbolique, et les femmes, préparées à s'en exclure ou à n'y entrer, à l'occasion du mariage, qu'en tant qu'*objets d'échange*, revêtus d'une haute fonction symbolique, que se définissent les investissements agonistiques des hommes et les vertus, toutes d'abstention et d'abstinence, des femmes²⁸¹.

Après avoir démaquillé Clara, le Lieutenant décide de recourir à la parole : –« Good girl, funny girl, good childish stuff, gorgeous gift of God to my poor soul » (80). Toutefois, Clara n'assimile pas ses paroles en raison de l'usage de l'anglais :

Les paroles incompréhensibles du Lieutenant n'atteignent pas Clara, semblent mourir en cours de route, ayant toute

²⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

la pièce à traverser, en langue étrangère, avant de parvenir jusqu'à elle (80).

Mais celle-ci demeure dans une position de totale obéissance. Elle attend et « fait comme il lui a demandé de faire » (80). Puis le Lieutenant n'a plus qu'un désir : venir en elle. Il ne prend pas le temps de l'écouter. Au contraire, il la supplie de se taire et de garder les yeux fermés. Elle se donne à lui sans rien ajouter et, selon Bourdieu, l'offrande du corps « constitue sans doute la forme suprême de la reconnaissance accordée à la domination masculine dans ce qu'elle a de plus spécifique ²⁸²».

Dans le roman, la description du contact intime n'est pas explicite comme chez Marie Laberge, par exemple. Au contraire, elle est lyrique, remplie de belles images et de métaphores ayant trait à la nature :

En deux enjambées il est près d'elle. Il répète « good girl », « good girl » et il caresse la chevelure crépelée comme s'il tentait d'apaiser un petit animal à sa merci. L'odeur des cheveux de Clara est sur les mains du Lieutenant. Il respire ses mains après qu'elles ont quitté les cheveux de Clara. Il est fou de l'odeur des cheveux de Clara. Il reprend la tête ébouriffée dans ses mains. Toute la senteur de la petite fille dans sa robe rouge lui monte au visage en effluves chauds, semblables à l'âcre parfum qui s'échappe des carniers pleins d'oiseaux blessés, les soirs de chasse, lorsque les hommes rentrent à la maison et qu'ils titubent de soulerie étrange et cruelle (80).

Tout au long de l'échange amoureux, Clara se montre douce et docile :

Elle n'a pas ouvert les yeux. Elle n'a pas dit une parole. Elle l'a laissé faire ce qu'il voulait faire d'elle. Elle a appris de lui ce qu'elle devait apprendre de lui, de toute éternité. Clara n'a eu qu'un seul petit cri d'enfant qui meurt lorsqu'il est entré en elle (81).

²⁸² *ibid.*, p. 26.

Après l'acte sexuel, une frontière se dresse entre eux (82). Clara est incapable de révéler au Lieutenant la raison de sa venue chez lui, c'est-à-dire son intention de se marier. Ils boivent une tasse de thé, chacun isolé dans son monde, ses rêves déçus et le Lieutenant en vient rapidement à souhaiter le départ de la jeune femme. « Il attend qu'elle ait fini de boire son thé. Il est plein d'impatience et de crainte » (83). Mais pour sa part,

[Clara] aimerait bien rester avec lui dans sa cabane jusqu'à ce que revienne le soleil et que les coqs de Sainte-Clothide et de Valcour se répondent dans la campagne, tous ensemble, debout sur la barre du jour, comme sur un fil, célébrant à qui mieux mieux, en une seule fanfare rauque et stridente [s]es noces [...] avec le Lieutenant anglais (83).

Aussi le Lieutenant use du français afin de se faire bien comprendre : « Il se fait tard, très tard. Il faut que tu rentres chez toi à présent. Tu reviendras une autre fois... » (84). Clara n'attend rien d'autre de lui que ce qu'il vient de lui offrir, ramasse ses accessoires, remet ses souliers, enfourche sa bicyclette et retourne à la maison.

En guise d'adieu, le Lieutenant, « [l]es talons joints, son grand corps plié en deux, [...] se penche sur Clara, lui baise la main, cérémonieux et préoccupé [et] dit à voix basse, comme s'il craignait de réveiller quelqu'un d'endormi dans la pièce : -Farwell, my love » (84). Au lieu de précéder l'amour, comme c'est généralement le cas dans les fictions amoureuses, la galanterie succède ici à l'amour comme ultime au revoir.

En guise de conclusion

Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, à la suite de la « première rencontre », les personnages sont épris l'un de l'autre, mais avant que les orages ne cessent, ils ne peuvent entrer en

communication. Tout se déroule au cours de la « deuxième rencontre ». Par contre, si l'amour est communiqué d'un seul coup, d'un seul souffle lyrique, quatre des cinq motifs stables propres au roman d'amour peuvent être considérés lors de la « deuxième rencontre ». Hormis la rencontre (premier motif stable) qui a lieu au moment où Clara se rend par hasard chez le Lieutenant pour y vendre ses fraises, la confrontation polémique, la séduction, la révélation des sentiments et le mariage sont observables dès que Clara retourne chez le Lieutenant « attifée et peinturlurée ».

Que le Lieutenant se moque de Clara à cause de son accoutrement en la voyant venir par-delà les arches lumineuses peut agir ici comme une confrontation polémique (deuxième motif stable). La jeune amoureuse doit affronter les railleries de l'homme et garder son calme en attendant qu'il cesse de rire. La séduction (troisième motif), quant à elle, est marquée par le costume et le maquillage que porte Clara pour rendre lisible son désir. Le quatrième des cinq motifs stables (la révélation de l'amour) est intimement lié, dans ce cas, au troisième. Même si les vêtements et le maquillage de l'héroïne font très théâtral, son intention initiale est de plaire et de signifier son amour. Aussi, en acceptant de se donner sans rien demander, Clara veut faire connaître ses sentiments. Finalement, le mariage (cinquième motif) doit être pris en considération, car il représente le but ultime de la visite de Clara. Mais, comme tout demeure dans le non-dit, le Lieutenant ne connaîtra pas le secret de la jeune personne, ne saura pas qu'elle était venue jusque-là afin de célébrer joyeusement ses noces avec lui.

En fait, s'il est un mot qui peut résumer l'interaction entre Clara et le Lieutenant, c'est bien celui-ci de « l'incommunication ». Tout d'abord, lors de la première rencontre, les premiers mots échangés sont en anglais et Clara ne comprend pas cette langue. Par la suite, lorsque Clara retourne à la cabane en bois rond, le Lieutenant lui parle à nouveau en anglais et lui demande de garder le silence puis de fermer les yeux. Immédiatement après, il lui signale son désir de la voir partir. Il ne connaîtra pas le rêve de Clara, pas plus qu'elle le

sien. Après l'amour, « la tristesse est déjà commencée » (81-82). Le Lieutenant n'est même plus réceptif au contact physique de Clara :

Clara le cherche et l'appelle à bouche fermée. Avec des mains sensibles d'aveugle, elle goûte la douceur de la peau du Lieutenant. Il tressaille à peine sous les doigts de Clara comme s'il s'agissait d'un souffle léger effleurant en rêve son corps endormi, son sexe désarmé » (82).

Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, la conjonction se fait dans le malentendu. Clara n'a qu'une connaissance partielle du code amoureux, d'où son comportement différent de celui des autres héroïnes, et si, en prenant l'initiative de retourner à la cabane en bois rond, son but est de se marier, il en va bien autrement pour le Lieutenant ...

Types de personnages

Selon Yves Reuter,

le personnage semble se caractériser par ses limites et ses conventions. La répétition est sa loi : les mêmes personnages reviennent de texte en texte, ce sont des *types* qui représentent leur communauté ou leur caste de façon exemplaire. Leur portrait est réduit à peu de mots et réitère les mêmes traits physiques. Ils suivent des trajets identiques, quêtes et conflits, au travers d'aventures similaires. Ce sont des *rôles* dans des genres codifiés [...], des personnages sans liberté qui réalisent un destin préétabli²⁸³.

Dans les romans étudiés, certaines figures de personnages reviennent constamment et présentent des caractéristiques similaires d'une œuvre à l'autre. Par exemple, les héroïnes occupent généralement le

²⁸³Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 22.

rôle du personnage principal²⁸⁴. Elles sont fortes, déterminées et chastes²⁸⁵, dans la plupart des cas. La virginité contribue à la féminité de leur personnage plus que la beauté physique, qui ne respecte aucun canon précis²⁸⁶, mais se construit plutôt en fonction du regard que les héros portent sur celles dont ils deviennent amoureux dès le premier regard. L'effet de saisissement produit est toujours puissant²⁸⁷ et propulse le protagoniste masculin dans un état de divination qui marque le début d'une longue quête amoureuse.

La « relation s'instaure [donc] à partir d'une fantasmatisation de l'autre²⁸⁸ ». La narration laisse sous-entendre que les héroïnes sont désirables, mais ne dit pas toujours explicitement en quoi elles le sont.

[L]e récit ne dit pas *ce* qui est beau, mais que *ce l'est*, c'est une décision venue de la nécessité textuelle : on la signale, on ne la remplit pas. La beauté de l'autre est proprement indescriptible parce qu'elle est dans les mots qu'il nous faudrait pour la dire. D'où le mirage²⁸⁹.

En comparaison avec le roman d'amour sériel, l'œuvre de grande consommation laisse une plus grande part de non-dit, accorde une plus grande place au lecteur, car c'est à lui « qu'il appartient de construire la représentation [du personnage] à partir des instructions du texte²⁹⁰ ».

²⁸⁴*Quelques adieux* est, en fait, le seul roman qui focalise plus sur le parcours amoureux du héros que sur celui de l'héroïne.

²⁸⁵Toutes sont vierges sauf Anne et Juliette Pomerleau.

²⁸⁶Par exemple, Juliette Pomerleau est exceptionnellement grosse. Cela n'empêche pas Alexandre de la désirer et de succomber à ses charmes dès le premier rendez-vous. Soulignons au passage que, si nous pouvons supposer que toutes les héroïnes sont belles et féminines, la narration ne se montre pas toujours loquace en ce qui concerne la description de leurs traits physiques.

²⁸⁷Qu'on pense seulement à la réaction de François lorsqu'il remarque Anne Morissette pour la première fois dans son cours à l'Université ou encore à Philippe lorsqu'il fait la connaissance de Biche et constate qu'il avait d'elle une image totalement erronée.

²⁸⁸François ROUSTANG, « Personne », dans *Études freudiennes*, nos 19-20 (mai 1982), p. 31.

²⁸⁹Charles GRIVEL, *op. cit.*, p. 106.

²⁹⁰Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 40.

Si les héroïnes se trouvent encore dans l'adolescence (Émilie, Clara, Biche) ou au commencement de l'âge adulte (Anne, Blanche)²⁹¹ au début de l'histoire amoureuse, les héros sont des personnes dans la force de l'âge qui comptent généralement quelques années de plus que leur bien-aimée. Dans le cas où ils sont plus jeunes que l'héroïne, la différence d'âge pose problème, du moins au début de la relation²⁹².

Dans deux romans²⁹³, nous rencontrons le type du héros viril²⁹⁴. Dans les autres ouvrages, le personnage masculin est soit beau sans l'être divinement²⁹⁵ ou dépourvu de caractéristiques physiques²⁹⁶. Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais, Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche* et *Juliette Pomerleau*, au lieu du corps, c'est la voix du personnage qui est mise en évidence et a un effet puissant sur l'héroïne²⁹⁷.

Aussi, dans tous les romans, sauf *Juliette Pomerleau*, il y a présence d'un personnage qui campe le rôle de l'ami(e)-confident(e) de l'héroïne. Il s'agit donc, comme dans le roman d'amour sériel, d'une « des figures les plus constantes parmi les personnages mineurs²⁹⁸ ». Ce personnage agit à titre de guide et permet d'éclairer la protagoniste dans son cheminement amoureux. Il devine la présence des sentiments, donne son avis sans chercher à juger, même s'il n'est pas toujours en accord avec le choix amoureux de son amie. L'ami(e)-confident(e) remarque la masculinité du héros, mais n'est pas lui-

²⁹¹Vrai pour toutes sauf pour Juliette Pomerleau qui a la cinquantaine avancée au moment où elle rencontre Alexandre.

²⁹²C'est le cas dans le premier tome des *Filles de Caleb* où Ovila est de deux ans le cadet d'Émilie.

²⁹³*Les Filles de Caleb. Le Chant du coq et Au nom du Père et du Fils.*

²⁹⁴Véritables guerriers au torse musclé et à la mèche rebelle, Ovila Pronovost et Philippe Lafresnière possèdent la beauté rude des véritables mâles.

²⁹⁵François dans *Quelques adieux.*

²⁹⁶Le Lieutenant anglais, Clovis Lauzé et Alexandre Portelance.

²⁹⁷Le lieutenant possède une voix profonde et rauque qui séduit Clara. Clovis a une voix musicale et chantante amenée par son accent manitobain que Blanche remarque dès qu'elle fait sa connaissance et à laquelle elle pense lorsque le chef de groupe lui manque. Alexandre possède un ton sympathique, plein de jovialité qui charme Juliette.

²⁹⁸Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour, op. cit.*, p.33.

même quelqu'un qui se démarque par son physique. Dans trois des cinq romans, cette fonction d'ami(e)-confident(e) est assumée par un personnage féminin²⁹⁹ comme c'est toujours le cas dans le roman d'amour classique, mais dans deux œuvres, le rôle est occupé par un homme³⁰⁰.

Dans les ouvrages étudiés, les personnages masculins apparaissent moins machos, plus sensibles, plus près des valeurs traditionnellement féminines que dans les romans d'amour classiques. Ils sont présentés comme des êtres sensibles, ouverts, et même prêts à écouter les femmes raconter leurs déboires sentimentaux.

²⁹⁹C'est le cas de Berthe dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, d'Hélène dans *Quelques adieux* et de Mademoiselle dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*.

³⁰⁰Dans *Au nom du Père et du Fils* et *Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche*, l'héroïne se confie à un personnage masculin. Biche Pensive s'en remet à son père lorsqu'elle se trouve amoureuse de Philippe et Blanche finit par trouver sa voie en se confiant à Clovis, le héros lui-même. Dans *Quelques adieux*, en plus de l'amie-confidente de l'héroïne, il y a présence d'un ami-confident qui tente d'aider le héros à se remettre en question par rapport à sa relation adultère.

**VERS UN MODÈLE DU FONCTIONNEMENT DU CODE AMOUREUX
DANS LES BEST-SELLERS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS**

« Le système exprime en fait deux messages contradictoires sur l'amour (ou l'intimité) et le pouvoir: que l'amour est le contraire du pouvoir [...], mais qu'il en est aussi inséparable [...]. Un tel système prend place dans une situation où les affaires de pouvoir sont plus importantes que les affaires d'amour, de sorte que le pouvoir doit être distingué de l'amour et lui être opposé, et pourtant les puissants ne veulent pas être considérés comme indignes d'être aimés, ni se sentir mal aimés ».

Robert HODGE, « Sémiologie de l'amour et du pouvoir: À propos de Roméo et Juliette de Shakespeare », dans Le Récit amoureux (sous la direction de Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA), Colloque de Cerisy, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 150.

Le processus de la communication intime tel qu'analysé à partir des effets d'interactions à l'intérieur de la structure narrative permet de relever des constantes dans les comportements masculin et féminin ;

il aide aussi à tracer l'itinéraire amoureux des protagonistes. Dans cette recherche, dont l'objet est l'observation et la mise à jour d'un modèle du fonctionnement du code amoureux dans six best-sellers québécois de la fin du XXe siècle, nous avons remarqué que le code se manifeste d'abord par certains signes involontaires, dont les principaux sont la focalisation du regard sur l'objet aimé, le sourire, les balbutiements ainsi que l'exagération dans les gestes et le ton³⁰¹ puis par des signes concrets prémédités (baiser, caresse, demande en mariage) qui font prendre conscience à la personne aimée du désir de l'aimant(e). Le code se manifeste dans certaines parties de l'intrigue³⁰², généralement à quatre reprises³⁰³, et ce sont ces extraits, points focalisants de l'intrigue amoureuse, qui permettent à l'histoire d'évoluer et aux événements de s'enchaîner logiquement jusqu'à la conjonction (ou à la disjonction).

Les « moments forts » ont un aspect croissant, progressif et rendent possible un découpage net, concis, des scènes-clefs de l'intrigue amoureuse. Cette façon de procéder permet d'étudier l'organisation narrative de chaque roman et facilite la comparaison entre les œuvres, comparaison nécessaire pour en arriver au modèle proposé.

Les romans de notre corpus ont tous été considérés comme des best-sellers. Ce sont donc des critères purement quantitatifs qui ont déterminé leur statut de « meilleurs vendeurs ». Mais la démonstration d'un lien étroit entre les concepts de sérialité et de consommation, qui permet de constater la tendance homogénéisatrice du roman populaire, témoigne du fait que les ouvrages étudiés

³⁰¹Dans un extrait de son ouvrage *Histoire naturelle de l'amour*, Helen Fisher affirme que, lorsqu'ils désirent séduire, hommes et femmes ont un comportement qui relève d'un « code universel de conduite amoureuse ». Selon l'anthropologue, « [l]es hommes ont tendance à jouer de la tête et rouler les épaules, à s'étirer, à se redresser[,] à se balancer d'un pied sur l'autre [et à] exagère[r] les mouvements de leur corps » (23). Pour leur part, les « femmes adoptent aussi une démarche de séduction caractéristique : elles cambrent le dos, pointent leurs seins en avant, balancent des hanches et se pavant avec arrogance » (24).

³⁰²Nous avons nommé ces parties de l'intrigue « moments forts ». Il s'agit de texte discursif et narratif.

³⁰³Toutes les œuvres étudiées comportent quatre moments forts sauf *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert qui n'en compte que deux.

partagent plusieurs similitudes et mettent inévitablement en évidence des situations narratives récurrentes ainsi qu'un lot de comportements stéréotypés.

Par exemple, le héros³⁰⁴ a, au point de départ, un comportement ambivalent, susceptible d'être associé tant à la sociabilité qu'à l'intimité. Il se montre attentionné, courtois (Ovila, Clovis), tente d'engager la conversation avec l'aimée lorsqu'il en a la possibilité (François, Philippe) ou pourchasse la dame de ses invitations (Alexandre). En fait, le protagoniste cherche des moyens, invente des prétextes pour se trouver le plus souvent possible en présence de celle qu'il aime, car son but est de s'immiscer, sans en avoir l'air, dans l'intimité de l'héroïne, ce qui provoque nécessairement un questionnement³⁰⁵ chez elle.

Par la suite, le héros profite d'un moment d'intimité, suscité par des événements fortuits qui le mettent en présence de l'héroïne, pour donner un signe concret de son amour: un baiser, une caresse, une parole. Le plus souvent, l'héroïne répond à la manifestation amoureuse; elle se laisse séduire, même si par la suite elle regrette d'avoir démontré qu'elle partage le sentiment de l'aimant. Le processus de la communication intime peut alors aboutir à un blocage. Dans ces cas, le héros attend un moment opportun³⁰⁶ ou surprend l'héroïne par hasard et tente à nouveau sa chance. Cette fois, il manifeste plus ardemment son désir et l'héroïne consent à se donner physiquement à lui. L'intervention de la sexualité permet de rétablir l'ordre amoureux (fin heureuse) ou entraîne la relation vers sa propre fin (issue malheureuse).

³⁰⁴S'applique à tous les scénarios amoureux sauf celui d'Anne Hébert où c'est plutôt l'héroïne, Clara, qui cherche, dans un premier temps, à entrer en contact avec le héros. Dans ce roman, les rôles masculin et féminin sont inversés en comparaison d'avec les autres œuvres.

³⁰⁵Par exemple, au début de leur histoire, Émilie remarque qu'Ovila la pourchasse de son amabilité et Juliette se demande si Alexandre ne cherche pas à « lui faire la cour » (p. 161).

³⁰⁶Dans *Quelques adieux*, immédiatement après la première rencontre, c'est l'héroïne et non le héros qui revient à la charge après la première séparation.

Étape de la rencontre

Au début, c'est la fonction du personnage qui provoque la rencontre et permet à l'amour de prendre racine. L'héroïne a un travail ou une fonction par laquelle elle se démarque et qui la met en rapport avec le héros³⁰⁷. Les protagonistes ont des rôles complémentaires. Ils font connaissance dans un « lieu impersonnel³⁰⁸ » comme l'école (école de campagne, université) et peuvent, en raison de la complémentarité de ces rôles, profiter de la présence de l'autre sans en avoir l'air, tout en créant un début d'intimité.

La fonction (ou travail) du personnage favorise la connaissance de l'autre et facilite les premiers contacts jusqu'à ce que l'un ou l'autre, le plus souvent le héros, donne un premier signe de son amour, mettant ainsi en marche le processus de la communication amoureuse.

Phase de conflit

En revanche, les personnages vivent une phase de conflit semblable à l'étape de la confrontation polémique que nous retrouvons invariablement dans le roman d'amour de type Harlequin³⁰⁹. Il s'agit d'un obstacle « nécessaire » qui empêche les héros de progresser directement vers l'amour.

³⁰⁷La rencontre entre Émilie et Ovila (*Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*) ainsi que celle entre Anne et François (*Quelques adieux*) sont amenées par les rôles de professeur(e) et d'étudiant(e); Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, par les rôles de vendeuse de fraises et d'acheteur ; dans *Au nom du Père et du Fils*, la rencontre est provoquée par les fonctions de médecin et de fille du patient ; dans le deuxième tome des *Filles de Caleb*, par les rôles d'hôtesse et de visiteur et, dans *Juliette Pomerleau*, par les fonctions de « chercheuse » et de « collaborateur ».

³⁰⁸Terminologie de Luhmann.

³⁰⁹Dans les best-sellers, l'affrontement entre l'héroïne et le héros est toutefois moins excessif que dans les romans Harlequin ; on ne parle pas de rivalités, de méprise ou de jalousie, mais plutôt de différends, d'incertitude ou d'un simple manque de communication.

Il est vrai que dans la littérature l'amour est entravé ou irréalisable [...] mais la raison en est peut-être celle-ci: s'il n'y a pas d'obstacle, il n'y a pas non plus de mouvement, personne ne peut donc tomber amoureux. En d'autres termes sans la différence, sans l'obstacle, il n'est nullement nécessaire d'établir un autre système de différences et d'échanges, c'est-à-dire de fonder une autre institution. Dans la fiction littéraire, l'obstacle est un artifice destiné à construire une histoire d'amour qui ait un sens³¹⁰.

La situation conflictuelle entraîne invariablement « une contre-image de l'objet aimé [...] [où] le sujet voit la bonne image soudainement s'altérer et se renverser³¹¹ ».

L'antagonisme est suscité par une situation de désaccord, d'incompréhension, d'impossibilité de communication ou par l'incertitude de l'héroïne. Le conflit provoque une séparation définitive ou non³¹² et, dans la plupart des romans, cette phase survient après la rencontre, mais peut succéder à la manifestation de l'amour, tout juste avant une rupture finale³¹³.

³¹⁰Francesco ALBERONI, *Le Choc amoureux, op. cit.*, p. 27.

³¹¹Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 33.

³¹²Dans *Au nom du Père et du Fils*, la situation conflictuelle vise le désaccord des personnages par rapport à l'enfant que Philippe veut faire avorter et que Biche désire rendre à terme. Cette incompatibilité devant un choix à effectuer provoque un affrontement puis une séparation définitive. Dans *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, un simple malentendu est à l'origine du conflit (scène de l'accouchement difficile de Madame Pronovost). À ce moment, Ovila aurait voulu être réconforté, mais l'institutrice, en poste, ne peut lui accorder toute l'attention désirée. Le héros disparaît pour ne revenir que plusieurs mois plus tard. Dans le deuxième tome des *Filles de Caleb*, le conflit a trait au refus de Blanche à la première demande en mariage de Clovis. Dans *Juliette Pomerleau*, la situation concerne l'hésitation de l'héroïne qui ne sait quelle attitude adopter, au point de départ, vis-à-vis du héros. Dans *Quelques adieux*, le conflit est plus intérieur qu'extérieur; il concerne le refus de l'héroïne d'acquiescer à l'amour, dans un premier temps, puis l'impossibilité de le révéler au grand jour, par la suite, alors que, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, le conflit a trait aux railleries du Lieutenant que doit affronter Clara au moment où elle retourne chez lui « attifée et peinturlurée » (78) afin de se marier.

³¹³C'est le cas dans les romans d'Anne Hébert et de Francine Ouellette.

Période de réflexion

Dans la construction du scénario, il y a toujours une séquence³¹⁴ où la narration focalise sur l'un ou sur l'autre des protagonistes et, par le biais du monologue, nous fait pénétrer dans ses pensées afin de nous faire connaître ses visées sur le plan amoureux. Cette période de réflexion, qui se situe après la phase de conflit ou qui succède à une manifestation amoureuse, coïncide toujours avec le moment où doit être décidé de continuer ou de rompre la relation. La décision peut être irréversible ou non. Les extraits portant sur la période de réflexion font voir l'intensité du sentiment et l'importance de bien peser le pour et le contre selon le choix à effectuer, le but étant d'amoindrir la douleur de l'aimé(e)³¹⁵.

Double état amoureux

La période de réflexion force le héros marié qui s'éprend de l'héroïne à envisager la possibilité d'aimer deux femmes à la fois. Anne et Biche bouleversent l'existence de François (*Quelques adieux*) et de Philippe (*Au nom du Père et du Fils*). « [L]amour naissant possède [...] quelque chose d'absolument spécifique³¹⁶ » et l'apparition de ces jolies dans leur univers les incite à restructurer leurs sentiments autour de ce nouvel amour puis à réfléchir à leur situation. Autant de questions surgissent :

³¹⁴Il peut s'agir d'un seul passage de quelques pages ou de plusieurs courts extraits qui apparaissent sporadiquement dans la narration en suivant un ordre logique.

³¹⁵Dans *Au nom du Père et du Fils*, par exemple, Philippe choisit de ne plus visiter Gros-Ours afin d'éviter de blesser Biche davantage par sa simple présence. Dans le deuxième tome des *Filles de Caleb*, Blanche refuse une première fois les avances de Clovis parce qu'elle n'est pas sûre de l'aimer suffisamment pour entrevoir un avenir avec lui.

³¹⁶Francesco ALBERONI, *Le Choc amoureux*, op. cit., p. 55.

Est-il possible d'aimer deux personnes à la fois ? [...]. D'en aimer une et de tomber amoureux d'une autre ? [...]. D'être amoureux de deux personnes³¹⁷?

Dans *Quelques adieux*, François croit, comme plusieurs personnes, être doublement amoureux. Pour lui, la passion qu'il vit avec Anne sert de complément à son amour pour Élisabeth. Mais, comme l'explique Alberoni, ce phénomène ne peut se produire, même si à « première vue cette limitation paraît absurde³¹⁸».

L'amour à l'état naissant est un processus de restructuration de tous les rapports qui se tissent autour d'un individu. Le nouvel état amoureux indique la direction absolue du mouvement qui l'anime. Il est impossible d'être amoureux de deux personnes parce que notre cœur ne peut se lancer de toute sa force vers deux objectifs absolus, mais distincts³¹⁹.

Luhmann renchérit en disant que

le code de l'amour désigne un rapport exclusif, [...] [qu']on ne reconnaît [...] une avance en direction de l'amour que si des éléments impliquant l'exclusion d'autrui sont simultanément communiqués³²⁰.

Alberoni laisse toutefois entendre qu'il est possible de tomber amoureux d'une personne tout en continuant d'en aimer une autre -« [n]ous pouvons même dire que c'est la règle³²¹ »-et cela correspond précisément à la situation de François. Anne vient chambouler son univers -il est donc amoureux d'elle-, mais il ne peut se passer de l'amour de sa femme avec laquelle il mène une existence réglée, alors que, pour Philippe, l'amour de Biche annule automatiquement celui d'Amanda³²².

³¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

³¹⁸ *Loc. cit.*

³¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

³²⁰ Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 205.

³²¹ Francesco ALBERONI, *Le Choc amoureux, op. cit.*, p. 53.

³²² Se reporter à la page 136 du texte.

Après la relation sexuelle

Dans chaque ouvrage, le narrateur commente la réaction des protagonistes dans une brève séquence qui succède immédiatement au premier rapport physique (sexuel)³²³. Les personnages se trouvent alors dans une situation euphorique ou dysphorique, selon la « légitimité³²⁴ » de leur relation.

Dans *Juliette Pomerleau* et *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, la relation sexuelle initiale a un aspect bénéfique sur les personnages et est axée vers l'avenir. Elle rend possible une meilleure connaissance de l'autre et permet de consolider le lien amoureux. Dans l'ouvrage d'Arlette Cousture, la sexualité succède au mariage et a partie liée à « la reproduction de l'humanité³²⁵ » ; dans l'oeuvre d'Yves Beauchemin, elle guide vers un engagement définitif.

En revanche, dans *Quelques adieux*, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* et dans *Au nom du Père et du Fils*, l'intervention de la sexualité contribue plus à la destruction de la relation qu'à son déploiement. Les personnages de ces romans forment des « couples illicites³²⁶ » et, immédiatement après s'être donnés l'un à l'autre, ils se sentent malheureux et sombrent dans la mélancolie (Biche, Clara) ou plongent carrément dans les abîmes du néant (Anne).

³²³Dans le deuxième tome des *Filles de Caleb*, la situation ne s'applique pas.

³²⁴Entendre « légitimité » dans le sens moral, religieux, c'est-à-dire par rapport au fait d'être marié (ou en voie de le devenir) ou non.

³²⁵Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 188.

³²⁶Rappelons que François et Philippe sont des hommes mariés et que le Lieutenant ne devait pas s'approcher des petites filles comme Clara.

Rupture ou continuité?

Trois des six histoires amoureuses mènent à l'union³²⁷ et les trois autres se terminent par une rupture³²⁸. Jusqu'au mariage, notre analyse démontre que les histoires se partagent entre un aboutissement heureux et malheureux, établissant par le fait même que, contrairement aux romans d'amour classiques, les best-sellers ne retiennent pas toujours le « happy end » dans la construction du scénario et que les auteur-e-s ont même tendance à privilégier le côté sombre, voire tragique de l'amour, au détriment de la légèreté qui lui est maintes fois associée. À l'exclusion du deuxième tome des *Filles de Caleb* et de *Juliette Pomerleau* où l'idée du mariage coïncide avec la fin du roman, les œuvres ont un aboutissement qui n'est pas heureux³²⁹.

Cependant, si l'issue amoureuse n'est pas toujours identique dans les best-sellers et les romans sériels (Harlequin), les étapes pour accéder à l'amour se ressemblent dans les deux types de récit. Dans les œuvres étudiées, après la rencontre (premier motif stable), les personnages vivent invariablement une période de résistance ou sont confrontés à un conflit qu'ils doivent résoudre au préalable (étape semblable à celle de la confrontation polémique dans le roman Harlequin). S'ensuit quelques fois une période de réflexion du héros ou de l'héroïne. Un baiser, une caresse, une parole (de la part du héros) ou un costume signifiant (porté par l'héroïne dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*) rendent lisible le désir et permettent à la relation d'évoluer vers l'amour (étape similaire à celle de la séduction). L'un ou l'autre des protagonistes, le plus souvent le héros, manifeste concrètement ses sentiments (correspond

³²⁷ *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq, Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche et Juliette Pomerleau.*

³²⁸ *Quelques adieux, Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais et Au nom du Père et du Fils.*

³²⁹ Remarquons toutefois que, dans le premier tome des *Filles de Caleb*, l'union se fait dans l'euphorie. Le malheur succède au mariage.

au motif de la révélation de l'amour) et les personnages décident de se marier tout dépendant de leur situation; sinon la relation aboutit à une séparation.

Les différentes manifestations de l'amour (interaction amoureuse) font ressortir des comportements codés, stéréotypés que l'on retrouve dans toutes les œuvres, sauf dans celle d'Anne Hébert. Le héros fait les premiers pas amoureusement et se montre persistant en ce sens. Pour sa part, l'héroïne fait preuve d'une plus grande retenue. Elle perçoit les signes que manifeste le héros, souvent avec insistance, mais choisit d'assimiler l'information amoureuse sans la retransmettre. Elle laisse à l'homme le soin d'agir concrètement.

Les romans étudiés fonctionnent suivant un modèle où le héros pourchasse avec prévenance l'héroïne³³⁰; celle-ci résiste un temps, mais finit par capituler, révélant ainsi l'existence de son sentiment. Le plus souvent, elle regrette amèrement son comportement et se promet de ne plus recommencer. Mais, dès que le héros paraît devant elle, elle succombe à nouveau. Le cercle se répète ainsi jusqu'à l'union ou à la rupture.

Ainsi, contrairement au roman d'amour classique, dans le best-seller, le dénouement n'est pas toujours heureux. Nos analyses ont démontré que la fin est parfois malheureuse, comme c'est le cas dans *Quelques adieux* et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Les best-sellers présentent des aboutissements moins prévisibles, moins conformes au modèle canonique qui prévaut dans les romans d'amour classiques. La conclusion des histoires amoureuses est importante et marque donc une différence fondamentale entre le best-seller et la littérature amoureuse sérielle dont le « happy end » est une caractéristique récurrente. Une certaine hiérarchie semble même s'établir entre les œuvres par rapport à la fin qui « implique

³³⁰Dans l'œuvre d'Anne Hébert, les rôles masculin et féminin sont inversés, mais la situation demeure la même.

inévitablement de la part de son énonciateur une position -ou du moins une posture- d'autorité³³¹».

Il peut y avoir dévaluation de l'intrigue de la part de la critique en relation avec la conclusion romanesque. En effet, dans notre corpus, les auteures des ouvrages dont la fin est malheureuse sont, si on exclut Francine Ouellette, celles qui jouissent de la plus grande notoriété littéraire. Dans ce cadre, il est significatif que les textes de Marie Laberge, davantage reconnue jusque-là pour ses œuvres dramatiques, et surtout d'Anne Hébert présentent non seulement des « un happy end » (dénouements malheureux) mais aussi des comportements moins stéréotypés.

Vers un modèle traditionnel...

Dans les œuvres étudiées, comme dans les romans d'amour classiques, « les héroïnes sont le plus souvent "cols roses" ³³² » et leur travail n'est que le prolongement de celui de la mère ou de la femme au foyer³³³ (femmes à la maison en charge de leur père, enseignantes, infirmière). Les héros, quant à eux, de l'homme des bois au médecin en passant par le chef de groupe, le professeur d'université, le Lieutenant et le vendeur d'aspirateurs, ont tous des fonctions très différentes, mais qui les obligent à se déplacer, soit à s'éloigner du logis pour une période de temps variable (Ovila, Clovis, le Lieutenant, François) soit à se mouvoir d'un lieu à l'autre pour exercer cette fonction (Philippe, Alexandre).

Par comparaison avec les héroïnes qui mènent une vie sédentaire, les héros ont une existence marquée par le mouvement³³⁴. Ainsi, comme

³³¹Thomas PAVEL, *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 19.

³³²Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit., p.32.

³³³S'applique à toutes, sauf à Juliette Pomerleau qui est comptable.

³³⁴Niklas Luhmann parle de comportements passif et actif.

le rapporte Bourdieu, les femmes (héroïnes) sont confinées au domaine de l'intérieur (espace fermé). Si elles ont, pour un temps, un travail à l'extérieur du foyer, le mariage les ramène invariablement à la sphère privée. L'amour entraîne toujours un fléchissement dans leur désir de poursuivre leur profession. Émilie, Blanche, Juliette, héroïnes fortes, déterminées et désireuses d'atteindre l'autonomie par elles-mêmes, quittent définitivement leur métier en prenant mari (Émilie, Blanche) ou l'abandonnent de manière progressive (Juliette). « Ainsi, l'idée de l'amour qui résout tout, où l'homme protecteur, père et amant réuni, assure foyer et richesses³³⁵ », qui était à la base du scénario amoureux dans nombre d'écrits populaires du début et du milieu du XXe siècle, persiste dans les best-sellers québécois des années 1980. Faut-il s'en étonner?

Le mariage, « seul lieu possible pour échanger les complémentarités du couple³³⁶ » d'où subsiste « la compréhension institutionnalisée de la passion et de ses transports³³⁷ », apparaît comme un gage éternel de bonheur. Pourtant, après la célébration de cet événement, la vie continue. Comme l'indique Luhmann, mariage ou pas, « la fin du roman n'est pas la fin de la vie³³⁸ » pour les personnages. Nous n'avons qu'à observer l'intrigue du premier tome des *Filles de Caleb* pour nous en convaincre.

Jusqu'à la célébration du mariage, l'ouvrage d'Arlette Cousture emprunte la même trajectoire que le roman d'amour classique (rencontre, confrontation, séduction, révélation des sentiments, union). Au moment des « épousailles », le héros et l'héroïne sont éperdument amoureux l'un de l'autre. Alors, si l'histoire se terminait sur leur engagement, nous serions à même de supposer les suites de leur union sans ombrage. Pourtant, l'histoire après le mariage

³³⁵Denis SAINT-JACQUES (sous la direction), *Femmes de rêve au travail*, op. cit., p. 157.

³³⁶Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l'amour*, op. cit., p. 98.

³³⁷Niklas LUHMANN, op. cit., p. 185.

³³⁸*Ibid.*, p. 189.

démontre que les personnages ont eu une vie difficile, « en tout cas pas particulièrement heureu[se]³³⁹ ».

Les histoires amoureuses que nous retrouvons dans les best-sellers québécois de la fin du XXe siècle ont une tendance générale à se mouler sur un modèle traditionnel des valeurs et des comportements. Il semble même que le seul auteur masculin présent dans notre corpus aille plus loin que les femmes dans son adhésion à un modèle conventionnel. Sur le plan amoureux, non seulement son roman est aussi stéréotypé que celui des auteures féminines, mais Yves Beauchemin semble avoir retenu l'opposition « love-lust » qui caractérisait autrefois le roman sentimental. Il s'agit de l'opposition classique déjà signalée par Leslie Fiedler³⁴⁰ entre la sexualité et l'amour romantique comme buts respectifs du héros et de l'héroïne dans l'établissement de la relation amoureuse. Or, dans *Juliette Pomerleau*, en attribuant à l'héroïne un rêve sentimental (le mariage) et au héros un espoir de relation sexuelle (le désir d'Alexandre d'une première nuit avec Juliette), Beauchemin semble révéler un paramètre générique (d'autrefois) assez évident. Le seul élément hétérodoxe de *Juliette Pomerleau*, c'est que la protagoniste est obèse, mais elle se promet de se mettre au régime par amour pour son mari.

Les auteur(e)s des romans de notre corpus situent, pour une bonne part, leur intrigue (temps de l'histoire) dans un passé révolu (*Les Filles de Caleb. Le Chant du coq, Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche, Au nom du Père et du Fils*) ou mettent en scène des personnages d'un certain âge (*Juliette Pomerleau*) qui vont naturellement adopter une attitude conservatrice dans leur rapport amoureux, montrant une relation où l'homme dispose d'une plus grande

³³⁹*Ibid.*, p.185.

À au moins deux reprises dans le roman, Émilie remet en question son choix amoureux. Son discours est toutefois marqué par l'hésitation à cause du terme peut-être dans la narration : « Douville aurait peut-être été le bon mari pour elle » (142) puis « Que d'erreurs elle avait commises, la première ayant peut-être été de ne pas marier Henri » (179).

³⁴⁰Leslie FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day, 1966.

liberté d'action que la femme, où il occupe nécessairement une position d'autorité par comparaison avec elle.

Comme le rapporte Luhmann, nous avons beau tenter de briser ce modèle, mais il semble bien qu'il perdure sans que nous parvenions à en connaître les véritables raisons :

On met plus que jamais l'accent sur l'égalité des sexes, et les dissemblances considérables entre hommes et femmes, en matière de vécu [...] ne parviennent, de ce fait, pas vraiment à se faire valoir. L'accent mis sur l'égalité entraîne, paradoxalement, ce résultat, que la sexualité dans sa pratique, et la sémantique amoureuse qui la figure, sont interprétées suivant le patron masculin [...]. Même les représentations concernant la possibilité de perdifférencier un comportement à orientation sexuelle semblent s'en tenir au profil de l'homme, et non de la femme. Quand une femme aime, dit-on, elle aime toujours. Un homme a, entre-temps, à faire³⁴¹.

Selon Bourdieu, « il n'est pas exagéré de comparer la masculinité à une noblesse [...] [et qu'il] suffit d'observer la logique [...] du *double standard* [...] qui instaure une dissymétrie radicale dans l'évaluation des [comportements] masculins et féminins³⁴² ».

Nous pouvons observer cette opposition dans les activités des hommes et des femmes. Toujours, selon Bourdieu,

les mêmes tâches peuvent être nobles et difficiles, quand elles sont réalisées par des hommes, ou insignifiantes et imperceptibles, faciles et futiles, quand elles sont accomplies par des femmes; comme le rappelle la différence qui sépare le cuisinier de la cuisinière, le couturier de la couturière, il suffit que les hommes s'emparent de tâches réputées féminines et les

³⁴¹Niklas LUHMANN, *op. cit.*, p. 202-203.

³⁴²Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, *op. cit.*, p. 66.

accomplissent hors de la sphère privée pour qu'elles se trouvent par là même ennoblies et transfigurées³⁴³.

Cette contradiction n'est-elle pas entièrement observable à travers la profession même de Philippe dans *Au nom du Père et du Fils*? Après tout, son travail consiste à soigner les malades et toute forme de dévouement pour le bien-être d'autrui s'inscrit, par tradition, dans le rôle de la femme et de la mère au foyer. Mais, « l'activité domestique n'est pas socialement reconnue comme un véritable travail³⁴⁴ ». Si nous sortons de la sphère privée et comparons le rôle d'une infirmière ou d'une aide domestique qui se dévoue (rôle traditionnellement occupé par une femme, comme c'est le cas pour Blanche) à celui d'un médecin (rôle traditionnellement occupé par un homme, comme c'est le cas pour Philippe), nous retrouvons une des professions les plus nobles qui puissent exister. Mais, « [l]e modèle n'est cependant qu'un modèle. Il faut le prendre pour ce qu'il est: non un objectif, mais un moyen (ou, plus exactement, une *rationalisation* des moyens)³⁴⁵ ».

Nos analyses, où l'hétérosexualité est la norme, démontrent bien que le modèle amoureux est sensiblement le même pour tous, d'où on peut vraiment parler de code. Dans les œuvres, l'homme domine encore largement et c'est généralement lui qui prend les initiatives. L'hégémonie dominante est celle du patriarcat, mais le code proposé convient au public. L'illustration discursive de la construction d'un rapport fictif fascine le lecteur et le modèle amoureux dans les best-seller correspond à ses attentes. Or, le succès de romans comme ceux de notre corpus, ne résulte-t-il pas de la rencontre entre un code de communication culturel commun pour l'encodeur ainsi que le récepteur et l'horizon d'attente d'un public qui recherche avant tout, par la lecture, le plaisir de l'évasion ? Après tout, l'amour peut aussi bien être partagé comme valeur intratextuelle qu'être vécu en dehors des limites du texte ...

³⁴³*Ibid.*, p. 67.

³⁴⁴Pierre BOURDIEU, « La domination masculine », *op. cit.*, p. 28.

³⁴⁵Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 259-260.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages étudiés

BEAUCHEMIN, Yves, *Juliette Pomerleau*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1989.

COUSTURE, Arlette, *Les Filles de Caleb. Le Chant du coq*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1985.

COUSTURE, Arlette, *Les Filles de Caleb. Le Cri de l'oie blanche*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1986.

HÉBERT, Anne, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

LABERGE, Marie, *Quelques adieux*, Montréal, Éditions Boréal, 1992.

QUELLETTE, Francine, *Au nom du Père et du Fils*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1984.

Ouvrages théoriques et généraux

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BOURDIEU, Pierre, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°84 (septembre 1990).

BOURDIEU, Pierre, « L'économie des échanges linguistiques », *Langue française, Linguistique et Sociolinguistique*, no 34 (mai 1977).

BOURDIEU, Pierre, « Le marché linguistique », *Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984.

CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.

COURTÈS, Joseph, « La séquence du mariage dans le conte populaire merveilleux français », *Ethnologie française*, T. 7, n° 2, 1977.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

LEENHARDT, Jacques, « Modèles littéraires et idéologie dominante », *Littérature*, n° 12 (décembre 1973), p. 12-20.

PAVEL, Thomas, *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

PRÉJEAN, Marc, *Sexe et Pouvoir. La Construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8. *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

Études portant sur le thème de l'amour

ALBERONI, Francesco, « L'amour à l'état naissant comme figure et mouvement », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA (sous la direction), *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, Éditions du Champ Vallon, 1984.

ALBERONI, Francesco, *Le Choc amoureux. L'Amour à l'état naissant*, Paris, Éditions Ramsay, 1981.

BARRETT, Caroline, « La femme et la société dans la littérature sentimentale », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1979.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BETTINOTTI, Julia, *La Corrida de l'amour. Le Roman Harlequin*, Montréal, XYZ éditeur, 1986.

BETTINOTTI, Julia, « Lecture sérielle et roman sentimental », dans Denis SAINT-JACQUES (sous la direction), *L'Acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 145-158.

BETTINOTTI, Julia, « Répétition et invention dans le roman d'amour. Les nouvelles collections Harlequin 1986-1989 », dans Ellen CONSTANS (sous la direction), *Le Roman sentimental*, Limoges, Trames, 1990.

BETTINOTTI, Julia, « Un Harlequin de A à Z. Création ou production industrielle », dans Denis SAINT-JACQUES et Roger DE LA GARDE (sous la direction), *Les Pratiques culturelles de grande consommation. Le Marché francophone*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992, p. 53-69.

BETTINOTTI, Julia et Sylvie BÉRARD, « Quand Éros flirte avec Thanatos. La perception de la mort dans le roman Harlequin », *Frontières*, vol. 6, n° 1 (printemps 1993), p. 56-59.

BETTINOTTI, Julia, Sylvie BÉRARD et Gaëlle JEANNESSON, *Les 50 romans d'amour qu'il faut lire*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996.

BETTINOTTI, Julia et Pascale NOIZET, « Aegrito amoris: le *topos* d'un piège somato-physiologique », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 10 (1990), nos 1-2-3.

BETTINOTTI, Julia et Pascale NOIZET (sous la direction), *Guimauve et Fleurs d'oranger. Delly*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995. (Coll. « Études paralittéraires »).

BETTINOTTI, Julia et Pascale NOIZET, « Le récit en littérature populaire. Répétition et invention dans le roman d'amour », *Protée*, vol. 17, n° 2 (printemps 1989), p. 35-40.

BEZZOLA, Reto R., *Le Sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes*, Paris, Librairie H. Champion, 1968.

BRUYÈRE, Claire, « La place du roman sentimental dans les pratiques culturelles de ses lectrices dans les États-Unis d'aujourd'hui », in *Trames. Le Roman sentimental*, Actes du colloque international des 14-15-16 mars 1989, Limoges, Faculté des Lettres, Université de Limoges, 1990, p. 303-315.

LES CAHIERS DU GRIF, *La Dépendance amoureuse*, n° 31 (automne 1985).

COLLOT, Sylvie, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, [Paris], Hachette Supérieur, 1992.

COQUILLAT, Michelle, *Romans d'amour*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1988.

CREMONESE, Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Érudition, 1997.

DARDIGNA, Anne-Marie, *Les Châteaux d'Éros ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, Maspéro, 1980,

DAVIAU, Pierrette T., *Passion et Désenchantement. Une lecture sémiotique de l'amour et des couples dans l'œuvre de Gabrielle Roy*, Saint-Laurent, Fides, 1993.

DELLEY, Raymond, *La Passion, l'Obstacle et le Roman. Études sur « Les Illustres Françaises » de Robert Challe*, Berne, P. Lang, 1993.

DE ROUGEMONT, Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union générale d'éditions, 1979.

DE ROUGEMONT, Denis, *Le Mythe de l'amour*, Paris, Gallimard, 1978.

ÉTUDES LITTÉRAIRES, « L'effet sentimental », vol. 16, n° 3 (décembre 1983).

FERNANDEZ, Dominique, *L'Amour des mythes et les Mythes de l'amour*, Arras, Artois Presses Université, 1999.

FIDLER, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day, 1966.

FISHER, Helen, *Histoire naturelle de l'amour. Instinct sexuel et comportement amoureux à travers les âges*, Paris, Robert Laffont, 1994.

FROW, John « Le lieu sémiotique du spectateur dans le discours de l'amour contemporain », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA, (sous

la direction), *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, Éditions du Champ Vallon, 1984.

GAY, Paul, *L'Amour dans le roman canadien-français*, Québec, Éditions de l'Enseignement secondaire, 1966.

GRIVEL, Charles, « La place d'amour », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA (sous la direction), *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, Éditions du Champ Vallon, 1984.

HARTMANN, Pierre, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Champion ; Genève: Slatkine, 1998.

HÉBERT, Pierre, *Jacques Poulin. La Création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.

HODGE, « Sémiologie de l'amour et du pouvoir [...] », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA, (sous la direction), *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, Éditions du Champ Vallon, 1984.

HOUEL, Anik, *L'Adultère au féminin et son roman*, Paris, Armand Colin, 1999.

HOUEL, Anik, *Le Roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion : l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997.

KATTAN, Naïm, *La Réconciliation: à la rencontre de l'autre*, Ville de Lasalle, Hurtubise HMM, 1993.

LECERCLE, Jean-Louis, *L'Amour*, Paris, Bordas, 1985.

LE CHAPELAIN, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 1974.

LERNER, Laurence, *Love and Marriage. Literature and its social context*, New York, St.Martin's Press, 1979.

LIPOVETSKY, Gilles, *La Troisième Femme. Permanence et Révolution du féminin*, [Paris], Gallimard, 1997.

LUHMANN, Niklas, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Éditions Aubier, 1990.

MARKALE, Jean, *L'Amour courtois ou le Couple infernal*, Paris, Imago 1987.

MAROL, Jean-Claude, *L'Amour libéré ou l'Érotique initiale des troubadours*, Paris, Dervy, 1998.

MONER, Michel, *Cervantes. Deux thèmes majeurs, l'amour, les armes et les lettres*, Toulouse, France-Ibérie recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, (autumn 1975), Vol. 16, no 2.

NOIZET, Pascale, *La Coopération interprétative dans le roman populaire de langue française de 1880 à nos jours*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

NOIZET, Pascale, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre. Vers une théorie du sexogème*, Paris, Éditions Kimé, 1996.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, « La tentation de dire l'intime », dans *La Passion au féminin* (sous la direction de Claudine BERTRAND et Josée BONNEVILLE), Montréal, XYZ, 1994.

PAILLET-GUTH, Anne-Marie, *Le Discours amoureux dans le roman français moderne et contemporain*, Thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 1992.

PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.

PÉQUIGNOT, Bruno, *La Relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, Éditions L'Hamattan, 1991.

PLOUVIER, Paule, *Poétique de l'amour chez André Breton*, Paris, José Corti, 1983.

RADWAY, Janice, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984.

REUTER, Yves, « Le roman sentimental : systèmes de personnages et circulation sociale de la thématique amoureuse », *Le Roman sentimental*, Actes du colloque des 14-15-16 mars 1989 à la Faculté des Lettres de Limoges.

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981.

SABBAH, Hélène, *La Rencontre dans l'univers romanesque*, Paris, Hatier, 1987.

SAINT-MARTIN, Lori, *Malaise et Révolte des femms dans la littérature québécoise depuis 1945*, Thèse, Université Laval, 1988.

SÉMIOLOGIE DE L'AMOUR DANS LES CIVILISATIONS MÉDITERRANÉENNES. ACTES DU CENTRE DES RECHERCHES, Paris, Les Belles Lettres ; Nice : Université de Nice, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1985.

THURSTON, Carol, *The Romance revolution. Erotic novels for women and the quest for a new sexual identity*, Urbana, University of Illinois, 1987.

Études portant sur la littérature de grande consommation

ANGENOT, Marc, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1975. (Coll. « Genre et discours »).

BÉDARD-CAZABON, Hélène, et Christiane PROVOST, « "Un subtil parfum de mensonge". Essai d'analyse d'un corpus de romans Harlequin », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984.

BETTINOTTI, Julia, « *Cultural Studies* et littérature populaire », dans Jacques MIGOZZI (sous la direction), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, 1997, p. 553-568.

BETTINOTTI, Julia, et Paul BLETON, « Les avatars de la lecture savante ou le lector sans fabula », *Cahiers Charles V*, « Lire en Amérique », décembre 1992, p. 115-127.

BETTINOTTI, Julia, Paul BLETON, Marie-José DES RIVIÈRES et Denis SAINT-JACQUES, « Lecture paralittéraire québécoise. Les Femmes et le travail de 1945 à nos jours », *Recherches féministes*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 135-144.

BLETON, Paul (sous la direction), *Amours, Aventures et Mystères ou les Romans qu'on ne peut lâcher*, Québec, Nota Bene, 1998.

BLETON, Paul, *Armes, Larmes, Charmes... Sérialité et Paralittérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995. (Coll. « Études paralittéraires »).

BLETON, Paul, *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*, Éditions Nota Bene, 1999.

BONNASSIEUX, Marie-Pierre, « Les best-sellers au Québec et l'internationalisation du marché du livre », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990.

BONNASSIEUX, Marie-Pierre, Jacques LEMIEUX, Isabelle L'ITALIEN-SAVARD et Claude MARTIN, « Les best-sellers et leurs lecteurs », *Communications Information*, vol. 12, n° 1 (printemps 1991), p. 75-100.

CONSTANS, Ellen, *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIXe siècle*, Actes du Colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1994.

DES RIVIÈRES, Marie-José, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, L'Hexagone, 1992.

DES RIVIÈRES, Marie-José, « Le mariage ou la réconciliation comme mauvais genre », *Les Cahiers des paralittératures*, n° 3, 1992, p. 117-124.

DES RIVIÈRES, Marie-José, *La Représentation de la femme dans le roman populaire*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1978.

DES RIVIÈRES, Marie-José, Marie-Josée BLAIS et Isabela GREULICH, « La persistance du récit populaire dans les magazines féminins québécois d'après la deuxième guerre mondiale », dans Jacques MIGOZZI (sous la direction), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, p. 47-64.

DES RIVIÈRES, Marie-José et Lori SAINT-MARTIN, « Des images et des représentations renouvelées ? » *Recherches féministes*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 1-5.

ÉTUDES LITTÉRAIRES, « La consommation littéraire de masse au Québec », vol. 15, n° 2 (août 1982).

ÉTUDES LITTÉRAIRES, « Études paralittéraires et Culture médiatique », vol. 30, n°1 (automne 1997).

JEANNESSON, Gaëlle, « Les best-sellers féminins. Un corpus spécifique ? », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1996.

LEMIEUX, Jacques, « Lectorat et Lectures de best-sellers », dans Denis SAINT-JACQUES et Roger DE LA GARDE (sous la direction), *Les Pratiques culturelles de grande consommation. Le Marché francophone*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992, p. 117-130.

LEMIEUX, Jacques, et Roger DE LA GARDE, « Les best-sellers, indices d'une identité culturelle collective : les grands succès du livre et de la télévision au Québec », *Loisir et Société*, vol. 18, n° 2 (automne 1995), p. 347-377.

LEMIEUX, Jacques, et Dirk GEISEN, « Lecteurs de best-sellers au Québec : comment dit-on lire ? », dans Denis SAINT-JACQUES (sous la direction), *L'Acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 159-174.

LEMIEUX, Jacques, et Denis SAINT-JACQUES, « Un scénario motif dans le champ des best-sellers », *Voix et Images*, vol. XV, n° 2 (hiver 1990), p. 260-268.

MARCOTTE, Hélène, « Entrevue avec Arlette Cousture », *Québec français*, no 68 (décembre 1987).

MARTIN, Claude, « Des best-sellers en tous genres », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. IV, n° 2, 1986, p. 111-128.

MARTIN, Claude, « La littérature populaire et industrielle », *Loisir et Société*, vol. 11, n° 2 (automne 1988), p. 377-393.

MATHIEU, Lyne-Andrée, « Analyse des listes de best-sellers publiées dans *La Presse* de 1970 à 1982 », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1989.

NADEAU, Vincent, « Best-sellers. Quel glamour ? », dans Maurice LEMIRE (sous la direction), *Livres, Lecture et Littérature. Le Poids des politiques*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1987, p. 147-155.

PROTÉE, « Lecture et mauvais genres », vol. 17, n° 2 (printemps 1989).

RIEL, Nadine, « Les caractéristiques des best-sellers au Québec et en France entre 1989 et 1994 », *Communication*, Vol. 17, no 2 (décembre 1996), p. 249-271.

ROBERT, Lucie, « Une esthétique du centre. *Les Filles de Caleb* d'Arlette Cousture », *Les Figures de l'écrit*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993. p. 207-238.

SAINT-JACQUES, Denis, « Le best-seller comme genre dans la littérature québécoise récente », dans I.S. MACLAREN et C. POTVIN (sous la direction), *Literary Genres/Les Genres littéraires*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, 1991, p. 159-164.

SAINT-JACQUES, Denis, « La bibliométrie. Le cas des best-sellers au Québec », dans Louise MILOT et Jaap LINTVELT (sous la direction), *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 285-297.

SAINT-JACQUES, Denis, « Ce que racontent les best-sellers », dans Hans-Jürgen GREIF, *Le Risque de lire*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1988, p. 113-136.

SAINT-JACQUES, Denis, « Ce que racontent les récits », dans Denis SAINT-JACQUES, Jacques LEMIEUX, Claude MARTIN et Vincent NADEAU, *Ces livres que vous avez aimés*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 179-262.

SAINT-JACQUES, Denis, « Évolution du marché des best-sellers au Québec durant les années 80 », dans Pierre LANTHIER et Guido ROUSSEAU (sous la direction), *La Culture inventée. Les Stratégies culturelles aux 19e et 20e siècles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, p. 267-279.

SAINT-JACQUES, Denis (sous la direction), *Femmes de rêve au travail. Les Femmes et le Travail dans les productions écrites de grande consommation*, au Québec, de 1945 à aujourd'hui, Québec, Nota Bene, 1998.

SAINT-JACQUES, Denis, « La recherche sur le récit sentimental au CRELIQ de l'Université Laval », dans Ellen CONSTANS (sous la direction), *Le Roman sentimental*, Limoges, Trames, 1990, p. 175-183.

SAINT-JACQUES, Denis, « Une littérature populaire moderne est-elle possible ? », dans Jacques MIGOZZI (sous la direction), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, 1997, p. 279-290.

SAINT-JACQUES, Denis et Roger DE LA GARDE (sous la direction), *Les Pratiques culturelles de grande consommation. Le Marché francophone*, Québec, CEFAN/Nuit blanche éditeur, 1992. (Coll. « Littératures »).

SAINT-JACQUES, Denis, Marie-José DES RIVIÈRES et Chantal SAVOIE, « Féminisme et littérarité dans les lectures populaires des

Québécoises. Les best-sellers féminins, 1960-1977 », *Recherches féministes*, vol. 10, n° 1, 1997, p. 113-124.

SAINT-JACQUES, Denis, Dirk GEISEN et Isabela GREULICH, « Le style des lecteurs de best-sellers », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 71, 1993, p. 645-655.

SAINT-JACQUES, Denis, Jacques LEMIEUX et Dirk GEISEN, « Lire *Juliette Pomerleau* », dans Joseph MELANÇON, Nicole FORTIN et Georges DESMEULES (sous la direction), *La Lecture et ses traditions*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 93-106.

-SAINT-JACQUES, Denis, Jacques LEMIEUX, Claude MARTIN et Vincent NADEAU, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994.

-SAVOIE, Chantal, « *La donna è mobile* : des femmes, des héroïnes et des best-sellers », *Nuit blanche*, n° 68 (automne 1997), p. 28-47.

-THÉRIO, Adrien, « Caleb et ses filles », *Lettres québécoises*, no 49 (printemps 1988).

Autres ouvrages cités

Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays, Paris, Robert Laffont, 1960.

DUBY, *Féodalité*, Paris, Quarto/Gallimard, 1996.

GAUVIN, Lise, « Le théâtre de la langue », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal / Carnières, Cahiers de théâtre *Jeu* / Éditions Lansmann, 1993.

HALL, Edward T., *La Dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, [1978], (Coll. « Points », n° 89).

HÉBERT, Pierre, « Ce qui arrive quand on écrit pour communiquer », *Lettres québécoises*, no 46 (été 1987).

LUCRÈCE, *De la nature*, Paris, Les Belles Lettres (BUDE), 1977.

MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules*, Paris, Bordas, 1995, (Coll. « Classiques »).

VIGEANT, Louise, *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989.