

La femme, la tradition littéraire et le roman de l'Ouest*

par
Claire Dayan-Davis

Au départ, l'identité du roman de l'Ouest s'inscrit dans le cadre d'un double modèle. Il porte les marques indélébiles des grands courants littéraires français du dix-neuvième siècle, et en même temps il présente quelques-unes des particularités du roman du terroir, propres au Canada français. L'organisation de la perspective de ce roman est souvent dominée par une esthétique soit romantique soit réaliste avec un courant positiviste, soit encore naturaliste. Le large mouvement de communion avec la nature, la sensibilité naïve, les passions sublimes, les notes pittoresques, le sens de la fatalité, les dénouements heureux qui dévoilent un parti pris optimiste et sentimental, la vision manichéenne du monde et la liberté qu'a l'auteur de mener ses personnages au gré de sa fantaisie, voilà bien l'insigne du dix-neuvième siècle dans les romans de l'Ouest.

Cet idéalisme romantique sacrifie volontiers la réalité à l'autel d'un sentimentalisme exalté. Les limitations imposées par la littérature romantique et ses succédanés sont renforcées par l'apport du roman du terroir et par celui d'un romantisme pastoral adapté à une réalité québécoise d'autrefois. L'alliance homme-nature, la fatalité et l'idéalisme sont présents dans ce type de roman, en plus des caractéristiques propres à la littérature québécoise. Fidélité à la race, à l'Église, à la langue, représentation idéalisée de la terre, fascination de l'espace ouvert, patriarcat répressif et matriarcat ambigu, tabou de la chair, mauvaise communication entre les deux sexes, voilà certaines des dominantes du roman du terroir que l'on retrace dans le roman de l'Ouest.

* Ce texte est extrait de la thèse de maîtrise que l'auteur a présentée à l'Université du Manitoba (Dayan-Davis, 1989). Quelques modifications y ont cependant été apportées.

Une troisième influence, plus inattendue, se superpose; celle du roman rose, du roman d'amour, un éternel retour de situations stéréotypées très rapidement amenées pour que la matière soit assimilable plus vite. C'est la "vraie lecture" d'après les auteurs de *La corrida de l'amour* qui ont analysé et codifié les ouvrages *Harlequin*:

Le raccourci que le texte prend pour y parvenir (à la vraie lecture) n'est ni questionné, ni questionnable... [il] est fonctionnel pour ce texte et n'a pas à être logique ou véridique en ce sens qu'il devrait coller à un réel extra-textuel (Bettinoti et al., 1986, p. 45).

Le schéma qui caractérise ce genre d'écriture jalonne un peu partout le roman de l'Ouest, où l'invraisemblance se retrouve aisément: Lucie Lauzon, dans *La fille bègue*, épousera celui qui l'a violée, après avoir été la femme du père de ce dernier; Robert Lavallée dévoilera, comme par hasard, son métissage pour séduire Martha Star dans *Sans bon sang*; Sylvain Bourke se réveillera du coma pour trouver une Charmaine Delaulne prête à l'épouser, dans *Fugue dans le Grand Nord*; Diane Nadeau perdra l'enfant de la honte sans avoir avorté dans *Pour l'enfant que j'ai fait*; l'Amérindienne Lohanza se trouvera du sang noble français, ce qui lui permettra d'épouser Raoul de Narvec dans *La fille de la prairie*; et enfin Adhémar, par des concours de circonstances tout à fait extraordinaires, ne recevra jamais les nombreuses lettres de Marie-Claire, dans *Le vent n'a pas d'écho*.

La structure du roman d'amour n'a pas changé depuis le dix-neuvième siècle, et on retrouve aisément ses stéréotypes dans le roman de l'Ouest, combinés avec le romantisme français et l'empreinte du roman du terroir. À l'intérieur d'un scénario de base défini par l'étude du roman *Harlequin* (Bettinoti et al., p. 70), cinq motifs stéréotypés se déroulent dans le même ordre dans un bon nombre d'ouvrages.

Dans une première étape, c'est la RENCONTRE entre un homme et une femme qui n'ont rien en commun. L'on pense aux écarts sociaux qui séparent Lucie, pauvre bègue, et François, ingénieur, dans *La fille bègue*; Charmaine, la fermière, et Sylvain, le banquier, dans *Fugue dans le Grand Nord*; Marie-Claire, la fillette démunie, et Adhémar, le notaire, dans *Le vent n'a pas d'écho*; Martha, la métisse misérable, et Robert, l'étudiant aisé, dans *Sans bon sang*; Monge, le Français coureur de bois, et Hannah, l'Irlandaise, dans *Un homme se penche sur son passé*; Héraldine, la servante, et François,

le fermier prospère, dans *La métisse*; et enfin Raoul, le noble Français, et Lohanza, la petite Amérindienne, dans *La fille de la prairie*.

Mal assortis, les amants se disputent, dans l'étape de la CONFRONTATION POLÉMIQUE. C'est le cas de Lucie et François de *La fille bégue* lorsqu'elle découvre que ce dernier était le violeur et le père de son enfant: "Une rage sourde gronda longtemps en elle. Il y a longtemps qu'elle ne s'était sentie aussi amère et aussi vindicative. Le François si doux avait été la bête de cette nuit affreuse" (Saint-Pierre, 1982, p. 153). Quant à Charmaine et Sylvain, ils se mesurent à propos du financement de la ferme: "L'entretien avait pris un ton de bataille inaccoutumé, mais Charmaine, désespérée, ne reculerait pas. Elle n'avait plus rien à perdre dans le domaine, qui serait perdu de toute façon s'il refusait le délai" (Combroux, 1981, p. 13).

Marie-Claire et Adhémar vivent une confrontation plus indirecte créée par leur séparation; Martha et Robert n'échappent pas eux non plus à l'affrontement créé par la présence d'une rivale: "Bouillonnante de colère, elle craignait de sortir de ses gonds... elle voyait rouge et s'en prenait autant à Robert Lavallée, à la face duquel elle aurait volontiers lancé un morceau de poulet trempé de sauce" (Saint-Pierre, 1987, p. 79).

La troisième étape, c'est le jeu de la SÉDUCTION. Les amants se plaisent, se déplaisent, se détestent et se désirent. Lucie et François dans *La fille bégue*, dansent ce pas de deux pendant des mois, tandis que Charmaine et Sylvain dans *Fugue dans le Grand Nord* vivent cette étape jusqu'à l'exaspération: "Pourquoi m'embrasse-t-il s'il ne m'aime pas? Enfin c'est un homme, mais moi je ne devrais pas trouver cela agréable, je le hais tellement..." (Combroux, 1981, p. 153). Marie-Claire et Adhémar dans *Le vent n'a pas d'écho* pratiquent une séduction plus innocente: "Attendri, Adhémar gardait les yeux fermés. La fraîcheur, la naïveté, la sensibilité de son amie l'émouvaient jusqu'au tréfonds de son être" (Jeannotte, 1982, p. 79). Martha et Robert dans *Sans bon sang* jouent à cache-cache avec leurs sentiments au cours d'un voyage entre Ottawa et Winnipeg.

L'aveu des sentiments réciproques annonce la quatrième étape, soit la RÉVÉLATION. Pour Lucie et François c'est la correspondance avec l'être aimé: "Quand elle relisait les lettres reçues, elle s'appliquait à y découvrir ce qu'elle recherchait le plus: l'aveu de son amour. François l'avait murmuré une fois la veille de son

départ" (Saint-Pierre, 1982, p. 140). Charmaine et Sylvain succombent aussi:

- Tu as quelque chose à me dire, Charmaine?

- Je t'aime...

Elle rougit un peu [...] tandis que Sylvain murmurait: - il me semble l'avoir entendu dans mon sommeil. J'avais tellement désespéré de te faire comprendre que je t'aime, moi, depuis le premier jour (Combroux, 1981, p. 217).

Marie-Claire et Adhémar sont presque pathétiques: "Marie-Claire, je t'aime mon amour. Si tu savais comme je t'aime et comme je souffre, je ne sais pas ce que je ferai quand tu seras partie" (Jeannotte, 1982, p. 98). Héraldine et François dans *La métisse*, Martha et Robert dans *Sans bon sang* et Raoul et Lohanza dans *La fille de la prairie* participent à cette profusion de révélations.

L'étape ultime, la révélation de ce sentiment, les amènera au MARIAGE, toutefois rarement actualisé, car il est placé généralement en fin de livre. Pour Lucie et François: "La cérémonie du mariage eut lieu un soir de mai, dans la modeste chapelle de Great Falls" (Saint-Pierre, 1982, p. 199). Pour Charmaine et Sylvain: "Dès que nous sortirons d'ici nous irons demander une licence de mariage" (Combroux, 1981, p. 219). Adhémar se déclarera: "Pour tout vous dire, j'aime Marie-Claire monsieur Merisier, et je viens vous demander pour la marier" (Jeannotte, 1982, p. 98). Martha et Robert, plus réalistes, vont attendre de finir leurs études.

Sans être aussi fixés par ce schéma que les romans *Harlequin*, les romans de l'Ouest, mentionnés ci-dessus, s'en rapprochent assez, par leurs procédés traditionnels, pour que la comparaison soit à propos. Toutes les oeuvres n'obéissent pas aux structures stéréotypées du roman d'amour; certaines, comme les livres des soeurs Roy, sont plus riches en stéréotypes sociologiques. Dans une classe à part on peut citer Gilles Valais et Roger Léveillé, qui eux, échappent à toute classification de ce genre. Par contre, la production romanesque en majorité se plie largement à des modèles illusoires, à des clôtures illogiques et à une finalité du genre dont l'équilibre vacille entre la fiction et la réalité, suivant le point de vue adopté. Les romans de l'Ouest sont-ils un monde d'illusions et de rêves? Sans contester l'existence de l'amour et de ses péripéties qui dans la vie mènent au mariage, il convient de s'interroger sur les rebondissements miraculeux que les auteurs sont obligés d'accepter dans le seul but de satisfaire à la logique interne de ce code narratif. Et si on n'a pas à faire le procès des romans d'amour *Harlequin*, car

celui-ci est "quotidiennement endossé par les lectrices" (Bettinoti *et al.*, p. 109), peut-on en dire autant du roman de l'Ouest? Pour compléter l'étude des stéréotypes thématiques prescrits par l'influence du code narratif du genre *Harlequin*, il faut se tourner vers l'analyse des personnages féminins.

En plus d'une mise en scène prévisible, la superposition d'influences et de codes a donné lieu à des stéréotypes féminins à caractère idéologique se regroupant principalement en trois catégories: on est mère, avec tous les qualificatifs que cela implique; on est célibataire en attente du mariage; ou on est institutrice par nécessité plutôt que par vocation.

Examinons tout d'abord les stéréotypes que l'on attribue à la mère. Très présente dans le roman de l'Ouest, elle répond aux qualificatifs suivants: féconde avant tout, sa conduite sexuelle est au-dessus de tout reproche: "Vous avez eu dix enfants en quatorze années de mariage. Voyons ma fille! Ne me parlez pas de péchés" (Roy, 1970, p. 241). Elle remplit coûte que coûte ses devoirs d'épouse obéissante, comme Thérèse dans *Le vent se lève*: "Oui je m'habituerai, tu verras comme à la fin de cette année je serai une bonne Canadienne" (Glauser, 1942, p. 124).

Croyante, elle ouvre les portes du foyer au préceptes de l'Église. Douce, généreuse, dévouée et vaillante, elle se donne sans compter aux siens:

Ayant perdu sa mère à l'âge de quatorze ans, elle [Térésina] avait élevé ses cinq enfants et soeurs... Et pour leur permettre d'aller plus longtemps à l'école elle avait ouvert un atelier de couture où elle ruina sa santé à coudre quinze et seize heures par jour (Roy, M.-A., 1954, p. 126).

La mère apparaît le plus souvent dans des espaces clos comme la maison et la cuisine. Sa tenue vestimentaire camoufle sa féminité, car en femme mariée elle se doit de se soustraire aux galanteries. Peu instruite, mais pleine de bon sens, elle dirige avec efficacité l'éducation de ses enfants. Voilà un portrait qui décrit bien Mélanie dans *Le pain de chez nous*, Luzina dans *La petite poule d'eau*, la mère de Christine dans *La route d'Altamont*, Éveline dans *Rue Deschambault*, Marie Roux dans *Les va nu-pieds*, Jacqueline Mathieu dans *La vigne amère*, et Gisèle Star dans *Sans bon sang*.

Considérer le foyer et la famille comme la vocation la plus noble revient à forcer les femmes à accomplir moins qu'elles ne voudraient, et à sacrifier un potentiel souvent plus vaste. Étouffées par l'étroitesse de leur rôle officiel, quelles mères n'ont pas rêvé de

voyages, mais combien ont osé franchir le pas qui les séparait de leurs rêves, et quel prix ont-elles eu à payer leur liberté? Christine dans *Rue Deschambault* raconte:

Maman me dit qu'elle avait encore envie d'être libre; elle me dit que ce qui mourait en dernier lieu dans le coeur humain ce devait être le goût de la liberté; que même la peine et les malheurs n'usaient pas en elle cette disposition pour la liberté (Roy, 1955, p. 88).

Mais ce désir de disposer de soi renvoie à l'image de la femme dégradée, comme dans le cas de Martha Lauzon dans *La fille bégue*, jugée par son fils: "Pourquoi paierait-il pour les folies de sa mère? Le souvenir de sa conduite le harcelait et il en venait à haïr celle qui avait déserté le foyer. Selon lui, elle était une bonne à rien! une dénaturée!" (Saint-Pierre, 1982, p. 39). On la punit d'entretenir des illusions de liberté, comme Jacqueline Mathieu dans *La vigne amère*:

Tu veux me voir seul, hein, abandonné! Tu voudrais bien que je crève seul sur ma terre... Et comme emporté par la vision de sa vie empêtrée, sans cesse frustrée, il se met à taper sur la femme muette devant lui (Chaput, 1989, p. 173).

Certaines mères présentes à l'ouverture du roman se trouvent emportées avant la séquence finale, par la maladie, comme Madeleine Merisier dans *Le vent n'a pas d'écho* et la mère de Maxine dans *Sauvage-Sauvageon*; mortes en couches en ayant rempli leur devoir; ou par le suicide, comme Martha Lauzon dans *La fille bégue* et Jacqueline Mathieu dans *La vigne amère* toutes deux ayant renié leur devoir. Deux mères sont adultères; l'une, Edith Nadeau, se repent et retrouve miraculeusement le bonheur; l'autre, Hannah Archer-Monge dans *Un homme se penche sur son passé*, perdra sa fille dans sa fuite avec son amant. Une seule mère, veuve, a droit à l'amour: Pétra Delaulne dans *Fugue dans le Grand Nord*: "Pétra la regarda partir en proie à une émotion intolérable. Ainsi Alain n'avait pas été ébranlé par la jeunesse de Charmaine, elle, Pétra, pouvait se reprendre à espérer!" (Combroux, 1981, p. 104)

On est bonne mère ou mauvaise mère. Le statut de la mère, enfermée dans ses stéréotypes, n'est guère plus que celui d'un objet ou, comme dirait Janine Boynard-Frot dans son livre *Le matriarcat en procès*, d'"une force de production et de reproduction exploitée par l'homme" (Boynard-Frot, 1982, p. 212). La mère n'est, au fond, malgré ces épithètes, qu'un objet doté d'une valeur marchande mais sans aucun pouvoir économique: "Sa composante humaine s'effrite sous l'effet de sa silencieuse-bonté-générosité-douceur qui

l'assimile à une ressource matérielle" (Boynard-Frot, 1982, p. 191). Celles qui cherchent à se soustraire à ce rôle étouffant sont rejetées par un processus de répression violente. Car la mère dans le roman de l'Ouest, victime des stéréotypes, semble offrir au lecteur une vision très différente de ce qu'il peut observer autour de lui.

Explorons maintenant la célibataire. On la dépeint le plus souvent à l'aide des épithètes suivantes: séduisante, mais vierge, ou bien aguichante et putain, promise à un homme et soumise à lui, destinée au mariage et, bien sûr à devenir mère. Le célibat, dans le roman de l'Ouest n'est pas encouragé longtemps car, de fait, il nie les deux constituantes du mariage: "la sexualité et la sociabilité" (Boynard-Frot, 1982, p. 47). Nous l'avons vu précédemment (Dayan-Davis, 1989), les femmes qui choisissent l'union libre sont humiliées et rejetées, comme Lucie Lauzon: "L'espace d'une seconde et celle qui portait un enfant fut poussée contre le mur sur lequel elle aurait pu s'assommer. Elle avait entendu crier: - ma putain" (Saint-Pierre, 1982, p. 25). Diane Nadeau, Marie-Claire Merisier subissent le même sort et pour Judith Mathieu l'histoire se répète: "J'ai bien le droit, non, d'allonger une gifle de temps à autre à ma propre fille surtout quand elle découche, la petite salope" (Chaput, 1989, p. 68). Maxine, comme Diane Nadeau, perdra son enfant sans avorter, ce qui sera sa punition: "Il n'y a pas eu d'enfant, il n'y a pas eu d'avortement [...] cet enfant que je commençais presque à désirer sinon à aimer a choisi de disparaître par lui-même" (Primeau, 1985, p. 83).

Une fois que la célibataire a accroché un homme, tout tend vers la réalisation du contrat social, et une fois acquise, elle doit se plier à de nombreuses contraintes masculines. Par exemple dans *Sauvage-Sauvageon*: "Marcel détestait me voir fumer, il trouvait qu'une jeune fille bien ne fumait pas, que cela la diminuait, lui enlevait de son mystère" (Primeau, 1985, p. 73). La femme est tributaire de l'homme: "[Martha] regrettait déjà d'avoir sacrifié les désirs de Robert à ses rêves d'altruisme" (Saint-Pierre, 1987, p. 242).

Mais elles se plieront, car après tout, l'ascension sociale se fait par le mariage: Lucie Lauzon est bien sortie de la misère grâce à ses deux mariages. Pour arriver à ses fins, la tenue vestimentaire de la célibataire contribue à sa mise en relief dont l'effet attractif opère sur les bons partis. La beauté est nécessaire et d'amples configurations descriptives sont consacrées à cette beauté qui ressort en une multitude de variations stylistiques: "Elle était si vulnérable et jolie avec son visage aux traits délicats, son petit nez droit, ses lèvres

rondes s'ouvrant sur des dents parfaites" (Combroux, 1981, p. 11); ou bien: "une longue robe noire accentuait sa taille élancée et l'éclat de sa chevelure" (Saint-Pierre, 1982, p. 119); ou encore:

Martha embellissait de jour en jour. Sa chevelure courte et ondulée révélait un cou frais et des joues éclatantes de santé. Ses yeux légèrement bridés et sa figure rondelette lui donnaient l'air d'enfance prolongée, propre au peuple métis (Saint-Pierre, 1987, p. 76).

De même que la beauté, la pureté est une condition *sine qua non* de son rapport à l'homme, la femme étant souvent qualifiée d'innocente, de naïve, d'enfant: "Adhémar la trouvait charmante. Cette candeur si fraîche lui était des plus agréables après les chichis et les simagrées des femmes qu'il avait connues durant son séjour en France" (Jeannotte, 1982, p. 75).

Enfermée dans ces stéréotypes, la jeune héroïne s'essoufle dans des rôles limités et répétitifs. Mêmes attitudes, mêmes interdits, même finalité, la récurrence des traits d'ordre physique, psychologique ou moral, assimile ceux-ci au stéréotype sexiste aussi bien qu'au lieu commun esthétique. La célibataire devient une chose à posséder. Cette répression la mène de l'état de sujet à celui d'objet. La femme célibataire n'est nullement autonome et les héroïnes arrivent rarement à s'émanciper par leurs propres moyens, mais souvent elles y parviennent par l'entremise d'un homme. Cendrillon moderne, elle trouvera le bonheur grâce à son prince charmant après avoir dû surmonter une série d'épreuves.

Tournons-nous finalement vers l'enseignante. La plupart des femmes dans le roman de l'Ouest ne sont pas éduquées, car là n'est pas leur rôle, comme le suggère Marie-Anna Roy dans *Le Pain de chez nous*: "Une femme ne doit pas sortir de sa sphère! Une savante est une anomalie, une exception dangereuse! Ne songez plus à votre baccalauréat: vous vous rendez ridicule et cela vous nuira dans l'esprit des gens!" (1954, p. 155)

Certaines femmes voient leur potentiel intellectuel développé, et pourraient donc être dotées d'un savoir qui leur permettrait d'acquérir un certain pouvoir. Or, parmi les femmes instruites, Charmaine (*Fugue dans le Grand Nord*), Martha (*Sans bon sang*), Maxine (*Sauvage-Sauvageon*), Christine (*Rue Deschambault*), ne se trouvent aucun cas de doctoresse, d'avocate, de prêtresse, ou de femme d'affaires, ce qui marque un décalage avec la société actuelle. La seule carrière qui s'ouvre est celle d'institutrice pour Martha, Marie-Claire, Christine et Maxine (quoique cette dernière

soit professeur). Martha trouve sa vocation par accident: "Jamais au cour de ses études Martha n'avait songé au métier d'enseignante. Cependant dès son arrivée à Hecla, on l'avait suppliée de s'occuper des élèves" (Saint-Pierre, 1987, p. 212). Marie-Claire, elle, occupe son temps: "Enseigner lui prendrait tout son temps, toute sa vaillance. Enfin! Maîtresse d'école! Elle n'aurait plus un moment de libre, encore moins pour penser à se mettre en ménage. En tout cas, pas pour tout de suite" (Jeannotte, 1982, p. 131). Chez Gabrielle Roy, c'est la mère de Christine qui pousse sa fille, par nécessité: "Réfléchis Christine. Rien ne me ferait plus plaisir que de te voir institutrice. Et tu y excelleras! Réfléchis bien" (Roy, 1955, p. 253).

Quant au statut d'institutrice, il ne semble pas correspondre à une élévation sociale puisque les femmes quittent cet état pour se marier, ou pour le troquer contre une carrière qui n'exige aucune scolarité. Le savoir acquis par la femme ne contribue donc pas à sa valorisation, selon le curé qui le dit à Éveline dans *Le pain de chez nous*: "Une femme bachelière, quelle folle! votre fille est gonflée d'orgueil: c'est un ballon prêt à crever. Ah! que je trouve les parents fous de tenir leurs filles si longtemps à l'école [...] ils devraient les marier à dix-sept ans" (Roy, M.-A., 1954, p. 158).

Jamais une femme n'est admirée ou transfigurée du fait de l'exercice ou de l'accession à une fonction quelle qu'elle soit. Maxine, dans *Sauvage-Sauvageon*, qui a la distinction, avec un doctorat de l'Université de Paris, d'être la plus éduquée des héroïnes de l'Ouest, se sert de son diplôme pour corriger des copies. La vieille Métisse Pennisk dans *Tchipayuk ou le Chemin du Loup*, avec toutes ses connaissances, ne sera pas écoutée car c'est une femme: "Moi-même j'ai voulu accéder aux degrés du ciel. Mais j'étais une femme, les hommes étaient jaloux. Ils ont refusé de m'enseigner les chants des Quatre derniers degrés" (Lavallée, 1987, p. 182).

Par suite de l'absence de toute représentation d'une femme assumant une fonction sur le marché du travail, une fonction qui la valoriserait, le roman de l'Ouest se conforme à une idéologie conservatrice qui nie l'autonomie des femmes. Le savoir dont elle est dotée est assimilable à un ornement et sa fonction est, d'après Boynard-Frot: "Parallèle à celle de la beauté ou la tenue vestimentaire [qui] a pour but de désigner l'objet féminin aux regards et d'en rehausser le prestige afin d'en accroître la valeur d'échange" (Boynard-Frot, 1982, p. 133).

Préoccupée par des stéréotypes anachroniques, la production romanesque de l'Ouest donne l'impression d'un réel escamoté. Le

roman crée l'illusion de la réalité, mais en fait représente l'état idéologique dominant et le maintien de son discours. Les dichotomies bonne mère-mauvaise mère, bonne fille-mauvaise fille, selon qu'elles endossent les conventions conservatrices créées par des hommes, ne permettent pas à la femme de sortir d'elle-même. Celle-ci, victime d'une triple tradition, n'est jamais présentée comme pouvant disposer d'elle-même et de son destin. La place qu'elle occupe, pourtant importante, est déterminée par un système de valeurs qui sape son individualité au profit de la communauté. Prisonnière d'un passé qui l'idéalise tout en la soumettant, elle ne sera que dans très peu de cas sauvée des stéréotypes conventionnels qui sont étroitement liés à une tradition romanesque étrangère à l'Ouest canadien.

La formule du roman d'amour conventionnel naît de cette conjoncture française et québécoise, et de plus, soumise aux contraintes du genre «pour consommation immédiate», l'esthétique du roman de l'Ouest se débat dans une intertextualité diffuse qui la sert mal. En faisant revivre ces stéréotypes, le roman refuse à la femme, du moins sur le plan de la fiction, son insertion dans la société d'aujourd'hui. L'autonomie qui manque aux héroïnes, fait également défaut sur le plan esthétique. Rien d'étonnant donc de trouver une femme conventionnelle dans une écriture conventionnelle.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHARD, Eugène (1959) *La fille de la prairie*, Montréal, Librairie générale canadienne, 191 p.
- BETTINOTI, Julia *et al.* (1986) *La corrida de l'amour*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 161 p.
- BOYNARD-FROT, Janine (1982) *Un matriarcat en procès*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 231 p.
- CHAPUT, Simone (1989) *La vigne amère*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 176 p.
- CHAPUT-ARBEZ, Maria (1979) *Pour l'enfant que j'ai fait*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 101 p.
- COMBROUX, Ève (1981) *Fugue dans le Grand Nord*, Paris, Tallandier, 219 p.
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice (1928) *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Les Éditions Rieder, 228 p.
- DAYAN-DAVIS, Claire (1989) *La femme dans le roman de l'Ouest*, Thèse (M.A.), Faculty of Graduate Studies, University of Manitoba.

- FÉRON, Jean (1983) *La Métisse*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 214 p.
- GLAUSER, Alfred (1942) *Le vent se lève*, Montréal, Valiquette, 219 p.
- JEANNOTTE, Monique (1982) *Le vent n'a pas d'écho*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 182 p.
- LAROCHE, Madeleine (1980) *Les Va nu-pieds*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 165 p.
- LAVALLÉE, Ronald (1987) *Tchipayuk ou le Chemin du Loup*, Paris, Albin-Michel, 504 p.
- PRIMEAU, Marguerite (1985) *Sauvage-Sauvageon*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 159 p.
- ROY, Gabrielle (1955) *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 260 p.
- _____ (1966) *La route d'Altamont*, Montréal, Éditions HMH, 255 p.
- _____ (1970) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Beauchemin, 272 p.
- ROY Marie-Anna (1954) *Le pain de chez nous*, Montréal, Lévrier, 255 p.
- SAINT-PIERRE, Annette (1982) *La fille bègue*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 201 p.
- _____ (1987) *Sans bon sang*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 246 p.