

## Réflexions féministes sur les romans de Simone Chaput

par  
Louise Renée Kasper  
University of Manitoba  
Winnipeg (Manitoba)

### RÉSUMÉ

Cet essai offre une lecture féministe des deux romans de Simone Chaput, *La vigne amère* et *Un piano dans le noir*. Les deux protagonistes, Judith et Andrée, sont déchirées entre le rêve de l'émancipation et la peur de la réussite. Leur attitude défaitiste est rattachée à leur cécité à l'égard de leur condition féminine. Judith, une jeune paysanne battue par un père qui l'oblige à travailler dans la vigne, est plus visiblement une femme opprimée. De son côté, Andrée paraît plus émancipée mais, convaincue que tous les maux de la vie proviennent de la société moderne, elle se replie dans certaines valeurs traditionnelles qui entravent son élan vers l'autonomie. L'incapacité de Judith de se révolter, de prendre la parole contre ce qui la blesse, se reproduit chez Andrée par l'incapacité de s'exprimer par la création artistique. Ni l'une ni l'autre ne peut «partir», quitter sa prison mentale. Ces deux romans constituent une puissante évocation de la difficulté de devenir femme.

### ABSTRACT

This paper offers a feminist reading of Simone Chaput's two novels, *La vigne amère* and *Un piano dans le noir*. The two protagonists, Judith and Andrée, are torn between the dream of emancipation and the fear of success. Their defeatist attitude is linked to their failure to see their feminine condition. Judith, a young peasant beaten by a father who forces her to work in the vineyards, is more visibly an oppressed woman. Andrée, for her part, appears to be more emancipated but, persuaded that all of life's ills are the product of modern society, she falls back upon certain traditional values that thwart her impetus towards independence. Judith's inability to rebel, to speak out against what hurts her, is

mirrored in Andrée's incapacity to express herself through artistic creation. Neither of them can "leave", get away from their mental prison. Both novels are a powerful portrayal of the difficulty of becoming a woman.

---

«Je pense avoir aussi quelque peu compris qu'il ne suffit pas d'avoir la passion de partir pour pouvoir partir; qu'avec cette passion au coeur on peut quand même rester prisonnier toute sa vie dans une petite rue.»

Gabrielle Roy (1985, p. 148)

*La vigne amère* et *Un piano dans le noir* de Simone Chaput (1989 et 1991) comportent une facture assez traditionnelle: écriture limpide, intrigue cohérente, personnages bien dessinés, souci de réalisme. Quel contraste avec les textes dits postmodernes sortant du Québec et d'un peu partout: écriture éclatée, structures narratives bousculées, identités fragmentées, souci de réflexivité. Et pourtant, les romans plus «lisibles» et conventionnels sont-ils forcément démodés, dépourvus de pertinence, de beauté et d'esprit contestataire? On n'a qu'à penser aux romans «classiques» de Michel Tournier ou de Marguerite Yourcenar. Or, Simone Chaput a aussi quelque chose à dire, bien qu'elle ne soit ni postmoderne ni féministe.

Il faut aborder tout de suite la question de l'intentionnalité. La critique contemporaine nous enseigne que l'intention de l'auteur ne «compte» plus, ou qu'il faut la reconstruire avec précaution, car le texte n'est pas un objet figé dont l'auteur détiendrait le message secret. Il est plutôt un espace de dialogue entre le lecteur et l'écrivain, et entre d'autres textes (la notion de l'intertextualité). De plus, le texte n'est pas mimétique: il n'est pas une représentation de l'expérience, mais plutôt quelque chose dont on fait l'expérience; autrement dit, le texte littéraire est le lieu d'une expérience particulière entre la lecture et l'écriture.

Mais il faut aussi garder une certaine distance à l'égard de la critique. Si influencée que nous soyons par le *credo* postmoderne, nous voulons tenir compte de l'intention de Chaput afin d'aiguiser le dialogue entre le discours narratif et le discours critique. De plus, nous aurons tendance à parler des

héroïnes comme si elles étaient de véritables personnes, car bien que la déconstruction ait «démoli» la notion de la référentialité, le texte nous ramène toutefois à la vie, sinon quel intérêt pourrait-il bien avoir? La critique féministe conteste la non-référentialité radicale, car en analysant les textes littéraires, elle veut parler de la vie et changer la condition féminine. Nous nous situons donc dans un cadre critique assez courant: nourrie de Saussure et de Derrida, toujours ouverte à la signification plurivoque du texte, mais sceptique à l'égard de l'abstraction excessive (sans parler de la complexité incroyable de l'entreprise critique), et tenant compte du *reader response*, nous reconnaissons à l'avance la subjectivité de cette lecture féministe.

Voilà donc un dialogue qui s'amorce entre deux Franco-Manitobaines: l'une, artiste, romancière en train de forger sa griffe, amoureuse des mots, des images et de ses personnages, désirant avant tout exprimer sa compassion pour les jeunes qui éprouvent la difficulté d'être; l'autre, universitaire amoureuse de la littérature, sensible surtout aux images poétiques éclatantes de plénitude, désirant avant tout étudier les textes imbus de la difficulté d'être femme. Passion partagée pour l'art littéraire, mais sensibilité peut-être différente à l'égard de la femme.

Nous avons demandé à Simone Chaput de nous accorder un entretien<sup>1</sup>, car nous voulions savoir si elle avait eu l'intention d'insérer dans ses romans un message subversif: dans un cadre fictif traditionnel, avait-elle voulu attaquer le patriarcat surtout dans *La vigne amère*, où il s'agit d'une femme battue? Chaput y dépeint un homme si violent et bestial qu'on n'a guère besoin d'être féministe pour le condamner. Dans *Un piano dans le noir*, la jeune héroïne est également au plein milieu d'une crise personnelle, mais la romancière semble s'interroger sur la place de l'art dans le monde moderne, plutôt que sur celle de la femme.

Nous ne sommes pas sûre où Simone Chaput se situe par rapport au féminisme. Or, est féministe la personne qui est consciente de l'oppression de la femme et qui désire l'éliminer. En dénonçant courageusement la violence familiale, Chaput semble avoir voulu critiquer cet aspect de l'oppression de la femme. Mais elle affirme que, dans les deux romans, elle s'intéressait plutôt à la jeunesse de ses deux héroïnes, aux problèmes que leur apporte leur jeunesse, plutôt qu'à leur

condition féminine. Elle s'impatiente lorsque ses amies féministes se sentent frustrées par ses romans et ne comprennent pas ce qu'elle voulait faire. D'après elle, ses romans devraient éveiller des sentiments de compassion pour les jeunes de vingt ans qui éprouvent le mal de vivre.

Mais en plus de son intention avouée (du moins, ce que nous, nous avons pu en reconstruire), ses romans parlent aussi de la condition féminine. Et il ne s'agit pas seulement de notre parti pris féministe, bien que nous avouons notre propre exaspération (mêlée à beaucoup de sympathie) à l'égard des héroïnes. Ayant nous-même l'idéal de l'émancipation et de l'autonomie, nous ne pouvons pas nous empêcher de les souhaiter chez des personnages féminins qui nous tiennent à coeur. D'ailleurs, plusieurs critiques féministes, notamment Sandra Gilbert et Susan Gubar (1979), ont trouvé dans l'écriture féminine un fil conducteur important: la recherche d'un moi émancipé et indépendant.

Si l'on est féministe, il est facile de condamner tout texte littéraire s'il ne présente pas des femmes fortes qui répondent à notre désir. Pourtant, Simone de Beauvoir a délibérément créé des héroïnes faibles et soumises comme modèles à ne pas suivre (Beauvoir, 1949, 1966 et 1967). Il faut donc dans ce cas tenir compte de l'intention de l'auteur. Mais si l'on étudie le rôle de la femme dans la littérature francophone de l'Ouest, l'on découvre, selon Claire Dayan-Davis (1989), une image assez lamentable de la femme. Dayan-Davis critique tous les romans (sauf les plus modernes, comme ceux de Roger Léveillé) qui perpétuent à la fois la forme et la mentalité du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle déplore l'image de la femme dans les romans de notre région, affirmant que, même les jeunes écrivains, tels que Simone Chaput, créent des personnages féminins passifs et faibles, écrasés par le complexe de Cendrillon, qui ne correspondent plus du tout à l'image de la femme contemporaine, devenue forte et sûre d'elle-même. Si Claire Dayan-Davis est déçue par les romans de Chaput, c'est donc qu'elle souhaite, comme Elaine Showalter (1977), qu'au moins à notre époque, les choses soient différentes. Mais le sont-elles vraiment?

Les deux protagonistes de Chaput ne sont pas seulement des jeunes qui luttent avec les grands problèmes de la vie: ce sont aussi des femmes opprimées. Même si l'une semble beaucoup plus moderne et évoluée que l'autre, elles souffrent

toutes les deux d'une sorte de défaitisme qui les empêche de réaliser leurs rêves. Et cette attitude négative est rattachée, selon notre lecture, non pas à leur manque d'expérience, mais plutôt à leur cécité à l'égard de leur condition féminine. Leurs problèmes sont ceux de toutes les femmes, et leur vie se rattache à l'histoire de la condition féminine. Mais les deux jeunes femmes ne parviennent pas à se voir dans le contexte social et idéologique de leur époque. Elles ne comprennent pas que «le personnel est public», que leurs difficultés, loin d'être uniques, font partie de l'oppression contre laquelle lutte la femme depuis toujours.

### *La vigne amère*

Écrasée par des conditions matérielles angoissantes, Judith, l'héroïne de *La vigne amère*, ne rêve qu'à partir. Et c'est justement parce que son rêve est à portée de main que son renoncement est si exaspérant. Malgré des conditions très dures, Judith peut quitter son village; surtout après la mort de sa mère, plus rien ne la retient. Elle a hérité de l'argent de sa grand-mère, elle est libre de mener une vie vagabonde comme elle le désirait, ou elle peut même rejoindre Paul, l'artiste canadien qui l'attend. Mais elle jouera sans doute le rôle de la martyre qui se sacrifie à un père qui l'a battue toute sa vie. Cette décision est insensée. C'est un renoncement à la vie, à la liberté, à l'autonomie, à la maturité.

Judith ne peut pas quitter son père, souffrant sans doute de l'attachement de la victime à son bourreau. Mais en plus de la violence, il y a aussi peut-être le lien de l'alcoolisme qui entre en jeu. Car combien de fois a-t-on vu des femmes liées à un homme alcoolique pour le protéger? La vigne est réellement «amère...» et elle devient la métaphore centrale du roman, l'image qui unit la terre et le père.

En dépit de sa haine pour les travaux de la vigne, Judith y est profondément attachée, admirant la belle terre noire et les beaux fruits musqués qu'elle produit. Mais cet enracinement de Judith dans la terre est aussi symbolique: c'est l'enracinement psychologique et émotif dans tout ce que représente la terre et la maison de son père (Smart, 1988), c'est-à-dire les valeurs patriarcales contre lesquelles elle essaie en vain de se révolter.

D'une part, Judith est parfaitement consciente de l'injustice de sa situation: battue depuis son très jeune âge, brutalement obligée de travailler de longues heures dans la

vigne, traitée en esclave sans droits, elle est tenue en tutelle par Mathieu, un père ignorant et vicieux. Elle aspire à une meilleure vie et elle sait que son départ sera parfaitement justifié. Mais d'autre part, à mesure que ses plans se concrétisent, elle invente des obstacles pour neutraliser les efforts qu'elle vient de faire. Donc, elle finit par miner elle-même son projet de partir, ce qui revient à dire que les obstacles «semblent» provenir de l'extérieur, mais ne le sont nullement: ils sont internes, inconscients et d'autant plus difficiles à surmonter.

L'intériorisation des valeurs néfastes de la phallocratie est évidente partout dans le texte, dans les efforts tièdes de Judith de quitter son village, mais surtout dans son incapacité de prendre la parole (Le Doeuff, 1989). Il est vrai que Judith «parle» beaucoup de partir, mais on met en doute sa sincérité lorsqu'une de ses amies remarque que ce n'est pas la première fois qu'elle en parle. Ses paroles d'apparence hardies et décisives ne sont alors que du vent, même si elles sont un bon début. Là où la parole serait vraiment efficace, là où la vraie bataille aurait lieu, elle se tait. Chaque fois qu'elle veut réagir contre son père, elle ne dit pas ce qu'elle pense, même lorsqu'elle lui rend ses injures et ses coups de poing.

Lorsque deux jeunes voyageurs viennent demander du travail dans la vigne, Judith est prête à les accueillir et à leur parler de leurs voyages, «[m]ais avant qu'on puisse s'apercevoir de son geste hésitant, elle laisse tomber son bras et garde le silence» (Chaput, 1989, p. 12). Le soir de Noël, pour lequel Judith et sa mère avaient préparé un festin, le père entre, ivre, avec trois clochards; au lieu de protester, les deux femmes se mettent à les nourrir servilement. Le comble de leur humiliation a lieu lorsqu'arrive la putain du village, qui elle, au moins, réagit violemment à l'injure de Mathieu qui voulait la mettre à la même table que les trois vagabonds.

Dès le début du roman, Judith avait critiqué sa propre lâcheté et surtout celle de sa mère:

[...] Et pourtant, elle n'éprouve que du mépris pour elle-même et pour sa mère qui, comme des abruties, supportent sans gémir ce comportement inhumain. Elle s'apitoie sur le sort de sa mère – mais, tout en pleurant sur elle, Judith condamne la torpeur immorale qui fait d'elle victime et suppliciée. Ce n'est pas son destin à elle – tout son être rejette ce rôle de martyre. Si sa mère n'avait pas

su se libérer de son bourreau, Judith n'y pouvait rien. Mais pour elle-même, tout était encore possible – et un jour, elle y arriverait (Chaput, 1989, p. 32).

Ces paroles s'avèrent ironiques, car Judith subira probablement le même sort que sa mère, en dépit de sa révolte intérieure, car elle est incapable de prendre la parole contre son père: «Elle veut crier sa rage elle aussi, cracher sa haine et son dégoût, mais elle se mord les lèvres, elle le supporte encore une fois, elle se concentre furieusement sur le travail de ses mains» (Chaput, 1989, p. 20). La vigne amère, la terre de son père, étouffent en elle la parole et l'affirmation de soi.

Les valeurs traditionnelles rattachées à la terre sont évoquées par des images poétiques mais toutes négatives. La vigne amère, c'est la terre, le travail, la tradition à la fois aimée et détestée, l'endroit que choisit la mère de Judith pour se laisser mourir de désespoir. La terre noire et riche est belle, mais elle est en même temps associée à la noirceur de la nuit, de la mélancolie et de la mort:

[...] Elle attend, un peu, encore un peu, mais enfin se résigne au silence... Avant de quitter la place, elle se livre à la nuit, se laissant envahir par l'absolu terrible de sa noirceur. Et ce noir lui reste dans la bouche, son âcreté comme de la cendre sur la langue, rude et revêche comme la mort. En reprenant la route qui mène au vignoble de son père, Judith sent monter en elle une terne mélancolie. Sans pouvoir y échapper, elle s'abîme dans une tristesse aussi vague et infinie que les frontières de la nuit (Chaput, 1989, p. 27).

Même les arbres que Judith contemple avec Paul lui font penser à d'«anciens martyrs abandonnés et suppliants» (Chaput, 1989, p. 70). La terre, avec les valeurs ambivalentes qu'elle véhicule, finit par tuer la mère de Judith. Mais ce sort avait été prédit dans un rêve qu'elle avait eu avant son mariage: en train de couper des oignons pour les enfants, elle se coupe les doigts, et la terre boit avidement son sang; elle épouse Mathieu pour s'évader de la misère, il la viole la nuit de leurs noces.

Judith est toutefois à demi-consciente de son enracinement dans la terre et dans les valeurs qui la détruisent. Quand son ami Jacques l'incite à partir, elle est étonnée de retrouver dans sa propre bouche les arguments de Charles, le viticulteur qui veut l'épouser:

[...] alors, c'était vrai, elle n'allait pas pouvoir échapper à la vie petite et bornée des gens comme Charles! Déjà elle pense comme eux. Déjà dans la moelle de ses os s'insinue la lâcheté qui la lierait pour toujours à la terre! (Chaput, 1989, p. 46).

L'effet dévastateur de la phallogocratie sur la femme est puissamment évoqué dans *La vigne amère*; mais l'homme en est également la victime. Vers la fin du roman, le point de vue de Mathieu est finalement révélé, sans doute pour évoquer notre pitié: il a une terrible rancune contre sa femme parce qu'elle ne lui a pas donné de fils. Alors nous comprenons qu'il a aussi mené une vie malheureuse. Par contre, pourrait-on demander une preuve plus flagrante de sa misogynie?

Mathieu accuse aussi sa femme de frigidité, condition peu surprenante étant donné sa brutalité. Judith est plus évoluée que sa mère dans le domaine sexuel, mais même là, elle est criblée de doutes, et son identité sexuelle reste ambivalente. Elle ne suit pas Paul au Canada, en partie parce qu'elle est troublée par son amie lesbienne, Marjolaine.

Mais la confusion et la frustration sexuelles de Judith se manifestent surtout dans la scène rabelaisienne de la nuit de Noël. Ayant préparé un repas luxueux comme toute jeune fille rangée devrait le faire, Judith se révolte contre cette identité en se livrant à la débauche gastronomique:

[...] Elle a soif, elle aussi, d'excès et d'extravagance; elle veut manger à satiété et boire jusqu'à l'ivresse et, comme son père, se foutre carrément du lendemain [...] Et dans le ventre chaud de cette maison sombre, elle se vautrerait dans la volupté. Elle se gaverait les sens, elle se gorgerait, elle assouvirait, une fois enfin, ce désir de pousser à l'extrême sa passion. Et soûle et satisfaite, son père, même son père, ne pourrait rien sur elle (Chaput, 1989, p. 111).

Il n'est pas nécessaire d'être un spécialiste de Freud pour interpréter ce passage. Selon la psychanalyse, la nourriture et la boisson sont une sublimation des plaisirs sexuels. Or, si Judith se gava «dans la maison de son père», elle ne se protège pas de lui, elle «devient lui», comme s'il la portait dans son sein, ou comme si elle hébergeait malgré elle un fantasme d'inceste.

*La vigne amère* n'est pas une condamnation des femmes qui désirent rester à la maison et avoir des enfants, ni un rejet de l'homme et de l'amour. C'est plutôt une interrogation sur les



forces qui empêchent les femmes de faire autre chose si elles le désirent. Judith sait qu'elle «n'en veut plus de cette vie vécue entre parenthèses, bien sage, bien rangée» (Chaput, 1989, p. 111). En contemplant sa tante Suzette,

[...] accouplée pour l'éternité à un homme qui ignorait, ou méprisait même, ses plus profonds désirs, Judith avait saisi ce que peut signifier le mariage. Elle avait été épouvantée d'apprendre que même les unions les plus harmonieuses représentent de part et d'autre, le sacrifice et l'abnégation, le renoncement aux rêves les plus choyés (Chaput, 1989, p. 162).

Judith rappelle Éveline, la mère de Christine dans *La route d'Altamont* (Roy, 1985) qui a dû abandonner ses projets d'étude pour se marier; mais Christine, n'envisageant pas même la possibilité d'être mariée et d'avoir une carrière, rejette complètement le mariage afin de devenir écrivain. Judith n'en est pas encore à ce point-là parce que son identité reste encore trop floue; rien de précis ne fixe ses rêves ni ne l'aiguillonne à partir définitivement.

Nous avons demandé à Simone Chaput si Judith serait partie si elle avait été un garçon. Presque sans hésiter, elle a dit oui. Alors même si les hommes ont des problèmes très graves eux aussi, Chaput semble dire qu'il est encore plus ardu pour la femme de s'émanciper. Ayant assimilé malgré elle les attitudes misogynes de sa culture, Judith ne peut entamer qu'une révolte avortée. En dépit de sa résolution, elle nourrit dès le départ une attitude défaitiste. Même lorsqu'elle rêve, elle est sûre que le beau jeune homme lui échappera toujours. Elle tremble de penser que «l'avenir qu'elle fuit l'attend peut-être, malgré tout, patient et inéluctable» (Chaput, 1989, p. 44). Les villageois se moquent de ses projets, car

[...] ils avaient compris qu'on n'échappe pas si facilement au sort qui a mis longtemps, longtemps, à se forger. Et pendant plusieurs jours, Judith porte au fond de ses pensées, ce petit soupçon qui menace sans cesse de prendre racine et de faire pousser là, dans la serre chaude de l'angoisse, sa fleur dérisoire (Chaput, 1989, p. 165).

Rappelant le *spleen* de Baudelaire, ces lignes nous ramènent encore une fois au défaitisme rattaché à la terre, métaphore pour Judith des valeurs qui pèsent sur elle.

Même si Judith veut à tout prix quitter les gens attachés à la terre comme Charles, elle a été marquée elle aussi du sceau de la terre. Nous avons eu un sursaut d'horreur lorsque nous nous sommes aperçue que la mère de Judith avait rêvé de ses doigts coupés, et que Judith se coupe véritablement le pouce dans les premières pages du roman. Cela a lieu dans la vigne, où la terre boit son sang; c'est son petit cousin qui lui entame le pouce avec un couteau. Freud encore une fois? Couteau, sang, femme, «chair violée» (Chaput, 1989, p. 21)? Cette terre, ces valeurs patriarcales, ont «violé» Judith et sa mère.

### *Un piano dans le noir*

La difficulté d'être femme dans *Un piano dans le noir* est plus subtile à cause de la modernité apparente de l'héroïne, une jeune fille de vingt-cinq ans sur le point de devenir une grande pianiste. Au début du roman, elle a déjà tout abandonné, ayant même quitté Dan, son amant musicien. Elle a apparemment subi trois grands chocs qui ont ébranlé sa vie: la mort gratuite d'un plongeur qu'elle a vue à la télévision, la mort accidentelle de sa meilleure amie et la réalisation qu'une guerre nucléaire pourrait détruire l'humanité.

Quand nous avons avoué à Simone Chaput que nous n'avions pas trouvé cette crise «métaphysique» très convaincante, elle en a été étonnée, affirmant au contraire qu'elle croyait qu'une seule de ces raisons serait suffisante pour provoquer une crise nerveuse. Elle a ajouté qu'à son avis, il ne s'agissait pas d'ailleurs d'une crise métaphysique, mais plutôt d'une crise de jeunesse, où l'on est confronté aux grandes questions de la vie contre lesquelles les jeunes surtout sont sans défense.

Encore une fois, nous sommes portée à lire le roman par le biais féministe, car il nous semble que, comme Judith, Andrée n'est pas consciente de tout le dommage que lui ont fait des attitudes patriarcales trop bien assimilées. Chaput a quand même concédé qu'Andrée souffrait probablement de la peur de la réussite. Pour nous, l'intérêt du roman réside moins dans la crise provoquée par l'absurdité de la vie, le «noir» racheté par l'art, que dans ce défaitisme que l'on a vu chez Judith, cette obstination à ne pas faire ce que l'on veut, cette résignation devant un échec que l'on a provoqué soi-même.

L'incapacité de prendre la parole que nous avons vue dans *La vigne amère* se transforme dans *Un piano dans le noir* en

l'incapacité de s'exprimer par l'art. Mais il s'agit toujours du refus de «parler», de dire ce que l'on est, de forger son identité grâce à l'expression personnelle. Même si elle est plus émancipée que Judith, Andrée se trouve comme elle réduite au silence et à l'attente. Oui, elle souffre à cause de la mortalité et de la fragilité de la vie. Oui, l'absurdité a fini par fragmenter sa vie. D'ailleurs, l'image qui a inspiré ce roman était, selon Chapat, celle de la fission nucléaire. Seule la musique (ou l'art) a le pouvoir de recoller les fragments dispersés de la vie moderne, d'apporter un peu de lumière dans le «noir»: «la musique, comme l'art et la jeune beauté, était grâce et salut dans un monde voué au noir» (Chapat, 1991, p. 141).

Mais la jeune héroïne semble beaucoup moins «fragmentée» par le sentiment de la futilité de tout effort que par une ambition qui entre en conflit avec des présuppositions enterrées loin dans son inconscient. D'une part, elle a du talent, de l'ambition et de la persévérance; de l'autre, elle «baisse les bras» comme si elle ne s'accordait pas le droit de créer sur un plan d'égalité avec les hommes. Dans *A Room of One's Own*, Virginia Woolf (1929) a bien analysé cette difficulté qu'ont les femmes de créer. En plus des tâches ménagères qui les accablent, des conditions peu propices à la création artistique, les femmes ont intériorisé une sorte de soumission qui mine la créativité. Mais de nos jours, les jeunes femmes n'ont-elles pas franchi tous ces obstacles, ne sont-elles pas libres d'être ce qu'elles veulent?

Andrée n'a aucun doute sur ce qu'elle veut devenir et qui elle veut aimer. Son esprit décisif à cet égard ferait plaisir à toute féministe. Son attitude indépendante et ambitieuse est rafraîchissante à côté de la révolte tiède de Judith. Andrée a travaillé avec acharnement pour gagner le premier prix d'un grand concours musical qu'elle aurait probablement décroché. Juste avant le concours, elle abandonne ses projets de carrière, convaincue que tout est vain, et part sans hésiter pour la Grèce; elle y reste six mois en compagnie d'un ami bisexuel (qui ne devient pas son amant). Elle voyage librement et fait ce qu'elle veut.

À plusieurs reprises dans le roman, Andrée critique ceux qui expriment une attitude conventionnelle ou misogyne. Elle s'impatiente de sa voisine qui exerce sur elle la pression de se conformer au stéréotype traditionnel de la jeune fille à marier.

(Andrée évite pour cette raison sa parenté franco-manitobaine.) Elle éprouve de la compassion pour les femmes habitant l'immeuble de son père, toutes seules et presque sans ressources, se débrouillant tant bien que mal. Elle admire une femme en particulier, tout à fait démunie, abandonnée par son mari qui lui a enlevé ses enfants; cette femme décide malgré tout de lutter et d'avoir gain de cause. Andrée critique sévèrement deux employés de l'épicerie de son père, Édith et Gilbert, qui décident de ne pas devenir amants par fidélité à l'épouse invalide de Gilbert: «Andrée [a] soudain une aversion pour tout ce qui sentait l'étroite obéissance ou l'obligation», et elle s'imagine «renversant [...] les convenances les plus sacrées» (Chaput, 1991, p. 139). Elle méprise la femme de Gilbert, «encore une femme pour qui le bonheur tenait à l'enfant» (Chaput, 1991, p. 137).

Andrée attaque Patrick, un de ses frères, qu'elle trouve terriblement gâté et misogyne. Quand Patrick affirme avec brio: «Eh! les femmes! C'est rien que bon pour vous mettre les bâtons dans les roues, hein, Dad?» (Chaput, 1991, p. 95), Andrée le critique pour ensuite s'en prendre à sa mère: «C'est que tu l'as gâté, Patrick, comme toutes les mères, d'ailleurs: vous gâtez vos fils, pourris, puis nous, après, on est supposé vivre avec ça!» (Chaput, 1991, p. 97).

Andrée rejette de toute apparence le rôle traditionnel de la femme: «l'engagement lui paraissant infiniment plus intéressant que l'engouement» (Chaput, 1991, p. 166). Et pourtant, elle n'est pas une féministe radicale ayant rejeté les hommes et la vie familiale. Elle et Dan avaient trouvé le moyen de concilier amour et ambition, donc elle avait trouvé un bon équilibre qui aurait pu la rendre heureuse.

Mais en dessous de ce vernis de jeune fille émancipée se trouve une jeune femme s'étant déjà résignée à un sort médiocre. Encore une fois, l'on reconnaît le défaitisme qui accompagne l'abdication, «la soumission des femmes au destin» dont parle Luce Irigaray (1984). Simone de Beauvoir explique:

La raison profonde de ce défaitisme c'est que l'adolescente ne se pense pas responsable de son avenir; elle juge inutile d'exiger beaucoup d'elle-même puisque ce n'est pas d'elle finalement que doit dépendre son sort (Beauvoir, 1949, p. 98).

Comme Judith, Andrée croit que son destin lui échappe:

[...] Elle qui, jadis, se targuait de savoir prendre des décisions, trancher les questions, qui prisait plus que tout la volonté, comprit qu'elle s'était leurrée. Elle avait cru contrôler, elle n'avait fait que consentir. Et maintenant, plus que jamais, elle avait la curieuse impression d'être tout à fait accessoire au déroulement de sa propre vie (Chaput, 1991, p. 53).

Comme Judith, Andrée lutte avec des attitudes enracinées qui sont encore une fois associées à la terre, ou plus précisément cette fois, à la région. Quand elle part pour la Grèce pour s'évader de ses problèmes, elle affirme:

À la fin, il faut se demander si on n'arrive jamais à partir. J'ai eu beau les laisser derrière moi – mes parents, mes frères et mes amis – je les ai charriés d'un bout à l'autre de l'Europe, j'ai cherché leurs yeux dans le visage d'étrangers, et leurs accents dans les voix de la rue. Ils ne m'ont jamais quittée... (Chaput, 1991, p. 13)

Vers la fin du roman, la narratrice constate: «Andrée se rendit compte qu'elle ne finirait jamais de vouloir partir» (Chaput, 1991, p. 157). Le départ dans les deux romans de Simone Chaput symbolise la révolte contre les forces qui blessent.

En dépit de certaines attitudes féministes, Andrée finit donc par se plier à l'image traditionnelle de la femme. Comme le dit Luce Irigaray, bien des femmes font beaucoup d'efforts pour

retomber vers l'influence du monopole des valeurs phallogocentriques et patriarcales. Il leur manque, il nous manque encore, l'affirmation et la définition de valeurs pour nous, valeurs souvent condamnées par les femmes elles-mêmes, et entre elles, [nous laissant] en enfance, en esclavage (Irigaray, 1984, p. 84).

Dans un passage clé où Andrée cherche les causes de son moi fragmenté, elle ne semble pas se rendre compte de la portée de ses paroles, qui deviennent encore plus révélatrices si on les superpose à celles d'Irigaray:

[...] Andrée avait souffert l'angoisse de plusieurs mois de réflexion sur la question. Elle avait longuement cherché la cause du mal dans l'égoïsme des temps et des femmes affranchies, dans la profonde dissatisfaction qu'engendrait l'exploitation des besoins, dans la nouvelle prospérité, dans le déracinement et la famille explosée [...] (Chaput, 1991, p. 80)

Andrée fait sans doute allusion au remède qu'apporteraient des valeurs spirituelles quelconques, et en particulier l'art, au moi isolé et fragmenté engendré par la société contemporaine. Mais qu'est-ce qu'elle veut dire par «l'égoïsme des temps et des femmes affranchies»? Elle, féministe à sa façon, croit qu'il vaudrait mieux que la femme soit moins «égoïste», qu'elle reste à la maison, qu'elle se définisse comme avant, comme celle qui se donne aux autres, qu'elle reprenne, en somme, toutes les valeurs traditionnelles qui assurent, tout le monde le sait très bien, le bonheur et la stabilité? Andrée est comme ces femmes encore «dans cet état d'assujettissement social et culturel, même celles qui se croient libres et émancipées (Irigaray, 1987, p. 207).

Puisqu'Andrée croit que le mal réside dans la société moderne, elle reprend les valeurs traditionnelles dont elle s'était plus ou moins affranchie. Elle est scandalisée lorsqu'elle apprend que son amie Isabelle cohabite avec son fiancé; elle réagit féroce­ment à la nouvelle que Patrick et sa femme Micheline se séparent; elle est indignée quand Micheline attend un enfant d'un autre homme; elle est sidérée lorsque son frère aîné Yves se défroque pour vivre avec une femme.

Andrée réagit comme le ferait Judith, jeune paysanne vivant dans les conditions d'une époque révolue, que l'on aurait subitement transplantée dans un monde urbain contemporain. Désirant avant tout «se compléter», Andrée ne peut pas cependant accepter les attitudes plus «égoïstes» de la société moderne. Elle a mille fois raison de critiquer notre époque, mais elle oublie que la condition féminine était encore moins réjouissante dans le passé. En guise de réaction contre «l'égoïsme des temps et des femmes affranchies», Andrée finit par aimer le travail routinier de l'épicerie. Mais comme Judith, Andrée travaille dans «la maison de son père». Symboliquement, elle reprend toutes les valeurs du patriarcat. Elle a maintenant «le désir pué­rile [*sic*] de plaire à ses parents, d'avoir en toutes choses leur approbation» (Chaput, 1991, p. 174), comme si elle régressait à l'état de petite fille.

Andrée songe pourtant encore à Dan et elle le poursuit à demi, puis abandonne sa quête lorsqu'elle le croit déjà «pris». Quand son père n'a plus besoin d'elle au magasin, elle accepte de jouer dans un restaurant d'hôtel, travail humiliant pour une ex-vedette de piano classique. En plus, elle se transforme en

belle blonde *sexy*, se conformant docilement à l'image stéréotypée de la femme soumise.

Andrée semble donc vaciller entre le féminisme et l'image traditionnelle de la femme. D'une part, sévère envers ceux qui se plient aux conventions, de l'autre, Andrée ne reconnaît pas qu'elle se conforme elle-même à la tradition qu'elle ne parvient pas à «quitter», pas plus que Judith.

### Conclusion

C'est en prenant la parole, que ce soit par la protestation ou par l'expression artistique, que la femme peut «partir», quitter le lieu mental qui l'emprisonne. Le renoncement à l'expression de soi, c'est l'abdication de soi, c'est le refus de nommer ce qui nous blesse. Et comme le dit si bien Michèle Le Doeuff: «il vaut mieux s'autoriser à commencer à parler avant d'être tout à fait sûr de pouvoir légitimer son dire; sinon, cela n'arrivera jamais» (Le Doeuff, 1989, p. 243). Ni Judith ni Andrée ne peuvent «partir» parce qu'elles ne peuvent pas prendre la parole et assumer leur subjectivité.

Dans les deux romans de Simone Chaput, il y a donc une tension pénible entre le rêve de l'émancipation ou du succès et la peur de la réussite. D'après Annis Pratt (1981), même les femmes les plus conservatrices créent des narrations manifestant une tension aiguë entre les désirs de tout être humain et ce que doit devenir la femme. Judith et Andrée manifestent toutes les deux ce que Gayle Greene et Coppelia Kahn (1985) appellent la psychologie de l'oppression: la colère et l'angoisse qui accompagnent le doute de soi, c'est cela, vivre dans le patriarcat. Les jeunes femmes se livrent toutes les deux à la «rhétorique de la subordination»: l'acquiescement, l'écho et le silence font partie du langage de la femme opprimée, de celle qui se sent effacée, contrainte, colonisée.

Bien que la tension soit plus aiguë dans *La vigne amère*, les deux romans sont lents, presque languissants, une longue attente où il n'y a vraiment pas grand-chose qui arrive. Dans une étude très perspicace de la fiction victorienne, Kathleen Blake (1983) décrit *the art of self-postponement* pour évoquer la psychologie de la femme qui attend indéfiniment, qui remet à plus tard la réalisation de soi: c'est le sacrifice de soi, la soumission au père, la limitation de l'être, la veille permanente

qui devient un mode de vie. L'auteur de cette étude défend cette posture d'apparence pusillanime, affirmant qu'elle pourrait tout aussi bien caractériser un refus de se plier aux attentes de la société, un stratagème d'indépendance subversif.

Nous reconnaissons dans les romans de Simone Chaput cet art du *self-postponement*, de l'attente prolongée, mais nous y voyons plutôt l'échec d'un rêve de plénitude, une sorte de résignation, d'abdication gratuite. Nous voyons chez les héroïnes la passivité, le masochisme et la dépression qui sont pour nous le résultat d'une infériorité intériorisée. Dans *La vigne amère*, l'oppression de Judith est plus évidente: battue, pauvre, sans éducation, isolée, elle est l'image même de la femme écrasée. Son oppression est d'abord très physique et matérielle, pour ensuite devenir surtout psychologique. Dans *Un piano dans le noir*, Andrée, venant d'une famille aisée, est éduquée, douée, et ne semble pas être victime de l'oppression. Et pourtant, elle a bien assimilé les valeurs patriarcales et elle souffre à son insu de l'oppression psychologique.

L'oppression universelle de la femme prend chez Simone Chaput des couleurs toutes locales. *La vigne amère* est située en France, mais nous avons dû constamment nous le rappeler, tant Judith nous fait penser à «nous», Franco-Manitobaines. Pour nous, l'oppression se dégageant des deux romans de Chaput est plus précisément celle qui est imposée par toute société minoritaire. Nous sommes une communauté débordante d'énergie créatrice et de dynamisme (Annandale, 1988). Mais, obligés pour survivre à nous conformer aux valeurs de la collectivité, nous – femmes et hommes – ne pouvons pas facilement à la fois appartenir et nous épanouir. Parfois, si l'on désire réaliser nos rêves les plus chers, pour assumer pleinement notre individualité, il faut se détacher de la «terre», de certaines valeurs de notre culture, qui s'en trouvera par la suite enrichie. Mais d'abord, il faut trouver le moyen de «partir».

Tout en célébrant la créativité des écrivains de chez nous, devrait-on cependant déplorer comme Claire Dayan-Davis les héroïnes qui ne parviennent pas à partir? Quant à nous, nous préférons l'attitude de Kathleen Blake:

There is so much that is lamentable in women's heritage that feminist critics may make a habit of lamenting, and too often they lament that women writers did not give us more successful heroines, more to celebrate [...] I prefer to



blame women's lot than the women artists who depict it  
(Blake, 1983, p. x-xi).

À l'instar de Claire Dayan-Davis, nous reconnaissons la femme effacée de notre littérature, et nous souhaiterions créer et voir naître des textes subtils, agressifs, tendres, impertinents. Nous voudrions que Judith et Andrée se révoltent ouvertement et saisissent la vie, qu'elles n'aient pas peur de devenir adultes – et femmes – avec toutes les contradictions et la complexité qu'apporte la vie. «On ne naît pas femme: on le devient» (Beauvoir, 1949, p. 13). Oui, Simone, vous parlez de la jeunesse – et aussi de la difficulté de «devenir» femme.

### NOTES

1. Cet entretien a eu lieu le vendredi 5 juin 1992 de 21 h à 23 h 30.

### BIBLIOGRAPHIE

- ANNANDALE, Eric T. (1988) «A Dynamic Minority: Francophone Culture in a Western Canadian Province», *Contemporary French Civilization*, vol. 12, n° 2, p. 194-206.
- BEAUVOIR, Simone de (1949) *Le deuxième sexe* (tome 2), Paris, Gallimard, 663 p.
- \_\_\_\_\_ (1966) *Les belles images*, Paris, Gallimard, 191 p. (Coll. «Le livre de poche» n° 3217)
- \_\_\_\_\_ (1977) *La femme rompue*, Paris, Gallimard, 252 p. (Coll. «Folio», n° 960)
- BLAKE, Kathleen (1983) *Love and the Woman Question in Victorian Literature: The Art of Self-Postponement*, Sussex, Harvester Press, 254 p.
- CHAPUT, Simone (1989) *La vigne amère*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 176 p.
- \_\_\_\_\_ (1991) *Un piano dans le noir*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 206 p.
- DAYAN-DAVIS, Claire (1989) *Le rôle de la femme dans le roman franco-canadien de l'Ouest*, thèse (M.A.), University of Manitoba, 76 p.
- GREEN, Gayle et KAHN, Coppelia (dir.) (1985) *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, London, Routledge, 273 p.
- GILBERT, Sandra et GUBAR, Susan (1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*, New Haven, Yale University Press, 719 p.

IRIGARAY, Luce (1984) *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 199 p.

\_\_\_\_\_ (1987) *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, 222 p.

LE DOUEFF, Michèle (1989) *L'étude et le rouet: des femmes, de la philosophie, etc.*, Paris, Seuil, 379 p.

PRATT, Annis (1981) *Archetypal Patterns in Women's Fiction, with Barbara White, Andrea Loewenstein and May Wyer*, Bloomington, Indiana University Press, 221 p.

ROY, Gabrielle (1985) *La route d'Altamont*, Montréal, Stanké, 255 p.

SHOWALTER, Elaine (1977) *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 378 p.

SMART, Patricia (1988) *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 337 p.

WOOLF, Virginia (1929) *A Room of One's Own*, London, Grafton, 108 p.

(Acceptation définitive en septembre 1992)