

7



LIBR-00860

**La femme canadienne
et les arts**

par: Sandra Gwyn

Monographie basée sur des études par:

Nathan Cohen

Frank Daley

Elizabeth Kilbourn

John Kraglund

Gilles Marcotte

Emmett O'Grady

Alain Pontaut

J. Rudel-Tessier

Avant-propos de Jean Le Moyne

La présente étude a été effectuée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada. Sa publication sous les auspices de la Commission ne signifie pas nécessairement que celle-ci souscrive aux opinions qui y sont exprimées.

© Droits de la Couronne réservés
En vente chez Information Canada à Ottawa,
et dans les librairies d'Information Canada:

HALIFAX
1735, rue Barrington

MONTRÉAL
Édifice Æterna-Vie, 1182 ouest, rue Ste-Catherine

OTTAWA
171, rue Slater

TORONTO
221, rue Yonge

WINNIPEG
Édifice Mall Center, 499, avenue Portage

VANCOUVER
657, rue Granville

ou chez votre libraire.

Prix \$1.50

N^o de catalogue Z1-1967/1-1/7F

Prix sujet à changement sans avis préalable

Information Canada
Ottawa, 1971

AVANT PROPOS

Réflexions préliminaires

Saint Paul disait: "La femme ne va pas sans l'homme, ni l'homme sans la femme" (I Cor., XI,II). L'humanité subsiste comme couple et l'homme et la femme ne se peuvent expliquer que par référence mutuelle. Le problème féminin ne saurait donc être que la moitié d'un problème qui engage l'homme autant que la femme: celui d'un déséquilibre au sein du couple qu'est l'humanité. Si la situation de la femme laisse à désirer, celle de l'homme est nécessairement défectueuse, la réciprocité des conséquences des deux situations étant rigoureuse. Tout se passe dans un champ bipolaire.

La réalité existentielle, la commodité du discours et les exigences stratégiques de l'action nous autorisent pleinement à isoler le cas de la femme et de le considérer à part. Nous sommes même obligés à pareille démarche, n'ayant de nous-mêmes que deux saisies partielles; en tant qu'individus, nous ne pouvons en effet nous comprendre explicitement que comme femme ou comme homme. La conscience explicite ne peut cerner que la personne qui l'anime. Le mode de saisie d'un couple par lui-même est d'un autre ordre: il se situe sur le plan des intuitions amoureuses et des intentions sexuelles; il est semblable à un acte poétique intermittent. Dans les intervalles, les deux personnes s'attendent, "s'espèrent", consentant à une ténèbre analogue à celle que les mystiques éprouvent et dont le seul aspect visible et tangible est la banalité quotidienne.

Le couple que forment un homme et une femme ne saurait être qu'un projet sans cesse remanié, mais c'est un projet qui les institue d'emblée en communauté. Fondée sur un projet et nécessairement défectueuse, cette communauté transcende cependant les deux personnes concernées, parce qu'elle exprime la modalité fondamentale de l'existence humaine: le couple. L'imperfection de la communauté à deux correspond aux possibilités actuelles de réalisation du couple individuel, possibilités qui ne sauraient être de beaucoup meilleures que celles du couple universel; elle dépend, en outre, de la connaissance et de l'intuition

qu'on peut avoir, privément et collectivement, du couple physiologique et psychologique qu'est chaque individu. Ainsi sommes-nous toujours ramenés à l'humanité duelle. Notre souci constant, profond, doit être le très complexe souci des deux.

Ce qu'on appelle le problème féminin n'est donc qu'un aspect entre bien d'autres de l'état présent de l'évolution humaine. Nous n'avons pas plus d'emprise sur cet élément particulier que sur d'autres composantes de notre situation globale; nos capacités d'intelligence et d'action à son égard sont à peu près proportionnelles à la connaissance que nous avons de notre évolution générale et à l'influence directe que nous exerçons sur elle. Nous sommes encore bien loin d'avoir pris en main notre évolution.

L'évolution humaine est une invention. Or, en toute invention, beaucoup échappe à l'inventeur: c'est une part du processus créateur lui-même; c'est une part de motivation; c'est surtout l'ensemble des conditions dans lesquelles se produit l'invention. Il n'existe donc aucune invention entièrement possédée, parfaitement intègre: la parfaite intégrité supposerait une transparence que le réel n'offre pas. Et le degré de transparence des choses au regard de l'Homme et de l'Homme à l'égard de lui-même mesure sa liberté. L'humanité évoluant s'invente elle-même et s'invente comme couple. Rien ne permet de supposer que cette invention-là a bénéficié de la lumière de conscience et des instances critiques qui ont fait défaut à toutes les autres inventions et que, par conséquent, son imperfection résulte d'une trahison ou d'un complot. Il y a eu des trahisons et des complots après coup: sortes d'épiphénomènes qui n'ont valeur que de symptômes.

L'homme est privilégié et la femme est défavorisée. A cette inégalité nous attribuons des causes nombreuses que nous trouvons dans les épaisseurs empiriques des origines, que nous décelons dans les institutions et les formes des temps historiques, eux-mêmes imprégnés d'empirisme. La somme des causes ainsi identifiées représente un énorme savoir, trop incomplet néanmoins pour répondre aux exigences de l'organisation théorique et fonder une action vraiment rationnelle. Nous devons consentir à agir empiriquement sur l'immédiat, sachant bien, cependant, que notre empirisme est éclairé de repères théoriques de plus en plus nombreux.

Nous ne pouvons pas attendre que les conditions de notre action soient devenues idéales. J'ose dire notre action, alors que l'initiative appartient aux femmes: d'une part, leur apport particulier est absolument irremplaçable et, d'autre part, les hommes, l'immense majorité d'entre eux, ne les aideront pas. Les portes du club masculin devront être forcées, littéralement et symboliquement. J'ose quand même parler d'une action commune pour rendre compte d'une minorité d'hommes dont la conscience est au diapason de la conscience féminine et qui proteste avec les femmes et pour la même raison viscérale: le déséquilibre du couple. Ils conspirent pour la justice avec les femmes; ils confèrent, au moins intentionnellement, leurs pleines dimensions aux aspirations féminines. Je veux le souligner avec toute la force possible: il y a une différence entre agir seul et agir unilatéralement. Si les circonstances obligent les femmes à agir à peu près seules et condamnent certains d'entre nous, hommes, à les regarder faire en guettant le moment d'intervenir utilement, il serait néfaste qu'elles succombent à la tentation d'agir unilatéralement à la bête façon des militaires et des curés. Le club qu'elles formeraient ne serait pas plus drôle que le nôtre.

Dans l'action que nous envisageons, quel ordre de priorités convient-il d'établir? A mon sens toutes les priorités se traduisent par une unique urgence: penser.

En effet, sauf les très rares exceptions montées en épingles tantôt par les hommes, tantôt par les femmes, selon les besoins de la cause, la pensée est demeurée jusqu'à notre époque (disons jusqu'au début du siècle) une activité exclusivement masculine. Notre monde est un monde interprété, représenté, occupé, civilisé, mis en valeur, exploité, structuré par des hommes. La société est conçue selon un mode exclusivement masculin. Ce n'est pas la première fois qu'on le constate, mais il importe de s'en indigner indéfiniment: les rapports des femmes avec la pensée n'ont jamais été liés à ses sources créatrices, à son invention; ils n'ont été que des rapports seconds, osmotiques, dérivés, implicites. L'élaboration de la pensée spéculative et pratique depuis la théologie et la métaphysique jusqu'à l'invention technique et mécanique a été une entreprise mâle, dont les résultats ont été imposés aux femelles. Imposés? Même pas. Ils étaient là, ils s'accumulaient devant les femmes, ces résultats, comme des données irréfragables,

absolument contraignantes et normatives. Clans, royaumes, empires, républiques, systèmes philosophiques, Églises, théologies, éthiques, codes juridiques, sciences, techniques, machines, esthétiques: érections prodigieuses, orgasmes irrésistibles. Encore une fois, pas de complot, car les hommes n'échappaient pas à leur propre pensée. Et ils demeurent prisonniers de la pensée incomplète qui est toujours la leur. Pas de complot, mais une humanité obligée d'évoluer selon un compromis comme tout vivant. Ce fut ce compromis-là. Il serait bien intéressant de savoir pourquoi ce fut celui-là plutôt qu'un autre. Mais le véritable intérêt réside en ceci qu'entre toutes les espèces, seule l'espèce humaine a la possibilité de rectifier les compromis de son évolution.

Les femmes n'ayant pas eu part directe à l'élaboration de la pensée, on est fondé de dire que l'humanité ne pense qu'à demi et que l'univers n'est pensé qu'à demi. Certes, il faudrait être plus nuancé; mais je m'en tiens ici à l'explicite. Je m'en tiens à ce qui comme oeuvre, comme contribution, existe formellement, à la façon par exemple de l'Organon d'Aristote, de L'Art de la fugue de Bach, ou de la turbine de Francis. Seul ce qui est formel, seul ce qui est forme originale est pleine révélation. C'est pourquoi, ne s'étant exercée que dans l'informe de l'influence occasionnelle et de l'improvisation éphémère, ou qu'à travers des variations de thèmes masculins, la pensée féminine nous est à peine connue. L'intelligence a beau être identique chez les deux sexes, la pensée féminine ne peut pas être réduite à un simple prolongement de la pensée masculine. La féminité et la masculinité sont des modalités d'incarnation qui différencient la perception du monde, laquelle détermine une certaine pensée et non une autre.

On attend des femmes la part de pensée originale qui manque à l'humanité. Elles ne la donneront qu'en étendant au maximum leur présence et leur action, sans excepter a priori aucun domaine. Sur l'intégration de leur pensée et de celle des hommes sera fondé l'équilibre du couple humain.

Jean Le Moyne

PRÉFACE

"C'est dans le domaine culturel que les femmes ont le mieux réussi à s'affirmer... parce qu'elles sont en marge du monde; c'est vers elles que les hommes vont se tourner quand ils s'efforcent par la culture de franchir les bornes de leur univers et d'accéder à ce qui est autre."

Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe.

Cette remarque de Simone de Beauvoir servira non seulement d'exergue à notre étude sur l'apport et le rôle de la femme dans le domaine des arts, mais elle en déterminera aussi toute l'orientation. Simone de Beauvoir précise bien, en effet, que le domaine culturel est non pas celui où les femmes ont réussi à s'affirmer mais celui où elles ont le mieux réussi à s'affirmer. Cette distinction est capitale.

Il est incontestable que les femmes canadiennes ont mieux réussi dans le domaine artistique que dans tout autre domaine d'activité où la concurrence est serrée. Jean Boggs, la directrice de la Galerie nationale, est la seule femme au monde qui soit à la tête d'une grande institution artistique. Les trois troupes de ballet professionnelles du Canada ont été fondées par des femmes; quant au théâtre, Yvette Brindamour, en fondant et en aidant Le Rideau Vert à prendre son essor, a joué un rôle tout aussi important.

L'important rôle de "promotrice des arts" qu'ont joué les femmes date des débuts de la colonisation, car ce n'est pas seulement dans le vie de tous les jours qu'elles ont fait oeuvre de pionnier, mais aussi dans le domaine des Arts. Marie de l'Incarnation, écrivant de Québec à sa maison-mère en France, au 17^e siècle, Susanna Moodie, menant la vie rude des défri- cheurs dans le sud de l'Ontario, vers 1830, et Anna Leonowens fondant une école de beaux-arts dans la forteresse navale d'Halifax, au 19^e siècle, sont toutes proches, sinon par les années, du moins par les circonstances, de Celia Franca qui, pendant l'hiver de 1950, parcourait le pays "dans la solitude et par un froid terrible", à la recherche de danseurs pour fonder une troupe nationale de ballet.

La nature canadienne elle-même a permis à la femme de s'affirmer avec succès. Il était même inévitable qu'il en soit ainsi. Dans cette froide colonie, où les hommes puisaient leur force dans la morale calviniste et janséniste, les femmes ("une fois que Dieu avait heureusement béni leur union") étaient laissées à leurs propres ressources pour cultiver ce que l'on

appelait alors "les raffinements de l'existence", c'est-à-dire ce que l'on considèrerait aussi sans doute comme le moins important.

Beaucoup plus tard, lorsque les arts reçurent la place qui leur revient de droit dans la vie nationale, les femmes refusèrent de s'effacer dans la coulisse. Elles firent de leur élégants cercles musicaux des groupes symphoniques; elles aidèrent à transformer les petites troupes de théâtre d'amateurs en troupes professionnelles; à l'instar d'Agnès Lefort, à Montréal et de Dorothy Cameron, à Toronto, elles ouvrirent des galeries d'art.

Et cependant, en un certain sens, ces réussites féminines sont moins importantes qu'elles ne le paraissent à première vue. Si les femmes occupent souvent, de nos jours, une place au sommet, c'est un peu parce qu'elles ont occupé cette place dès le début. Comme l'a dit assez brutalement le critique Robert Fulton: "Les femmes sont comme les Juifs qui deviennent médecins au lieu de devenir banquiers. Elles se sont orientées vers les domaines dont la porte leur était ouverte." Quoi qu'il en soit, dans leur rôle de directrices administratives, de critiques, de publicistes, de trésorières chargées de recueillir des fonds, de directrices et de productrices, les femmes exercent une énorme influence dans ce qu'on pourrait appeler le monde des arts. Bien plus, comme l'a dit Peter Dwyer, directeur du Conseil des arts du Canada, elles exercent aussi une autre grande influence sur la société canadienne, en la raffinant.

Grâce à leur ténacité et à leur acharnement au travail, les Canadiennes sont parvenues, en 1970, à une "demi-victoire", pour employer une autre expression de Dwyer. Il leur reste à franchir la distance qui sépare l'inspiration de l'exécution, le maître-d'oeuvre du prosélyte, et en dernière analyse, l'interprète du créateur.

En tant qu'interprètes -- actrices, musiciennes, danseuses -- les Canadiennes peuvent être fières de ce qu'elles ont accompli. En tant que promotrices, administratrices et porte-parole, elles ont fait du beau travail. Mais en tant qu'artistes créatrices -- peintres, sculpteurs, romancières, poètes, auteurs dramatiques et compositeurs -- leurs succès, comme c'est aussi le cas pour les femmes de la plupart des autres pays, peuvent à peine être qualifiés de respectables. Elles ont échoué dans le seul aspect des arts qui, au fond, compte.

Mais pourquoi? Existe-t-il, dans le domaine des arts, une différence essentielle et immuable entre le génie créateur de l'homme et celui de la femme, comme il en existe une entre athlètes masculin et féminin? Autrement dit, le Génie est-il l'apanage de l'homme seulement?

Certains l'affirment, dont de nombreuses femmes. Dans son étude sur le rôle des femmes dans les beaux-arts, Elizabeth Kilbourn a attaqué le sujet de front.

"Le directeur d'une galerie d'art s'est exprimé en ces termes: la puissance créatrice est essentiellement une forme d'énergie sexuelle dirigée vers les arts, et cela signifie qu'une femme, dont la sexualité fait plus intimement et plus entièrement partie de son être, se trouve déchirée entre deux élans qui la font aller vers son travail et vers l'homme. Si l'on continue sur ce thème, on peut dire que le grand artiste doit réellement être impitoyable et complètement égoïste, au point que l'on puisse même affirmer qu'un véritable artiste ne peut pas être aussi bon père et bon époux. Pour satisfaire son génie, il doit souvent faire preuve de narcissisme, avoir des exigences aussi égoïstes que celles d'un enfant, et se montrer cruel, toutes choses qui en font un être humain de moindre qualité. Pour une femme, il n'est pas aussi facile que pour un homme de se servir de manque de maturité qui caractérise le génie. De nature, les femmes sont intérieurement moins obsédées par les choses qui leur sont étrangères et ont moins tendance à orienter leur comportement en conséquence. C'est peut-être ce qui explique que, dans toute l'histoire de l'art, parmi les grands artistes créateurs considérés comme des novateurs, si peu d'entre eux aient été des femmes. On pourrait écrire l'histoire de la peinture de ces deux dernières décennies par exemple, sans mentionner une seule femme peintre ayant joué un rôle de premier plan et absolument essentiel dans la création de nouveaux styles abstraits, d'oeuvres qui dépassent la technique habituelle de la peinture, art op, art pop ou art géométrique. Il est possible que les talents artistiques de la femme résident surtout dans sa capacité d'utiliser de façon plus humaine, plus organique et plus totale, les innovations et les inventions de l'homme."

Bien des gens, et même des hommes, n'approuveraient pas ce que nous venons de dire. Selon eux, si les femmes n'ont rien créé dans le domaine des arts, c'est surtout parce que la société les a formées à accepter un rôle secondaire. Peter Dwyer prétend que

"Le génie est, et a toujours été, la quintessence d'un mélange homogène de savoir et de liberté. Et, jusqu'à présent, les femmes n'ont pas été nombreuses à en profiter. Dans son ouvrage intitulé A Room of One's Own, Virginia Woolf a illustré cette situation en comparant l'existence misérable et repliée sur elle-même d'une soeur imaginaire de Shakespeare avec la vie du grand écrivain qui fut un érudit et connu tant d'aventures."

D'après Dwyer, "il faudra attendre plusieurs générations avant que l'esprit d'abnégation qui empêche la femme de réaliser de grandes choses dans la création artistique ait complètement disparu." Et pourtant, une ère nouvelle est peut-être à portée et peut-être plus près que Dwyer ne le croit, sûrement plus proche que la plupart d'entre nous le pensent. En effet, la nouvelle poussée féministe, notamment le Women's Liberation Movement, et d'autres organisations, sont entrés en scène et se sont engagés délibérément à réformer la conscience de soi chez la femme. Ces militantes qui ont recours aux méthodes qui ont servi à convaincre les Noirs que la couleur de leur peau est belle, veulent maintenant convaincre la femme qu'elle peut faire autre chose que mettre des enfants au monde - que le génie n'a pas de sexe: il peut s'incarner dans tout être humain. Le génie est divin.

Par définition, le génie est aussi rare que précieux. Si, parmi les femmes écrivains du Canada, l'on oserait à peine qualifier de grande ou presque grande artiste Emily Carr, Marie-Claire Blais et peut-être aussi Isabella Crawford, il faut dire que le nombre d'artistes de génie canadiens de sexe masculin est aussi très limité. La disparité entre les hommes et les femmes est encore plus grande et moins explicable aussi si l'on examine l'oeuvre des artistes qui possèdent du talent plutôt que du vrai génie.

Le critique Robert Fulford en suggère une des raisons:

"Pour n'importe quel artiste, il est déjà très difficile d'envisager l'art sérieusement, de se donner entièrement à la peinture, à la littérature ou à la composition musicale. L'artiste a toujours cette crainte mortelle de ne pouvoir exceller dans la forme d'expression qu'il a choisie."

"Si l'on ajoute à cela les problèmes supplémentaires auxquels une femme doit faire face parce qu'elle

a été préparée à apporter à l'homme un soutien affectif, à être bonne épouse et bonne mère de famille, on se rend compte du fardeau écrasant dont on l'accable."

La jeune romancière américaine Alison Lurie, adopte sensiblement le même point de vue dans son dernier ouvrage intitulé "Real People", dont le thème porte sur les problèmes que rencontre justement une romancière, et dans lequel son héroïne dit notamment, "dans la vie, on peut arriver à faire ce que l'on veut faire à tout prix. Mais on ne peut pas avoir tout." Autrement dit, une artiste doit décider ce qui, pour elle, est le plus important: son art ou sa vie de femme.

C'est, sans doute, le caractère irrévocable et même angoissant d'une pareille décision qui explique, du moins en partie, pourquoi il existe dans les arts tant de voies que les femmes n'ont pas empruntées et pourquoi, comme l'a fait remarquer un jeune écrivain, "Il y a tant de femmes qui n'écrivent qu'un livre." Si l'on aborde le problème sous un autre angle, cela peut également expliquer pourquoi si peu de femmes artistes ont réussi à conjuguer leur art avec le mariage et la maternité, car l'art est bientôt remplacé par le mari et par l'enfant. Emily Carr a confié un jour à un ami:

"Je considère mes peintures exactement comme si elles étaient mes enfants. Ce sont mes enfants, les enfants de mon corps, de mon âme, de ce qu'il y a au plus profond de mon être. Lorsqu'on dit qu'elles sont atroces, qu'elles sont horribles, cela me fait mal. Je n'y peux rien. Je sais bien qu'on n'est pas forcé d'aimer mes peintures, mais, lorsqu'on s'en prend à elles et qu'on les juge, je me sens comme une mère dont on attaquerait les enfants."

Emily Carr, cette âme douloureuse, cette âme indépendante à la manière des Brontë, est naturellement une exception. Pourtant, comme l'a fait remarquer un observateur:

"Généralement, les femmes peintres ont des vies anormales. Cette situation provient, je pense, de ce que, de nature, les femmes ont davantage besoin de liens affectifs que les hommes. Il arrive donc, soit que les femmes repoussent entièrement cet

aspect de leur nature et vivent comme des religieuses, soit qu'elles adoptent l'autre solution et aillent d'un amour à l'autre."

Même lorsqu'une femme a la chance de trouver un mari compréhensif et qui l'aide, elle se heurte à des problèmes. C'est ce que les sociologues appellent un conflit de rôles. Une jeune romancière a dit notamment,

"Quand j'écris et que cela marche, je voudrais pouvoir rester à la machine à écrire seize heures d'affilée, mais je me sens terriblement coupable si, trois ou quatre soirs de suite, je demande à mon mari de s'occuper du repas des enfants et de les coucher. Ce n'est pas son travail, même s'il le fait sans murmurer."

Une autre jeune romancière, Marion Angel, a pris une décision qui révèle, de façon amusante, les problèmes auxquels une femme doit faire face lorsqu'elle veut à la fois se consacrer à son art et à son rôle de maîtresse de maison.

"J'ai demandé une bourse au Conseil des Arts du Canada, non pas parce que je voulais partir en Espagne ou aller dans une île de la Méditerranée mais parce que j'avais besoin de temps libre pour pouvoir écrire. J'ai donc tout expliqué dans ma demande. J'ai dit que j'avais besoin d'argent pour acheter deux machines à laver, une pour le linge et une pour la vaisselle, pour payer les frais d'emménagement dans une nouvelle maison, voisine d'une pré-maternelle pour ne pas perdre mon temps à conduire les enfants à l'école en autobus."

La bourse fut accordée - peut-être faut-il voir là le signe que le Conseil des arts reconnaît qu'à notre époque une machine à laver la vaisselle et une lessiveuse constituent une réponse à la demande de Virginia Woolf revendiquant "de l'argent et une chambre à elle".

Il arrive souvent que la femme épouse un autre artiste, ce qui n'est pas surprenant. Mais la situation est encore plus difficile.

"J'ai rencontré "X" à l'École des Beaux-Arts", dit une femme peintre. "Et la veille de notre mariage, le professeur m'a appelée dans un coin et m'a dit que je devrais arrêter de peindre. Il a ajouté:

C'est "X" qui est important, n'essayez pas de rivaliser avec lui. Je n'ai donc pas touché à un pinceau pendant dix ans; j'ai recommencé à présent, et tout va bien mieux pour nous deux. Mais, c'est seulement parce qu'il est meilleur que moi."

Dans ce cas, le professeur, bien qu'ayant tort, avait quand même vu juste puisque "X" est le meilleur peintre des deux. Mais on peut se demander quel serait le conseil qu'il aurait donné si ce n'était pas l'homme mais la femme qui avait eu le plus de talent.

C'est dans sa forme la plus apparente que le double critère saute aux yeux. Tandis que Leonard Cohen peut célébrer sans réserve la sexualité, les tableaux et les constructions à symbolisme phallique de Joyce Wieland choquent souvent profondément les spectateurs -- petits-enfants sans nul doute de ceux que scandalisait l'imagerie sexuelle d'Emily Carr.

En dépit de toutes les difficultés qu'elle peut rencontrer, et en supposant que son talent soit assez grand pour lui permettre de les endurer, une femme qui décide de devenir une artiste -- ou du moins une artiste créatrice -- a quelques avantages de son côté. Dans son étude sur les femmes écrivains du Canada français, voici ce que dit à ce sujet le critique littéraire Gilles Marcotte:

"... les femmes semblent s'accommoder mieux que les hommes de cette condition essentielle à la création littéraire qu'est la solitude... Pour devenir écrivain, il n'est pas nécessaire de se livrer à des dépenses considérables -- ni en matériel, comme le peintre et le sculpteur, ni même, comme le musicien, en études spécialisées. Celle qu'on nomme pompeusement la Ménagère, dans les enquêtes démographiques et autres, a tout autant de chances de faire de la littérature que n'importe qui. Et peut-être plus, dans la mesure où les soucis matériels, ou plus justement les soucis du rendement matériel, ne l'engagent pas directement. Pour être écrivain, il suffit de posséder du papier, un stylo (un Bic fera l'affaire), un petit pupitre (la table de la cuisine, si les enfants ne sont pas trop bruyants), du talent (ou du génie) et un peu de temps. Evidemment, je caricature; et je ne parle que de la femme mariée; et j'ignore les tâches souvent accablantes qui lui incombent. Je veux tout

simplement souligner le fait que la littérature demeure, dans son exercice, un très rudimentaire artisanat, et de ce fait n'oppose pas à la femme les obstacles matériels qu'elle peut rencontrer dans d'autres carrières."

Dans une certaine mesure, Marcotte exagère, car pour une femme mariée les obligations qu'imposent le foyer et les enfants sont souvent aussi lourdes que le fait de gagner sa vie, alors que la situation d'une femme célibataire est la même que celle d'un homme. Mais son raisonnement a du bon et, jusqu'à un certain point, bien que dans une moindre mesure (à cause du prix des matériaux) on peut l'appliquer aux femmes peintres et aux femmes sculpteurs. Comme l'a fait remarquer une femme peintre:

"Je crois que je peins plus facilement dans ma cuisine que nulle part ailleurs. Je suis inspirée par l'atmosphère qui m'entourne, par mes enfants, par mon mari et même par la nourriture que je prépare et je n'ai pas besoin de m'isoler de tout cela."

Et enfin, la discrimination sur le plan financier est moins fréquente dans le domaine de l'art que dans presque tous les autres domaines. A performance égale, salaire égal, telle est la règle appliquée à peu près partout en ce qui concerne les arts dramatiques et qui, dans le cas des orchestres symphoniques, figure dans les contrats syndicaux. (Le corollaire de ceci est qu'en général les interprètes de l'un et l'autre sexe ne sont pas bien payés.)

Dans le domaine des arts dramatiques, les femmes sont presque toujours interprètes, rarement créatrices. Leur succès en tant qu'interprètes a été si grand -- de Madame Albani à Maureen Forrester, pour les chanteuses; de Marie Dressler à Geneviève Bujold, pour les actrices; de Melissa Hayden à Lynn Seymour, pour les danseuses -- qu'on peut le mettre en parallèle avec le succès remarquable des skieuses canadiennes qui, comme dans le cas des chanteuses, des actrices et des danseuses, ne sont en concurrence qu'avec leur propre sexe.

Et pourtant, ces femmes elles aussi ont à payer la rançon du succès. Elles sont aussi déchirées entre les exigences du métier et leurs autres aspirations que les écrivains et les peintres. La seule différence c'est qu'à cause des

nombreux déplacements exigés par leur profession, les forces extérieures, causes de ce déchirement, sont plus fortes. Laissons parler une actrice:

"Les peintres et les écrivains ont de la chance. Si leur mari est transféré au pôle nord, elles peuvent continuer à travailler. Une actrice, de même qu'une danseuse ou une musicienne, naturellement, doit aller où elle trouve du travail, où elle peut obtenir un rôle. Même lorsqu'on épouse quelqu'un de la même profession, ce qui se produit chez la plupart d'entre nous, il arrive qu'on offre au mari un rôle en Angleterre juste au moment où on a signé soi-même un contrat à Stratford, dans l'Ontario."

Ou encore, ainsi que l'explique une danseuse qui a épousé un musicien:

"Quand nous nous sommes mariés, mon mari et moi travaillions dans la même ville et nous n'avions aucun problème. A présent, il est dans un orchestre à 300 milles d'ici. L'un de nous deux devra abandonner sa carrière et je crois bien que ce sera moi."

Quand des artistes dramatiques aspirent à une carrière internationale, le problème est encore plus aigu. Dans son étude, John Kraglund constate le nombre d'artistes lyriques canadiens qui n'ont pu exprimer tout leur potentiel:

"Très souvent leur carrière s'est trouvée modifiée par suite de leur tendance à faire passer foyer et enfants avant leur art. Maureen Forrester est une des rares artistes qui aient réussi à conjuguer une vie d'artiste active et une vie de famille toute aussi active."

Aucune commission royale ne pourra jamais remédier aux tourments intérieurs qu'éprouvent les femmes partagées entre leur métier et leur famille. La solution du problème est peut-être dans la philosophie apocalyptique du Front de libération de la femme, à moins qu'elle ne se trouve tout simplement dans la personnalité et la volonté d'artistes de la trempe de Maureen Forrester qui dit: "Je peux chanter le matin du jour où je vais mettre un enfant au monde et même pendant l'accouchement."

Il va de soi que chaque femme résoudra ses problèmes et ses tensions internes à sa façon. Parmi les artistes canadiennes, qu'elles soient interprètes ou créatrices, il existe une autre différence -- collective celle-là. Si les femmes sont différentes des hommes, les Canadiennes françaises ne le sont pas moins des Canadiennes anglaises.

Les différences sociologiques se notent dans toutes les disciplines. Le Canada anglais, par exemple, n'a produit que peu d'auteurs dramatiques de sexe féminin et aucun qui puisse se comparer à Françoise Loranger. En revanche, le ballet, autant à Montréal qu'à Toronto et à Winnipeg, est une forme d'art où les Canadiens anglais excellent. En littérature, les différences non seulement sont plus nombreuses mais elles touchent essentiellement à l'art lui-même. Les personnages et les thèmes des auteurs canadiens anglais, bien que situés au Canada, ressortissent au monde moderne avant que de ressortir à un pays ou à une région déterminée. Au contraire, les poèmes et les romans du Québec sont peuplés de personnages typiquement québécois; bien plus, ils sont le Québec.

Il va sans dire que les femmes artistes n'ont pas mieux réussi que les politiciens à trouver un terrain d'entente entre les deux cultures. Les lettres (Dear Enemies - Chères ennemies) échangées entre Solange Chaput-Rolland et la regrettée Gwethalyn Graham, qui ont été publiées sous forme de recueil, et le talent de Denise Pelletier qui lui permet de remporter un franc succès à Montréal comme à Stratford, sont des exceptions qui confirment la triste règle.

Qu'elles soient confiantes de la place et du rôle qu'elles occupent dans la société, comme les Québécoises, ou qu'elles ressentent l'ambivalence et l'incertitude qu'éprouvent au fond d'elles-mêmes tant de femmes anglophones, les femmes canadiennes ont trouvé dans les arts le domaine d'expression qui leur est le plus accessible et où elles sont le mieux accueillies. Mais ce n'est pas aussi facile qu'on le croit. Jean Boggs parlait au nom de toutes les femmes canadiennes qui, dans le passé et dans le présent, se sont consacrées aux arts, lorsqu'elle disait à la regrettée Wendy Michener:

"Il faut s'astreindre à une certaine discipline, difficile à acquérir. C'est une vie très solitaire, c'est un univers qui n'accepte pas le partage."

Dans les chapitres suivants, nous nous efforçons de suivre la femme de plus près dans cet univers qui n'accepte pas le partage, c'est-à-dire, dans les diverses disciplines artistiques.

La matière de ces chapitres provient partiellement de documents préparés à l'intention de la Commission par six experts: Elizabeth Kilbourn, pour les arts visuels; Nathan Cohen, pour le théâtre de langue anglaise et le ballet; J. Rudel-Tessier, pour le théâtre de langue française; John Kraglund, pour la musique; Gilles Marcotte, pour la littérature de langue française; et Emmett O'Grady, pour la littérature de langue anglaise. Le reste des informations provient d'interviews personnels, de coupures de journaux et de revues -- puisées notamment dans les dossiers du Conseil des arts du Canada, de la Galerie nationale du Canada et de la Bibliothèque publique de Toronto -- et d'ouvrages de référence courants. A l'intention de ceux qui souhaiteraient lire davantage à ce sujet, nous ajoutons, sous forme d'Annexe A, une bibliographie partielle.

LES BEAUX-ARTS

Il y a 300 ans, à Québec, le premier art à voir le jour au Canada, a pris la forme d'une louange de la grandeur de Dieu dans un pays austère. Cet art a trouvé à s'exprimer de façon primitive dans de pittoresques ex-voto, dans des sculptures sur bois pleines de vigueur, dans des broderies d'une grande finesse, délicatement travaillées. Cet art fut créé par des femmes, des religieuses pour la plupart. Plusieurs des nappes d'autel et des chasubles qu'elles brodèrent ont été conservées, et en particulier celles qui avaient été exécutées par la recluse Jeanne Le Ber, et que l'on peut voir au Musée de Québec.

Il est possible que ce soit également une femme qui la première ait essayé de peindre autre chose que des sujets religieux, la première qui ait représenté en peinture les vivants paysages du Québec. On trouve dans la collection de l'Hôpital général de Québec, deux peintures qui datent de 1700 environ: sur l'une d'elles on aperçoit Québec à l'arrière-plan; l'autre représente un village indien. La plupart des historiens pensent qu'il s'agit là d'oeuvres de la Mère Marie-Madeleine Maufils, dite de Saint-Louis, Hospitalière de l'Hôtel-Dieu.

C'était là un début prometteur, mais ce premier épanouissement de l'art au Québec prit fin avec Montcalm. Ensuite, dans l'Amérique du Nord britannique, la peinture sérieuse et les sujets sérieux furent réservés aux hommes. Parmi ceux-ci, Krieghoff nous a laissé des scènes campagnardes, Kane, des paysages aux horizons nouveaux, Beaucourt, Plamondon et Hamel leurs portraits. Les femmes de l'époque ne nous ont laissé que de simples travaux d'artisanat, de délicates aquarelles qu'un critique a qualifiées de "travaux empreints du charme mêlé d'audace qui va de pair avec le talent d'amateur".

Il est arrivé, il est vrai, que de temps à autre, on admette que chez une femme le don d'artiste pût être autre chose qu'un talent de société. Au siècle dernier, vivait dans l'ouest, bien loin, un père de famille sévère qui s'appelait Richard Carr. Apercevant un jour le portrait au fusain que la plus jeune de ses filles avait fait de son chien, il demeura pensif, puis décida de faire suivre

des cours de dessin à sa fille; des branches d'un cerisier, il lui fit un chevalet. Des années plus tard, on découvrit ce premier dessin parmi les papiers de Richard Carr. Il y avait ajouté de sa main "fait par Emily, à l'âge de huit ans".

La plupart des femmes, cependant, n'avaient pas le courage de se lancer dans une carrière artistique. Les plus tenaces d'entre elles décidèrent de s'y prendre autrement. Au lieu d'essayer de créer elles-mêmes des oeuvres d'art, elles firent naître au Canada une ambiance dans laquelle l'art pourrait s'épanouir, et mirent sur pied des organismes grâce auxquels le talent des autres pourrait se développer. Les deux femmes que nous avons choisies ici et qui ont fait oeuvre de pionnier, la princesse Louise et Anna Leonowens, étaient aussi différentes l'une de l'autre qu'il est possible de l'être. Elles se lancèrent pourtant dans la même voie et furent les premières femmes qui, au Canada, militèrent en faveur de l'art.

La princesse Louise était la troisième des quatre filles de la reine Victoria et c'était un peintre et un sculpteur de talent. Toutefois, son oeuvre la plus considérable, c'est le rôle qu'elle a joué dans la fondation de la Galerie Nationale du Canada.

C'était vers 1880, peu après l'arrivée de la princesse Louise au Canada, en compagnie de son mari le marquis de Lorne, troisième Gouverneur-général. Dès le début, la princesse trouva le Canada peu à son goût: Ottawa était une ville provinciale remplie de préjugés et Rideau Hall une demeure morne et glaciale. Un groupe de Canadiens, qui peu de temps après que les Lorne se furent installés, vinrent en délégation leur rendre visite, leur demandant sa protection officielle en vue de la fondation de la Royal Canadian Academy, réussirent toutefois à éveiller son intérêt.

La princesse et son mari, qui partageait son enthousiasme pour les arts, furent heureux de les aider. Grâce à leur appui, l'académie fut fondée officiellement le 6 mars 1880 et l'événement donna lieu à un gala au Clarendon Hotel, où on monta une exposition; les oeuvres avaient été choisies par les Lorne eux-mêmes.

Dans les statuts de l'Académie, on avait inclu une disposition qui, à la longue, se révéla beaucoup plus importante pour l'art canadien que l'Académie elle-même. Cette clause stipulait que toute personne admise à l'Académie devait y déposer une oeuvre. C'est ainsi qu'est née la collection de la Galerie Nationale le 6 mars 1880.

A peu près à l'époque où Ottawa s'apprêtait à accueillir la princesse Louise, le "tout Halifax" recevait béant d'admiration une nouvelle venue tout aussi célèbre. En apparence, la situation d'Anna Leonowens n'avait rien d'extraordinaire: elle était veuve, approchait de la cinquantaine, et venait s'installer en ville avec sa fille et son gendre, qui était banquier. Mais, Anna n'était pas une belle-mère ordinaire! C'est elle qui, à 24 ans, était partie pour le Siam en qualité de gouvernante des enfants royaux; et elle est l'héroïne d'une comédie musicale récente "The King and I".

Anna Leonowens devint sans tarder la femme la plus occupée de la ville. Elle organisa des cercles de lecture, des cours, donna de nombreuses conférences et s'occupa de l'école du dimanche. Elle fut, plus tard, un des membres les plus ardents du Conseil national des Femmes.

Cependant, elle aimait par-dessus tout les beaux-arts. En 1887, pour commémorer le cinquantième anniversaire du règne de la reine Victoria, elle entreprit de fonder la première école des beaux-arts en Nouvelle-Écosse. Dans le but de recueillir des fonds pour ce projet, Anna organisa la plus somptueuse exposition qu'Halifax eut jamais vue. Les officiers de la garnison se laissèrent persuader de prêter leurs objets d'art qui allaient des idoles de Birmanie aux souvenirs provenant des fouilles de Pompéi. Anna découvrit même un Caravage et un Gainsborough, et sa contribution propre fut le clou de la soirée. Elle consistait en des lettres autographes du roi de Siam, écrites sur des feuilles de palmier.

L'exposition rapporta \$10,000, une somme énorme pour l'époque, et la Victoria School of Arts and Design fut fondée à l'automne. Aujourd'hui, elle porte le nom Nova Scotia College of Arts. En l'honneur de sa fondatrice, on a appelé sa nouvelle salle d'exposition, la Anna Leonowens Gallery.

Anna Leonowens avait fondé son école des beaux-arts et la princesse Louise sa Galerie nationale. A l'époque, une femme pouvait difficilement faire plus dans le domaine des "raffinements de l'existence".

Quelques années plus tard, William Brymner, le premier grand professeur de dessin qu'ait eu le Canada, découvrit au sein de l'Art Association of Montreal, plusieurs élèves au talent prometteur, des jeunes femmes venant des familles de Westmount, parmi les plus riches, parfois. A la fin de la première guerre mondiale, un groupe de ces jeunes filles qui comprenait Nora Collyer, Emily Coonan, Prudence Howard, Mabel Lockerby, Mabel May, Kathleen Morris, Lilian Newton, Sarah Robertson, Anne Savage et Ethel Seath, se réunirent à nouveau et louèrent un atelier dans un immeuble de Beaver Hall Hill. On les connut bientôt sous le nom "Beaver Hall Hill Group".

Ces femmes ne cherchaient pas à faire carrière, et elles n'étaient pas des novatrices. Comme le fit remarquer Norah McCullough, en présentant une exposition rétrospective de leurs oeuvres, montée récemment par la Galerie nationale:

"C'était des femmes douées, qui appartenaient à la bonne société... elles peignaient ce qu'elles connaissaient le mieux... des scènes de famille, des jeunes filles de leur monde. Elles étudiaient les différents aspects de leur ville et quand venaient les vacances, elles puisaient leur inspiration dans les paysages du Québec."

Un demi-siècle plus tard, le Beaver Hall Hill Group nous apparaît comme une douce évocation d'antan, comme un tableau qu'aurait pu peindre un de ses membres. On voit la scène: en hiver, l'atelier, vers la fin de l'après-midi, à l'époque où Montréal ressemblait encore à un Morrice; au premier plan, ces artistes de la bonne société pliant leurs chevalets au moment où s'estompe la dernière clarté du jour, versant le thé qu'elles ont apporté dans une bouteille thermos et le buvant à petites gorgées tout en parlant de leurs travaux.

Il est facile d'en rire, mais pour ces femmes, la peinture était beaucoup plus qu'un passe-temps un peu excentrique mais excusable, comme le considéraient certainement leurs amis et leurs familles. On trouve

dans leurs toiles quelques-unes des meilleures natures mortes qu'il y ait au Canada. La plus connue de ces artistes, Prudence Howard, était, ainsi que l'a écrit l'historien Russell Harper, "un peintre profond et complexe". D'autres, et notamment Anne Savage et Ethel Seath, devinrent de remarquables professeurs de peinture. Norah McCullough parle ainsi de ce cénacle:

"Si brève qu'ait été l'existence du Beaver Hall Hill Group, dont les oeuvres sont éclipsées par les tendances actuelles, les tableaux de ces artistes portent le cachet de la qualité."

Malgré toute leur ferveur et tout leur enthousiasme, les membres du Beaver Hall Hill Group n'essayèrent jamais de rivaliser avec les hommes. Elles vivaient, en général, dans leur cocon bourgeois et ne considéraient pas leur art comme le centre de l'existence. A Toronto, à la même époque, la situation d'autres peintres, des femmes elles aussi, était très différente.

Frances Loring et Florence Wyle étaient sculpteurs. La sculpture était leur unique raison de vivre. Comme l'a fait remarquer Allan Jarvis, "elles travaillaient avec acharnement et avec une immense énergie"; d'ailleurs, la sculpture était aussi leur gagne-pain. Même si elles n'avaient créé que des choses sans valeur artistique, ces deux femmes mériteraient qu'on parle d'elles pour leurs qualités d'animatrices (elles étaient l'âme de la Sculpture Society of Canada) et parce qu'elles furent les premières artistes canadiennes qui se vouèrent complètement à leur art. Et la chose n'avait pas été facile.

En 1913, venant de New York, elles arrivèrent à Toronto: Frances Loring, brune, morose, ressemblait un peu à Gertrude Stein quand elle était jeune; Florence Wyle, élancée, sensible, un peu enfantine. En 1920. l'année où le groupe des Sept reçut officiellement ce nom, Frances et Florence emménagèrent dans une ancienne église, avenue Glenrose. C'est là qu'elles habitèrent et qu'elles travaillèrent jusqu'à la fin de leur vie en 1968.

L'atmosphère de l'atelier de l'avenue Glenrose ressemblait, sans doute, un peu au salon de Gertrude Stein et d'Alice Toklas; "The girls", ainsi qu'on les appelait, étaient toujours prêtes à ouvrir leur porte aux artistes et encourageaient sans relâche ceux dont le talent était prometteur. Elles stipulèrent dans leur testament que

toutes les oeuvres que l'on trouverait dans leur atelier devraient être vendues et que le produit de cette vente devrait servir à acheter des travaux de jeunes sculpteurs.

Les oeuvres de Wyle et de Loring étaient de tradition classique. Les plus connues sont celles qu'elles exécutèrent sur commande: le lion de Frances Loring, à l'entrée du Queen Elizabeth Highway, et sa statue de Borden, sur la colline du parlement; Florence Wyle exécuta le buste de Varley et celui de A.Y. Jackson. Beaucoup de critiques sont d'avis, toutefois, que leur talent s'exprimait avec plus de bonheur lorsqu'elles traitaient des sujets familiers, mère et enfants, jeunes gens, jeunes animaux, que l'on estime en général mieux inspirer la femme. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition ouverte en mémoire de Loring et de Wyle, à la Pollock Gallery de Toronto en 1969, Allan Jarvis a écrit:

"La meilleure façon de décrire leur oeuvre est peut-être de la qualifier de "féminine", avec tout ce que cela sous-entend de force et de patience. Et elles possédaient pleinement leur art."

L'influence de Loring et de Wyle encouragea d'autres femmes à devenir sculpteurs et, notamment, Elizabeth Wyn Wood, qui était originaire d'Orillia en Ontario et qui mourut en 1966. La plus grande partie des premières oeuvres de Mlle Wood furent avant-gardistes et expérimentales. Elle employait la pierre, et parfois le verre et les métaux, pour faire des paysages. Elle cherchait à exprimer par sa sculpture ce que le groupe des Sept avait rendu en peinture. Par la suite, découragée peut-être par l'incompréhension du public, elle se consacra presque exclusivement à des oeuvres sur commande destinées à des monuments funéraires et son travail perdit beaucoup de sa vitalité. Néanmoins, ses premières oeuvres, comme "Passing Rain", qui se trouve à la Galerie nationale, attestent d'un talent qui, s'il avait été encouragé, aurait pu faire de cette femme le plus grand sculpteur canadien de son époque.

Aujourd'hui, alors que le mot "sculpture" s'applique à tout ce que l'on veut, depuis un hamburger gigantesque jusqu'à un jeu de lumières animées, il est difficile d'apprécier en toute justice l'oeuvre de ces premières femmes sculpteurs. Elles travaillaient de façon traditionnelle et leurs oeuvres sont en grande partie passées de mode. Il est d'ailleurs possible que

beaucoup de ces sculptures n'aient mérité que l'oubli. Pourtant, leur contribution à l'art canadien a été importante, car ce sont elles qui ont posé les fondations sur lesquelles une vigoureuse tradition plastique a pris naissance dans notre pays. Elles ont de plus montré que les femmes pouvaient, dans le domaine artistique, travailler côte à côte avec les hommes.

Nous approchons maintenant des années 1930. A Ottawa, dans le château crénelé qui abrite alors la Galerie nationale, Eric Brown, le directeur, règne en maître. Don Quichotte énergique, Brown était persuadé que dans la vie il faut savoir courir des risques. Environ un an auparavant, il avait eu l'audace d'envoyer des toiles du groupe des Sept (ces gens insipides, comme certains critiques les appelaient) à l'exposition de Wembley, en Grande-Bretagne. Brown fit à nouveau preuve d'audace: il engagea, pour la première fois, une femme en qualité de conservateur de la Galerie nationale.

A l'époque, Kathleen Fenwick est une jeune fille pleine de vie, originaire d'Oxford, une rousse à la voix harmonieuse. C'est à elle qu'appartient maintenant la tâche d'assembler une collection nationale de gravures et de dessins. D'aucuns diront que c'est là un singulier emploi pour une femme, mais le temps donnera raison à Eric Brown. Bien des années après, le meilleur graveur qu'il y ait jamais eu au Canada et certainement l'un de nos meilleurs peintres, a écrit:

"Il y a quelqu'un à qui je dois beaucoup: je veux rendre hommage au goût et à la ténacité extraordinaire de Kathleen Fenwick qui, avec un maigre budget, a réuni une grande collection de gravures et de dessins, sans faire preuve de préjugés à l'égard d'une période ou d'un style, et qui a constamment encouragé nos graveurs à se lancer sur la scène internationale, avec la même impartialité. Il m'est arrivé de regarder Mlle Fenwick, à la recherche d'une gravure ou d'un dessin, comme le ferait un super Sherlock Holmes, et c'est là une expérience inoubliable que je suis heureux d'avoir connue."

Cet hommage, Harold Town devait le rendre beaucoup plus tard à Kathleen Fenwick, car à l'époque, il n'a même pas l'âge de la maternelle! Ce qui importe à présent, c'est que là-bas sur la côte du Pacifique, une

grande âme sort de la longue et sombre nuit où elle était plongée.

A Victoria, un bel après-midi, une originale bourruée et mal habillée, décrocha le téléphone:

"Eric Brown, de la Galerie nationale du Canada, à l'appareil... Je voudrais rendre visite à mademoiselle Emily Carr, pour voir ses tableaux d'Indiens."

La vie n'avait pas été tendre pour Emily Carr. La carrière qu'elle avait commencée si joyeusement, avait été hélas depuis longtemps abandonnée. Passée cinquante ans, elle gagnait péniblement sa vie en tenant une pension de famille et en élevant des chiens de berger.

On a raconté bien souvent la visite de Brown et ce qui en résulta: le triomphe que connut l'exposition d'Emily à Ottawa et, comme elle l'a dit: "le réveil au fond de moi-même de quelque chose que j'avais cru bien mort, le désir passionné d'exprimer l'âme de mon pays"; ce fut ensuite le retour à la peinture et sa dernière période, la plus grande, qui lui donna la première place non seulement parmi les femmes peintres canadiennes, mais la première place parmi les grands peintres canadiens. Son triomphe fut celui d'un grand artiste et il fut doublement difficile parce qu'il s'agissait d'une femme.

Il est impossible d'expliquer d'où venait l'inspiration d'Emily Carr, ni le souffle que l'on trouve dans son oeuvre. Elle a été l'un des premiers peintres à traduire les tendances internationales de son époque, le fauvisme et l'expressionnisme, en un style typiquement canadien. Comme le groupe des Sept, elle montra le Canada, ses mythes naturels, sa culture et ses paysages, qui lui servirent d'inspiration poétique dans sa peinture.

Le génie d'Emily Carr était bien autre chose que du nationalisme. C'était aussi une femme, et sa nature faisait partie de son art. Il est vrai que, contrairement aux autres grandes artistes peintres de son temps, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Marie Laurencin par exemple, elle évitait les sujets féminins. Il est très rare en effet qu'elle ait peint des personnages, sous quelque jour que ce soit. Et pourtant, elle a dit à un ami que ses peintures étaient "mes enfants, les enfants de mon

corps, de mon âme, de ce qu'il y a au plus profond de mon être". L'un des critiques d'Emily Carr, parmi les plus perspicaces, Roy Daniells, a écrit que son oeuvre dans son sens le plus profond était celle d'une femme torturée qui se cherchait elle-même:

"Elle ne cherchait pas avant tout à montrer le Canada au monde extérieur, par les symboles que lui fournissait la forêt, elle traduisait ses propres sentiments, ...elle a saisi les images ataviques et les images les plus profondes de la jungle, de l'enchevêtrement de la forêt, la forêt médiévale et sa promesse d'une révélation éternelle de puissances étranges. Je ne peux m'empêcher de penser à certaines suggestions d'une obsession freudienne devant ces toiles représentant des forêts profondes, dont les formes rappellent si souvent la matrice et le phallus."

Aucune femme canadienne n'a jamais été aussi près d'atteindre au génie que l'a été Emily Carr.

A son époque, une femme qui voulait travailler sur le même terrain artistique que les hommes devait avoir des réflexes de champion de boxe. Si, en agissant ainsi, elle rejetait sa féminité, si même, elle devenait masculine, c'était bien dommage mais elle n'y pouvait rien. Une femme artiste ne pouvait être à la fois femme et artiste.

Au cours des années 30 et des années 40, le choix n'était plus aussi irrévocable. Il existait alors un assez grand nombre de femmes artistes au Canada. La plupart d'entre elles étaient mariées et élevaient leurs enfants. S'il n'en est que peu qui méritent qu'on les considère comme de grands peintres, ce n'est peut-être pas tant parce qu'elles durent faire face à de terribles obstacles, mais parce qu'elles manquaient d'ambition et d'un talent durable.

En général, les femmes artistes choisissaient l'une ou l'autre direction. Comme l'a écrit, en 1937, Graham McInnes, le critique d'art du Canadian Forum:

"Ou bien elles sont féminines, complètement et délicieusement féminines, ou bien leur féminité est marquée d'une fureur courageuse, froide et impersonnelle, qui se révèle néanmoins comme une sorte de réactif et se répand sur tout ce qu'elles font."

A la longue, les peintres révoltées ont montré leur endurance. Marion Scott, peintre de Montréal, que McInnes a donnée comme exemple de cette catégorie, a connu au cours d'une carrière qui a duré 30 ans, un renouveau presque ininterrompu progressant de paysages urbains naturalistes jusqu'à l'art abstrait le plus authentique. Hortense Gordon, de Hamilton, qui mourut en 1961, appartenait à la même tradition; elle était de ces peintres infatigables, qui ne cessent d'expérimenter. Dans les années 30, elle fut l'un des premiers peintres canadiens qui se tournèrent vers l'art abstrait. En 1955, alors qu'elle avait près de 70 ans, elle exposa ses oeuvres côte à côte avec celles d'artistes beaucoup plus jeunes qu'elle. Ce fut à l'occasion de l'exposition "Painters Eleven", qui fit époque et marqua le début d'une ère nouvelle dans l'art canadien.

Des peintres moins violents ont également fait leur marque; comme Paraskeva Clark, par exemple. Née en Russie, elle avait étudié à Paris et ses natures mortes, ses portraits et ses paysages sont empreints de force, d'énergie et d'une sensibilité qui ne devient jamais de la sensiblerie. Il y eut aussi Lillian Freiman, dont les scènes de rue et les personnages de cirque sont pleins de nostalgie.

Pendant la deuxième guerre mondiale, deux jeunes artistes se joignirent à Paraskeva Clark et à Lillian Freiman. Les nouvelles venues, qui étaient plus jeunes, cherchaient toutes deux, ce qui était très rare chez les peintres canadiens, à se faire les interprètes de leur époque. Pegi Nicol McLeod et Molly Lamb Bobak étaient toutes deux peintres officiels pour l'armée. Toutes deux s'intéressaient principalement à l'être humain et à son milieu.

Pegi Nicol McLeod, qui mourut très jeune, en 1949, a laissé derrière elle une oeuvre que l'on pourrait sans doute décrire d'un seul mot: "enchantée". Elle avait la passion des gens: elle en peignait n'importe quand et n'importe où, et de préférence lorsqu'ils étaient nombreux afin de pouvoir capter un moment de leur vie et le transposer en peinture.

Molly Lamb Bobak poursuit une carrière fructueuse à Fredericton. Le peintre Bruno Bobak a écrit au sujet de l'oeuvre de sa femme: "Molly montre une gaieté et un intérêt débordants pour les choses de la vie quotidienne qu'elle exprime sur ses toiles avec tendresse, avec bonne humeur et vivacité."

La décennie de la crise économique et celle de la guerre furent des années creuses pour l'art canadien. Dans le groupe des Sept, chacun s'en était allé de son côté et chacun commençait à se répéter. Les jeunes artistes, trop souvent, s'inspiraient du groupe des Sept. Pourtant, durant ces années-là, on vit éclore quelques talents créateurs. A partir de cette époque, on trouva de nouvelles façons d'interpréter l'art, de nouvelles méthodes d'enseignement, de nouvelles manières d'écrire au sujet de l'art.

Les femmes, une fois encore, jouèrent un rôle actif. Norah McCullough travailla infatigablement comme éducatrice et comme prosélyte jusqu'au moment de sa retraite, il y a un an environ; elle était alors agent de liaison de la Galerie nationale, pour l'Ouest du Canada.

La regrettée Pearl McCarthy, en sa qualité de critique d'art au Globe and Mail de Toronto, fit son métier avec intelligence et compréhension. Les artistes se dévouèrent également: Pegi Nicol McLeod aida à fonder des cours d'été de beaux-arts à l'université du Nouveau-Brunswick. Il y eut aussi Hortense Gordon qui encouragea les jeunes artistes jusqu'à son dernier jour.

Tous ces nouveaux talents allaient bientôt exploser sur la toile et dans la pierre. C'est au Québec que cela commença.

Au Canada français, l'art était assoupi depuis bien des années. Les meilleurs peintres, tous des hommes, s'étaient exilés à Paris. Parmi les oeuvres féminines, il y a peu à dire sauf sur celles des trois soeurs Bouchard, dont l'oeuvre primitive et charmante a précédé celle de Grandma Moses.

Soudainement, en 1948, le volcan fit éruption. A Montréal, le groupe automatiste rassemblé autour de Borduas et de Riopelle fit paraître "Le Refus global", un manifeste qui demandait aux peintres de rompre avec les vieilles traditions moribondes et de s'élancer joyeusement à la recherche de nouvelles formes d'expression.

Parmi les quatorze artistes qui signèrent le Refus global, on comptait cinq femmes... Ce fut le début d'une période violente au cours de laquelle Québec produisit, aux dires d'un critique, "plus de femmes peintres

de grand talent que dans n'importe quel autre centre d'art au monde". Les dons et la vitalité si longtemps refoulés, s'épanchèrent sur la toile.

Marcelle Ferron, Marcelle Maltais, Suzanne Bergeron, Rita Letendre, Kittie Bruneau, Lise Gervais, presque toutes ces femmes étaient des peintres abstraits. Leur style, dans son essence, s'inspirait des dernières oeuvres de Borduas. Pourtant, comme tous les artistes du Québec, qu'ils soient romanciers, chansonniers ou peintres, ces femmes prenaient leur inspiration du pays lui-même, et on le retrouve dans leurs peintures. Un paysage hivernal de Suzanne Bergeron, c'est Gilles Vigneault chantant "Ce n'est pas un pays, c'est l'hiver"; l'expressionnisme lyrique des toiles de Lise Gervais avec leurs rouges, leurs jaunes, leurs oranges contrastants, c'est un jour de fin d'automne dans les Cantons de l'Est. Comme le faisait remarquer le critique Guy Viau:

"L'artiste canadien-français reste uniquement un paysan, un cultivateur, mais avec une nouvelle optique due à une nature dont les dimensions sont devenues cosmiques. Comme cela est normal dans le cas d'un peuple partiellement conquis, dépossédé, nous avons été exposés à toutes les influences, à tous les vents et marées, non seulement de l'art contemporain, mais des civilisations américaine et anglaise. Mais une fidélité a sauvé notre art; une fidélité à la nature. Quoi qu'il nous arrive, nous éprouvons toujours la nostalgie des grands espaces, des forêts et du ciel; nous sommes marqués par une longue lutte contre la nature. La neige, surtout, reste un élément essentiel de notre perception du monde."

Parmi les nombreuses femmes peintres du Québec, il y en a deux peut-être -- Marcelle Ferron et Rita Letendre -- qui méritent une place toute spéciale. Pour Viau, il serait difficile de considérer l'oeuvre de Marcelle Ferron, qui vient récemment de rentrer à Montréal après un long séjour à Paris, comme une oeuvre essentiellement féminine. "Sa peinture est puissante, exubérante ... on a l'impression d'un monde puissant à peine ébauché, qui vient de sortir du chaos, avec une fraîcheur et une pureté quasi inhumaines."

Marcelle Ferron s'est lancée récemment dans l'art du vitrail. Grâce à une initiative intelligente en faveur des arts, une de ses compositions murales orne la station de métro Champ de mars.

La peinture de Rita Letendre, une femme nerveuse, dynamique, qui a du sang Iroquois dans les veines, est à la fois chargée d'émotion et introspective. Écoutons Guy Viau nous parler d'elle:

"Elle dit en riant que son principal instrument de travail est la chaise sur laquelle elle reste assise interminablement devant ses tableaux, les interrogeant et s'interrogeant elle-même. Son oeuvre a la fraîcheur d'un matin, elle fait penser à des forces naturelles puissantes, à des planètes qui entrent en collision. Comme femme, Rita Letendre est la puissance incarnée."

Les révolutions, qu'elles se produisent dans le milieu de la peinture ou en politique, ont besoin d'exutoires. En 1950, les jeunes peintres révolutionnaires de Montréal trouvèrent le leur à la galerie Agnès Lefort, la première galerie au Québec et probablement au Canada à se spécialiser uniquement dans les artistes canadiens modernes. Agnès Lefort était une femme pleine d'entrain aux cheveux blancs, que ses protégés et ses clients appelaient "la poule blanche", d'après la poule qui, dans le conte, gratte toujours la terre pour trouver ce qu'il y a de meilleur dans le champ. Elle se comparait volontier "au cochon qui découvre des truffes".

Après qu'Agnès Lefort eut pris sa retraite en 1961 (elle mourut en 1966), Mira Godard, Roumaine de naissance et ingénieur, a continué la tradition fondée par Agnès Lefort. Aujourd'hui, la Galerie Godard Lefort, établie et exploitée entièrement par des femmes, est devenue une des galeries commerciales qui connaissent le plus de succès et qui ont le plus d'influence au Canada.

Dans leur province, Agnès Lefort et Mira Godard n'ont pas été les seules à se lancer dans ce domaine. A Québec, l'Atelier et la Galerie de la Huchette sont aussi des entreprises féminines. A Montréal, Mme Denise Poulin est co-fondatrice et co-propriétaire de la Galerie Denise Delrue et Estelle Hecht a lancé avec succès une galerie spécialisée dans les gravures, la "Gallery 1640".

Jusque vers 1950, il fallait qu'une artiste, au Canada français comme au Canada anglais, soit douée d'une personnalité au moins aussi forte que son talent. Celles qui réussirent méritent de passer à la postérité,

autant pour la vitalité dont elles firent preuve que pour leur esprit créateur. C'est, toutefois, vers 1950 que la situation a changé de façon radicale et que le nombre des femmes artistes et des prosélytes a augmenté rapidement. Cela vient surtout de ce qu'il y avait de l'argent disponible et de ce que les circonstances étaient favorables. Ainsi que l'a fait remarquer Elizabeth Kilbourn, dans son étude:

"Il est vrai que les artistes et l'art, particulièrement l'art contemporain, ont été négligés au cours des années de la crise économique et de la dernière guerre, mais on connut bientôt une atmosphère excitante, la prospérité et les loisirs de la nouvelle décennie aidant. Pour la première fois, les journaux des grandes villes, d'un bout à l'autre du Canada, consacraient de longues colonnes à la critique d'art. Une clientèle et des groupes de pression plus riches et plus puissants se sont formés et ont plaidé la cause des arts et de la condition des artistes. En 1952, la Société Radio-Canada et son réseau de télévision ont provoqué un nouvel intérêt et amené de nouvelles discussions. La télévision n'était pas seulement le dernier-né des arts animés, ni, dans une certaine mesure, l'instrument de culture du grand public; elle a également donné du travail à un grand nombre de gens dont la vocation principale est dans le domaine des beaux-arts. Citons, en exemple, les nombreux peintres de talent dont le pain quotidien a été assuré par le service des arts graphiques de Radio-Canada."

La création du Conseil des Arts du Canada, en 1957, a été un événement encore plus marquant. Pour la première fois, grâce aux bourses d'étude, les artistes ont pu envisager de se consacrer uniquement à un travail créateur. Quatorze ans après la formation du Conseil, on peut dire qu'il n'y a probablement pas, dans notre pays, un seul artiste de valeur, homme ou femme, qui d'une façon ou d'une autre n'en ait bénéficié.

Les sociétés commerciales et les gouvernements ont également permis aux artistes de gagner leur vie plus facilement. C'est ainsi que le ministère fédéral des Transports, par exemple, a commandité des oeuvres d'art pour tous les bâtiments de ses nouveaux aéroports et la ville de Montréal a donné une large place à la création artistique. Et, il y a eu ensuite Expo-67 où l'art a eu une place d'honneur.

Dans ce nouveau climat de prospérité, les femmes que nous avons appelées prosélytes ont été au premier plan. Presque chaque galerie a son comité féminin, et comme le fait remarquer Elizabeth Kilbourn:

"Ce sont ces femmes qui, peut-être plus que n'importe quel autre groupe, se sont donné délibérément pour tâche de faire accepter par le public l'art canadien contemporain. Ce sont elles qui ont appris aux grandes sociétés commerciales à oublier ces gravures anglaises sans prétention représentant des scènes de chasse ou les pales copies du groupe des Sept qu'elles affectionnaient."

Il est certain que quelques-unes de ces femmes, que le romancier américain Russell Lynes a appelées des "culturettes", se sont lancées dans la peinture et dans la sculpture parce que c'était la mode, parce que cela leur permettait d'être reçues chez les gens en place. (On constate en effet que très peu de femmes ont milité en faveur du romancier canadien qui, à leurs yeux, n'a pas autant d'élégance.) Comme l'a dit Lynes, peut-être se sont-elles montrées parfois coupables "d'avoir créé des formes d'appréciation bourgeoises bien à elles, en disant que l'art est beau quand l'art n'est pas beau du tout". Malgré tout, les réalisations des comités féminins sont plus importantes que leurs points faibles. Et Kilbourn continue en ces termes:

"Les comités féminins ont été les premiers à prêter des peintures aux collectionneurs de fortune modeste ou aux maisons de commerce qui voulaient renouveler la décoration de leurs bureaux. Les comités féminins dont les ventes débutèrent à la Art Gallery de Toronto, et qu'on se hâta de copier ailleurs, coururent des risques lorsqu'ils choisirent des artistes dont aucune société ne voulait exposer les oeuvres; ou qui ne pouvaient les exposer par suite du manque de galerie appropriée. C'est grâce à ces ventes que plusieurs jeunes artistes canadiens parmi les plus doués purent, pour la première fois, vendre leurs tableaux. Cela leur permit, à partir de 1960, de pouvoir à peu près vivre de leurs oeuvres. Il faut mentionner également l'autre rôle qu'ont joué les comités féminins. Il s'agit de leurs campagnes de souscription et des diverses pressions qu'ils ont exercées sur les conseils d'administration

et sur le personnel des galeries, grâce à quoi tous ces organismes ont pris la décision d'acheter les meilleurs oeuvres d'art contemporain mêmes celles que l'on peut trouver à l'étranger."

Des rangs des amateurs satisfaits sont sortis quelques artistes professionnels de talent. En 1959, Dorothy Cameron dont un des admirateurs dit affectueusement qu'il y a chez elle "neuf-dixièmes de Savonarole et un dixième de Machiavel", a ouvert à Toronto la Here and Now Gallery et s'attacha à découvrir des talents nouveaux et inconnus. Par la suite, sous le nom de "Dorothy Cameron Gallery", elle s'est surtout intéressée aux toutes nouvelles formes de sculptures et de gravures qui ont vu le jour à l'époque. Après la fermeture de sa galerie, Dorothy Cameron a parcouru tout le Canada pour organiser la gigantesque Centennial Sculpture Exhibition au Civic Square de Toronto. En sa qualité de spécialiste renommée dans le domaine des beaux-arts, son principal souci, actuellement, est de faire mieux connaître à l'étranger les oeuvres des artistes canadiens.

D'autres femmes ont choisi d'exercer les fonctions de conservateur, un domaine où la concurrence est particulièrement féroce. Citons l'exemple de Jean Sutherland Boggs qui, en 1966, à l'âge de 39 ans, a été nommée directrice de la Galerie nationale du Canada et a été ainsi la première femme au monde à diriger un grand musée. Mlle Boggs, dont la voix douce et la gentillesse cachent une volonté de fer, a déjà fait sa marque grâce à son érudition (son ouvrage sur Degas fait autorité) et à ses talents d'organisateur de premier ordre; on n'a pas oublié avec quel goût elle a, en qualité de conservateur en chef de la Art Gallery de Toronto, préparé la remarquable exposition Picasso, Canaletto et Mondrian. Depuis la nomination de Mlle Boggs, la Galerie fait preuve de plus d'audace et connaît un nouvel essor. De nouveaux précédents ont été créés (la Galerie assemble actuellement une collection de peintures provenant des Etats-Unis; on fait, bien entendu, aussi à de grands artistes canadiens l'honneur d'expositions rétrospectives.) Fait encore plus significatif: le personnel compétent et dévoué que Mlle Boggs a réuni autour d'elle a beaucoup contribué à détruire le mythe voulant que les hommes ne veulent pas travailler sous les ordres d'une femme.

Si, au Canada, Jean Boggs est au sommet de la hiérarchie des beaux-arts, elle est loin d'être la seule à occuper

des fonctions supérieures dans ce domaine. Nous avons Doris Shadbolt, la femme du peintre Jack Shadbolt; elle a joué un rôle de premier plan dans l'aménagement de l'un des centres artistiques les plus vivants du Canada et a établi les mêmes normes internationales que Jean Boggs en ce qui concerne les expositions. Et il y en a d'autres: Nancy Robertson, qui dirige la Norman MacKenzie Art Gallery à Regina et Paddy O'Brien au London Public Library and Art Museum, à London en Ontario.

Ce sont des femmes également qui, aujourd'hui, contribuent en grande partie, sinon principalement, à orienter l'opinion publique au sujet de l'art canadien. La revue Arts Canada est publiée par Anne Brodsky et Vie des Arts par Andrée Paradis. Nous connaissons tous les critiques si vivants et si bien informés que sont Joan Lowndes, Kay Kritzwiser, Elizabeth Kilbourn et Bernadette Andrews, ainsi que Naomi Jackson Groves, dont la réputation d'érudite n'est plus à faire.

Très souvent, les femmes ont montré la voie en ce qui concerne la constitution de collections privées. Certaines d'entre elles -- Ayala Zacks, à Toronto, par exemple, et Fay Loeb, à Ottawa -- ont essayé de créer une sorte d'équivalent canadien moderne des salons artistiques du 18^e siècle. Dans ces "chasses gardées" de l'art canadien, il semble parfois, ainsi que le fait remarquer Elizabeth Kilbourn, que: "la révolution féministe a eu lieu et que les amazones sont au pouvoir".

Mais nous n'en sommes pas encore là. En 1969, Gail Dexter, la jeune et brillante critique d'art du Toronto Star, abandonnait, à 23 ans, le domaine de la critique des arts. Si elle en est venue à cette décision, c'est surtout parce qu'elle estime que la critique exploite les artistes; qu'elle fait plus de mal que de bien sur le plan de la création artistique. Mais Mlle Dexter croit également que les femmes ont encore beaucoup de chemin à faire pour parvenir à une complète égalité avec les hommes dans le domaine des beaux-arts.

"C'est une situation intéressante que d'être femme et que de faire partie de ce monde-là. Il y existe une discrimination envers les femmes dans le domaine de l'emploi, si bien qu'une femme dynamique et qui veut faire de ce métier une carrière doit toujours lutter, car le nombre d'emplois y est limité."

Si nous abandonnons un moment les "activistes artistiques" et si nous nous tournons vers les artistes,

on constate parmi les femmes de nombreuses et importantes réussites. Citons, par exemple, l'arrivée d'une nouvelle génération de femmes sculpteurs dont font partie Françoise Sullivan, Sybil Kennedy, Katie van der Ohe, Sarah Jackson, Ursula Hanes, Patricia Fulford. Certaines d'entre elles puisent leur inspiration dans les traditions anciennes, comme Anne Kahane, dont les bois sculptés aux formes sinueuses rappellent l'âge d'or de la sculpture sur bois au Québec. Et les totems d'Elza Mayhew, qui avec les oeuvres d'Harold Town, ont représenté le Canada à la Biennale de Venise en 1964, s'inspirent de la culture indienne de notre littoral du Pacifique. Dans un genre très différent, Dora de Pedery Hunt s'est tournée vers l'art délicat de la ciselure et crée des médailles miniatures qui, ainsi qu'elle le dit elle-même, sont "tout un univers qu'on peut tenir dans le creux de la main".

D'autres femmes ont eu recours pour s'exprimer à l'art introspectif et si personnel de la gravure. Ghitta Caiserman-Roth et Rita Briansky, qui travaillent dans la tradition réaliste, ont recréé dans leur oeuvre une atmosphère de douce mélancolie. Il ne faut pas oublier les gravures abstraites de P.K. Irwin, de Shirley Wales et de Patricia Martin Bates, plus subtiles et plus profondes, plus intellectuelles aussi. On sait qu'en 1969 Patricia Martin Bates a remporté le premier prix à la grande biennale internationale de la gravure, qui a eu lieu à Sao Paulo, au Brésil.

A mesure que l'art est arrivé à s'intégrer au milieu, les femmes ont voulu expérimenter de nouvelles formes. Audrey Capel Doray a réalisé des jeux de lumières animées et Margot Ariss recherche une nouvelle dimension à donner à la glaise. Esther Warkov, avant même d'avoir 30 ans, mélangeait le pop art, le op art et le surréalisme pour faire d'immenses triptyques suspendus qui, à leur tour, évoqueront l'art du début de la Renaissance.

En dépit des nouvelles possibilités, de nombreuses artistes parmi les plus importantes ont préféré utiliser les outils professionnels de la femme, le métier à tisser, l'aiguille et les tissus délicats. Micheline Beauchemin, de Montréal, s'est lancée dans l'art de la tapisserie dont la tradition au Québec remonte à 300 ans et qui, sous ses mains, est devenu du grand art. Son oeuvre la plus remarquable est le rideau de scène massif et brillant qu'elle a créé pour le Centre national des Arts, à Ottawa. Il faut citer également Mariette Vermette qui, toujours au Québec, travaille dans la même tradition, et à Halifax, Charlotte Lindgren qui, elle, crée d'extravagantes sculptures à trois dimensions faites de textiles.

Parmi les artistes canadiennes de notre époque qui travaillent à l'étranger et dont l'esprit toujours en éveil, sans trêve à la recherche de nouveau, considère mélancoliquement le passé mais regarde avec émerveillement vers l'avenir, c'est vers l'oeuvre de Joyce Wieland, l'artiste torontoise qui habite maintenant New York, qu'il faut se tourner. Cette artiste, qui n'a pas encore 40 ans, douée pour toutes les formes d'art, s'attaque à presque toutes les formes d'expression artistique: peinture, élaborations sculpturales, draperies brodées. Et tout récemment, Joyce Wieland s'est mise à produire des films.

On ne peut s'y tromper, l'art de Joyce Wieland* est indéniablement féminin. Beaucoup de gens comparent son talent à celui d'Emily Carr, mais, contrairement à cette dernière, Joyce Wieland ne cherche pas à oublier sa condition féminine dans les profondeurs d'une forêt médiévale. L'imagerie freudienne que l'on retrouve dans son oeuvre est fort explicite. Bien des gens trouvent son oeuvre déroutante, et cela montre bien quel chemin il reste à parcourir avant qu'on tolère pleinement les femmes artistes. Comme l'a fait remarquer un critique, "on accepte qu'un homme transpose en peinture les obsessions qu'il éprouve vis-à-vis du sexe opposé; mais, on n'accepte pas encore qu'une femme agisse de la même façon."

Joyce Wieland a dit un jour: "Il existe deux sortes d'art, l'art masculin et l'art féminin. L'homme et la femme sont deux êtres différents, et leur art ne s'exprime pas de la même façon."

Au Canada, en 1970, la distinction n'existe plus dans les métiers artistiques exercés par les prosélytes. Les femmes, que ce soit par goût comme chez Dorothy Cameron, ou par vocation d'érudit, comme dans le cas de Jean Boggs, ont contribué autant que les hommes, sinon plus, à créer une atmosphère dans laquelle les beaux-arts puissent se développer. S'il est vrai que dans les

* Peut-être serait-il bon de mentionner ici que Joyce Wieland -- la moins inhibée des femmes peintres -- est une des rares femmes artistes de premier plan qui ait réussi à concilier une carrière remarquable avec un mariage réussi, et qui plus est, avec un artiste, lui aussi de tout premier plan: Michael Snow.

comités, on prend toujours le thé et que l'on s'occupe d'envoyer des lettres, c'est généralement une femme qui mène la barque.

Mais se donner à une cause ne veut pourtant pas dire que l'on a des dons créateurs; il y a une différence entre l'atmosphère artistique et l'art lui-même. Nous avons, aujourd'hui, au Canada de nombreuses femmes qui ont fait de la peinture leur profession, mais il y a encore bien plus d'hommes parmi les peintres. Il y a peut-être cinq ou six peintres canadiens que l'on peut considérer comme de grands artistes. Parmi ceux-ci, il ne se trouve qu'une femme, Emily Carr. Et ce n'est pas là une situation particulière au Canada. Ainsi que l'a fait remarquer Elizabeth Kilbourn: "On pourrait écrire l'histoire de la peinture de ces deux dernières décennies sans mentionner une seule femme peintre ayant joué un rôle de premier plan et absolument essentiel dans la création de nouveaux styles abstraits, d'oeuvres qui dépassent la technique habituelle de la peinture, art op, pop ou géométrique."

Il est vrai que, même de nos jours, une femme peintre débute avec plusieurs handicaps: on ne s'attend pas à ce que dans sa façon de travailler ni dans son attitude, elle montre le même professionnalisme qu'un homme; elle a tendance à demander des prix plus bas et elle vend moins de peintures que ne le ferait un homme doué du même talent. Selon Elizabeth Kilbourn: "On a encore tendance à reléguer les artistes dans le royaume des amateurs et à parler de leur oeuvre dans les pages féminines des journaux, dans lesquelles on considère que le métier de maîtresse de maison est le métier véritable et que l'activité artistique n'est qu'un passe-temps." Mais, des barrières de ce genre ne peuvent décourager le génie et elles seront, sans doute, bientôt abattues. Ce qu'il reste de tout cela comme l'a dit Joyce Wieland, c'est une réalité: les femmes sont différentes des hommes.

Dans son étude, Elizabeth Kilbourn a exploré en profondeur la question du génie créateur chez l'homme et chez la femme. Ses observations s'appliquent à tous les arts que nous avons cités dans notre introduction. Ses commentaires sur la différence qui existe entre les hommes et les femmes dans le domaine des beaux-arts serviront de conclusion à ce chapitre.

"Il faut souligner les différences physiques, simples mais fondamentales, qui existent entre l'homme et la femme. On a tout lieu de penser que, dans un

art où le mouvement du corps, ou le geste du bras et même tout le corps de l'artiste, se retrouvent dans la peinture et dans la sculpture, les différences physiques qui existent entre l'homme et la femme produiront des oeuvres d'un caractère différent. S'il est vrai que, chez la femme et chez l'homme, le bras est relié au corps d'une façon différente et que c'est ce qui empêche une femme de jeter une pierre, ou de peindre de la même façon qu'un homme, il ne faut pas plus s'attendre à ce qu'une femme puisse s'adonner à une certaine forme d'art, qu'à la voir vingt fois de suite lanceur gagnant dans une ligue majeure de baseball. Il est clair aussi qu'il faut tenir compte des différences de force physique, de vitesse et d'endurance. Harold Town a comparé la peinture à la boxe et, cette fois encore, il ne faut pas seulement tenir compte du caractère agressif de certaines formes d'art, mais aussi des différences physiques qui existent entre l'homme et la femme. Il est tout simplement impossible à une femme de jouer un rôle d'artiste à la façon d'un boxeur.

"On pourrait parler encore longtemps des différences que l'on trouve dans les façons dont un homme et une femme pensent à leur corps et comment ils se considèrent par rapport à ce dernier. On a dit que chez la femme, le torse est la partie principale, non seulement pour elle-même et ce qu'elle ressent, mais en tant qu'être humain, ou même comme une chose que les autres admirent. Au contraire, chez l'homme, les divers prolongements du tronc, les bras, les jambes et les parties génitales sont, semble-t-il, plus importants. S'il en est ainsi, cela peut avoir certains effets ou être relié à une différence quelconque entre la psychologie de l'homme artiste et de la femme artiste.

"Abordons, maintenant, l'aspect le plus important de tous, c'est-à-dire le fait que certaines femmes artistes ont des enfants ou encore, ainsi que l'a dit l'une de nos plus grandes artistes peintres, avec son accent russe si émouvant, 'La femme possède une matrice'. D'après notre expérience personnelle, le simple fait de la gestation, c'est-à-dire tout le lent processus qui consiste à laisser faire la nature, a été un grand enseignement. Il nous a permis d'apprendre sur nous-même beaucoup de choses qu'on ne peut enseigner ni à l'école des Beaux-arts ni à l'université, et que l'on ne peut recueillir en

exerçant la profession de critique d'art. Au cours de la grossesse, on a l'impression de s'identifier à la terre, l'impression d'être, et de ne pas pouvoir ne pas être. C'est une chose merveilleuse de sentir et de comprendre une partie de soi-même qu'il est impossible, tant à l'oeil qu'au cerveau, de découvrir. Le déroulement splendide de ces neuf mois de lent et inévitable développement, toute son implacabilité, le fait de ne pouvoir rien changer à cette condition, le simple fait de se soumettre à cette épreuve, de la traverser et d'en sortir victorieuse, peut enseigner à une femme le genre de renoncement qu'aucune expérience d'une vie d'homme ne peut enseigner. A la fin, quand arrive le point culminant de la naissance, il y a quelque chose d'implacable et de sexuel dans la surexcitation de la période de travail, dans la naissance de l'enfant qui donne à la femme une idée de ce qu'est la création.

"Il est évident qu'il y a aussi quelque chose de très différent chez la femme et chez l'homme dans les relations qu'ils entretiennent avec les jeunes enfants. Pour la femme, ne serait-ce que par l'allaitement, qui amène un contact physique beaucoup plus étroit. Si l'on considère aussi tout ce microcosme qu'est la société des enfants et la famille, leurs relations interpersonnelles et leurs interactions, la femme, par sa situation, par son rôle, a une tendance naturelle à observer davantage et peut-être à sentir davantage comment vivent les enfants.

"Finalement, il est un autre sens, naturellement, dans lequel l'homme artiste a tendance à être l'enfant plutôt qu'à se rattacher à lui de la même manière que la mère. Ce à quoi tend le plus un artiste c'est à retrouver dans ce qu'il fait l'instinct créateur le plus pur que possède l'enfant. Mais, c'est tout aussi important, pour la femme, de regarder avec les yeux d'une mère."

LE THEATRE, LA MUSIQUE ET LE BALLET

La musique, le théâtre et le ballet sont des arts qui s'expriment collectivement. Pour les peintres et les écrivains, la solitude est la condition nécessaire à la création, alors que les artistes dramatiques poursuivent la muse ensemble. Les compositeurs et les auteurs dramatiques eux-mêmes ne peuvent travailler complètement seuls, car leur oeuvre, pour devenir vivante, doit être interprétée par d'autres.

Du fait qu'elles sont à la fois une imitation et une interprétation de la vie de tous les jours, ces formes d'art exigent la présence de femmes. Ainsi que l'a fait remarquer Peter Dwyer, directeur du Conseil des Arts du Canada: "Certaines formes d'art imposent absolument la présence de femmes, Sans Cio-Cio San, sans Carmen, il n'y a pas d'opéra, et dans le corps de ballet, il faut des femmes. Si on leur confie les premiers rôles, certaines d'entre elles deviendront évidemment vedettes." Le Canada a donné au monde au moins six cantatrices de réputation internationale et à peu près autant d'actrices de renom. Nos trois troupes de ballet professionnelles ont été fondées par des femmes et deux d'entre elles sont dues uniquement au travail de femmes.

Toutefois, une actrice, une danseuse ou une chanteuse joue un rôle aussi traditionnellement féminin qu'une maîtresse de maison. Si ce rôle est généralement plus exigeant, il est aussi plus brillant -- et beaucoup moins ambivalent. Donc, sans vouloir faire passer au second rang la réussite de certaines de ces femmes, nous nous occuperons surtout dans ce chapitre de la femme qui est en concurrence directe avec l'homme, c'est-à-dire, de la directrice et de la directrice artistique.

Car cette forme d'art a besoin aussi de structures administratives: directeurs commerciaux, conseils d'administration, organismes de subventions. Les femmes qui veulent devenir directrices plutôt qu'interprètes rencontrent les mêmes obstacles que les femmes qui occupent des postes de direction dans les affaires ou dans l'administration. Tout le monde sait bien que seule une femme peut jouer les Madame Butterfly ou les Juliette, mais nombreux sont les gens qui s'imaginent que seul un homme est à même de remplir convenablement les fonctions de metteur en scène. En outre, la notion que seul un homme peut obtenir l'appui de la population et du monde des affaires est encore plus profondément enracinée.

LE THEATRE

En 1768, à Halifax, une affiche annonçant la représentation de "The Tragedy of Jane Shore" indiquaient que les billets étaient vendus par Mme Pritchard. Environ un siècle plus tard, Ida van Cortlandt, une brillante actrice de Toronto, monta sa propre troupe de théâtre pour faire des tournées à l'intérieur du Canada sacrifiant, ainsi qu'elle le disait, "le succès qu'elle connaissait en ville, pour avoir un peu de vie de famille, ce que permet la vie en tournée". Vers 1880, Sarah Anne Curzon, une féministe de la première heure, écrivit une pièce intitulée "The Sweet Girl Graduate", inspirée de la lutte qu'elle avait menée pour être admise à l'université de Toronto. On voit donc par là que, dès le début, les femmes se sont assurées des rôles importants dans le théâtre canadien: Mme Pritchard, comme administrateur, Mlle van Cortlandt, en qualité d'actrice et de directrice artistique et Mme Curzon en qualité d'auteur. A part l'oeuvre de ces trois femmes, il y a fort peu de choses à dire sur ces années-là. C'est qu'il n'y avait pas réellement de théâtre canadien jusqu'à ces dernières années.

Il est vrai que, même longtemps après la première guerre mondiale, des troupes faisaient des tournées et jouaient devant des salles pleines à craquer. La Nora d'Ibsen a tapé du pied sur bien des scènes canadiennes. Ces troupes étaient, dans la plupart des cas, d'origine britannique ou américaine, tout comme les acteurs qui les composaient. Au cours des années 20, les grands opéras fermèrent leurs portes ou furent transformés en cinémas et le théâtre devint le privilège des amateurs éclairés, une façon agréable d'utiliser les loisirs. Ceux qui envisageaient sérieusement de faire carrière dans le théâtre devaient aller aux États-Unis ou en Europe. L'histoire de ces années-là où, ainsi que l'a fait remarquer un critique "non seulement il n'était pas possible d'arriver au pinacle... il n'y avait même pas de pinacle", n'est qu'une litanie mélancolique des noms de celles qui partirent, et parmi lesquelles il y avait les actrices Margaret Anglin, Judith Evelyn et Marie Dressler. Il y eut, toutefois, des exceptions et des gens pleins de talent qui travaillèrent à élever le théâtre populaire au-dessus du niveau des aventures du Capitaine Applejack, et qui rêvaient d'un théâtre professionnel national. Nancy Pyper, la première à diriger des cours d'art dramatique à l'Université du Manitoba, fonda un festival d'art dramatique et fut plus tard l'âme dirigeant du University of

Toronto's Hart House Theatre. Betty Mitchell contribua à fonder les cours d'art dramatique à l'Université de l'Alberta. Martha Allan, Roberta Beatty et Norma Springfield se consacrèrent au théâtre classique de langue anglaise, à Montréal. Leurs efforts furent malgré tout infructueux. Ainsi que l'a rappelé l'auteur dramatique Tom Hendry, "pour toute une génération de Canadiens, voir les classiques signifiait assister à une semaine de représentations données par Donald Wolfitt, tous les cinq ans. Les pièces du théâtre contemporain étaient données par des troupes fatiguées du voyage, à leur dernière étape sur le chemin du retour à New-York, et il n'y avait pour ainsi dire aucune production sur le plan local."

C'est au cours des années 40, tant au Canada anglais qu'au Canada français que, pour la première fois, les productions locales commencèrent à prendre de l'importance. Deux des plus remarquables initiatives furent l'oeuvre de femmes: Dora Mavor Moore, à Toronto, et Yvette Brindamour, à Montréal.

Tout au cours de sa longue et productive carrière, la devise de Dora Mavor Moore a été: "Artistes canadiens, ne partez pas, nous avons besoin de vous." Avant la première grande guerre, cette artiste abandonna une carrière prometteuse en Europe (elle fut la première Canadienne diplômée de la Royal Academy of Dramatic Art, et la première actrice canadienne à jouer au théâtre Old Vic, à Londres), et entra dans une troupe établie à demeure à Ottawa, et par la suite joua les jeunes premières dans la troupe de Philip Ben Greet, qui se spécialisait dans les tournées. Après son mariage, installée à Toronto, elle s'employa à faire connaître et apprécier le théâtre. Pendant les années 30, elle fonda les "Village Players". En 1946, pour prouver la foi qu'elle avait en un théâtre national, elle lança la New Play Society, dont le but était "de fonder un théâtre canadien vivant, établi sur une base permanente et sans but lucratif, mais groupant des acteurs professionnels".

La société fit ses débuts avec "The Playboy of the Western World", qu'elle joua dans un auditorium situé au sous-sol du Royal Ontario Museum et, pendant sept ans, la société organisa régulièrement une saison théâtrale. On était toujours à court d'argent: l'installation était des plus rudimentaires et les décors généralement misérables.

Le plus souvent, les pièces canadiennes inédites, sur lesquelles la troupe jetait son dévolu, se remarquaient davantage par leur nouveauté que par leur valeur. Pourtant, ainsi que l'a écrit Nathan Cohen, "la New Play Society eut vite fait de prouver sa valeur quand il s'est agi de partir à la découverte, et de faire ressortir les principales qualités d'une pièce". Ajoutons qu'elle créa également des précédents: en 1948, bien longtemps avant que le biculturalisme ne fut devenu une formule en vogue, Dora Mavor Moore présenta à Toronto, "Les Compagnons de Saint-Laurent", la première grande troupe théâtrale du Québec et c'est ainsi que le Canada anglais fut initié au théâtre français. En 1949, Dora Mavor Moore monta la première revue "Spring Thaw" qui est devenue, depuis plus de vingt ans qu'elle existe, une véritable tradition.

En 1953, la compagnie prit une semi-retraite. Cette année-là, la création du Festival de Stratford montra clairement qu'on avait bien pavé la voie et qu'un théâtre entièrement professionnel était réalisable. Après tous les efforts qu'elle avait faits, il est plaisant de penser que ce fut Dora Mavor Moore qui servit d'intermédiaire entre ce jeune visionnaire du théâtre, Tom Patterson, et Tyrone Guthrie, et qu'à la suite de leur rencontre, ce dernier participa à la fondation du festival Shakespeare sur les bords d'un autre Avon, au Canada, celui-là.

Yvette Brindamour appartient à une autre génération que Dora Mavor Moore, mais elle est remplie de la même ingéniosité et de la même détermination. Mme Brindamour, qui est née à Montréal, fit des études dramatiques à Paris puis revint dans sa ville natale n'ayant qu'une seule idée en tête, celle de fonder un théâtre permanent. Le 7 février 1949, le Rideau vert débuta avec une pièce de Lillian Hellman, "Les Innocents". Aujourd'hui, le Rideau vert peut être fier d'être le plus ancien théâtre professionnel établi au Canada.

Ce n'est pas sans mal qu'il a gagné ce titre. Il y eu des années où il ne put trouver de salle convenable, et des saisons où la troupe ne put jouer. Mais Yvette Brindamour et Mercedes Palomino, qui est son associée et sa directrice administrative, n'abandonnèrent jamais leur rêve. En 1960, le Rideau vert s'installa à demeure au théâtre Stella, et depuis, chaque année, le théâtre a joué pendant toute la saison en donnant chaque mois une pièce nouvelle.

Devant la nécessité de plaire au public, Yvette Brindamour commença par monter des pièces de boulevard, puis elle augmenta son répertoire en y faisant entrer des classiques et en donnant en primeur de nouvelles pièces canadiennes. Parmi ces dernières, celles qui connurent le plus de succès étaient des oeuvres d'auteurs dramatiques féminins, et notamment "Encore cinq minutes", de Françoise Loranger qui obtint le prix du gouverneur général et "L'Exécution", de Marie-Claire Blais, que le Rideau vert lui avait demandé d'écrire et qu'il monta ensuite.

La troupe se fit sans tarder applaudir à l'étranger. En 1964, à la demande expresse d'André Malraux, elle alla jouer "L'heureux stratagème" à Paris, et un an plus tard, après un engagement à Leningrad, elle partit pour Paris une fois de plus, mais cette fois avec une pièce canadienne, "Une maison, un jour" de Françoise Loranger. (C'est au cours de ces représentations que l'ingénue de la troupe, Geneviève Bujold, fut remarquée par le metteur en scène français Alain Resnais.) En 1969, Mlle Brindamour partit, pour la troisième fois, à l'étranger avec la troupe du Rideau vert pour représenter le Canada au premier festival international d'Italie, où elle donna "Hedda Gabler".

Suivant en cela la fière tradition des acteurs-directeurs, Yvette Brindamour dirige un grand nombre des pièces à l'affiche au Rideau vert. Et dans un centre théâtral où aucun théâtre n'a l'habitude de garder une troupe permanente, elle assure une certaine continuité en jouant fréquemment des premiers rôles.

Yvette Brindamour et Dora Mavor Moore ont toutes deux prouvé que les femmes possédaient les capacités voulues pour diriger une troupe professionnelle de théâtre. (Tout comme l'avait fait Amelia Hall, qui pendant plusieurs saisons, au cours des années 50, dirigea le Canadian Repertory Theatre, à Ottawa.) Si, de nos jours, la New Play Society de Dora Mavor Moore nous apparaît surtout comme un précédent historique intéressant, depuis vingt-et-un ans qu'Yvette Brindamour est directrice artistique, elle a montré qu'elle possède une qualité qu'on reconnaît plus volontier à un homme qu'à une femme, une endurance remarquable dans un monde où l'on rencontre une concurrence acharnée.

La vitalité d'Yvette Brindamour et celle de Dora Mavor Moore proviennent, sans aucun doute, de ce qu'elles ont toutes deux fondé leur propre troupe de théâtre et que, dès cet instant, la troupe resta véritablement leur univers à elles. L'histoire d'autres directrices de théâtre n'a pas été aussi heureuse. Ce qui permet à Nathan Cohen de faire remarquer: "On trouve des femmes qui occupent les fonctions de régisseurs, de publicitaires et certainement de dessinatrices de costumes, mais on constate également que dans de nombreuses branches du domaine du spectacle les portes leur sont fermées." L'expérience de Jean Roberts et de Marigold Charlesworth nous en offre l'exemple.

Jean Roberts, régisseur en chef, qui a reçu sa formation professionnelle à Stratford-sur-Avon, en Angleterre, et Marigold Charlesworth, actrice et directrice, qui y a joué, sont toutes deux nées en Grande-Bretagne. Elles vinrent au Canada vers la fin des années 50 avec l'idée de fonder un théâtre. Au début des années 60, après plusieurs saisons pendant lesquelles elles dirigèrent le théâtre d'été de la "Red Barn", à Jackson Point dans l'Ontario et connurent un grand succès, elles montèrent pendant une saison des pièces classiques de grande qualité au Toronto's Central Library Theatre. Bien que l'entreprise se soit terminée par un échec "parce que les frais avaient été trop considérables", les deux artistes parvinrent à rattrapper leurs pertes en montant la pièce "The Fantasticks", qui connut un brillant succès et, en 1965, prirent la direction artistique et la direction administrative des "Canadian Players". Nathan Cohen nous raconte cet épisode:

"Elles prirent en mains cette troupe, qui avait été fondée en 1954, parallèlement au Festival de Stratford, mais qui avait périclité d'une façon lamentable au cours des années suivantes. Elles la rajeunirent et en firent à la fois une troupe de tournée et une troupe établie à demeure à Toronto, encore une fois au Central Library Theatre. Leur programme était fait d'un mélange judicieux de théâtre classique et de théâtre moderne. Sur les six pièces qu'elles montèrent, elles ne connurent qu'un échec. Au moins deux de ces pièces, "The Firebugs" et "Murder in the Cathedral", obtinrent la faveur de la critique en même temps que celle du public."

La saison avait connu un tel succès que l'on projeta de fusionner le Crest Theatre, qui éprouvait des

difficultés certaines avec les Canadian Players qui, eux, connaissaient un nouvel essor sous la direction de Mlle Roberts et de Mlle Charlesworth. Mais, la mésentente perpétuelle qui existait entre elles et les deux conseils d'administration les amenèrent à offrir leur démission. Jean Roberts entra au Conseil national des Arts, comme spécialiste en art dramatique et Marigold Charlesworth poursuivit sa carrière de directrice artistique. Elle a travaillé tout dernièrement au Neptune Theatre et au Young People's Theatre à Toronto, ainsi qu'au centre Saint-Laurent.

Dans la chronique du théâtre canadien, l'échec n'est pas vraiment chose nouvelle. Mais ce qui importe le plus dans le cas dont nous venons de parler c'est qu'il s'agissait de la création de ce qui aurait pu être, exception faite du Festival de Stratford, la plus importante entreprise de spectacles au Canada anglais. Et cette entreprise aurait été conçue et exploitée par des femmes!

Il est toujours risqué de faire des suppositions et de se demander "que serait-il arrivé si..". On ne peut pourtant s'empêcher de penser que, dans les mêmes circonstances, un homme serait certainement parvenu à s'assurer à la fois l'appui des conseils d'administration et celui du public. Autrement dit, on n'est pas encore prêt à laisser des femmes accéder à une situation de premier plan dans le théâtre canadien, à moins qu'elles ne soient propriétaires d'une salle.

La carrière des autres femmes qui ont essayé de diriger des théâtres a été toute aussi brève. Et, comme l'une d'entre elles l'a fait mélancoliquement remarquer: "Souvent, semble-t-il, les femmes font oeuvre de pionniers et mettent tout en action. Mais, lorsque vient le moment de donner de l'expansion à l'entreprise, les hommes prennent leur place."

En 1967, Joy Coghill, qui avait contribué à établir un théâtre pour enfants, à Vancouver, fut nommée directrice artistique du Playhouse Theatre, de la même ville. Elle a occupé son poste deux ans à peine. En 1965, Mary Morter a fondé le Instantheatre, conçu pour donner des pièces en un acte et des spectacles entre midi et deux heures, et destinées aux employés de bureau et à la population en général, dans le centre de Montréal. En 1970, le Instantheatre s'est transformé en Centaur Theatre et a commencé de monter des spectacles complets, mais Mlle Morter n'en fait plus partie.

On peut donc dire qu'en 1970 comme en 1950, Yvette Brindamour reste la seule femme qui soit la directrice artistique d'une troupe de théâtre entièrement professionnelle établie à demeure. Les principales troupes canadiennes: le Théâtre de Stratford, le Théâtre du Nouveau Monde, la Manitoba Theatre Centre, le Charlottetown Festival, sont restées depuis leurs débuts des citadelles masculines. Au Centre national des Arts d'Ottawa, aucune femme n'a occupé de poste plus élevé que celui de directrice des relations personnelles, et encore pendant très peu de temps.* Il est vrai que plusieurs des organisations de ce groupe comptent des femmes au sein de leur conseil d'administration. Mais ces femmes ne jouent véritablement aucun rôle déterminant sur le plan des décisions et ce qui est frappant, c'est qu'aucune femme n'a jamais mis en scène une seule pièce dans aucun de leurs théâtres.

Il est difficile de donner des raisons précises -- ou même de trouver un dénominateur commun permettant d'expliquer ces échecs des femmes. Il est certain que la situation est bien différente de celle des femmes qui occupent des postes de direction dans les beaux-arts par exemple. Une directrice artistique, après avoir bien réfléchi à la question, nous donne son avis:

"Le problème n'est pas réellement dans le monde du théâtre lui-même. On considère qu'un metteur en scène ou un directeur artistique est bon ou mauvais et le sexe n'a vraiment rien à voir dans cette appréciation. Les ennuis commencent lorsque les femmes ont à traiter avec des conseils d'administration composés de gens non initiés au monde du théâtre. Ce sont habituellement des hommes d'affaires qui, tout simplement, ne sont pas habitués à traiter d'égal à égal avec une femme.

"Et, cette situation est due en partie aux femmes elles-mêmes. Elles ne jouent pas le jeu comme le feraient les hommes. Elles disent ouvertement leur façon de penser, alors qu'elles devraient montrer plus de subtilité et elles ont des réactions peut-être trop affectives alors qu'il leur faudrait garder leur sang-froid."

* En février 1971, Jean Roberts a été nommée directrice de la section du théâtre au Centre national des Arts.

Si les directrices de théâtre ont été évincées des postes clés au Canada, elles ont quand même, à leur façon, beaucoup contribué à son développement. Il faut citer tout d'abord le travail de pionnier effectué par Dorothy Goulding, à Toronto, ainsi que celui de Julia Murphy et Marian Taylor, à Ottawa, grâce auquel le théâtre pour enfants est une entreprise presque entièrement féminine. Nous avons eu aussi Joy Coghill et Jane Heiman, qui ont fondé le Holiday Theatre, à Vancouver, et qui envoient des troupes en tournée dans les écoles de la Colombie-Britannique. Citons également l'actrice Barbara Chilcott qui a contribué à fonder la troupe "Crest Theatre's Hour", qui même depuis que le théâtre a fermé ses portes continue de connaître le succès. Mais, la réussite la plus étonnante est, toutefois, celle de Susan Douglas Rubes.

Susan Rubes, qui est née aux Etats-Unis et dont Nathan Cohen a dit qu'elle était "le personnage le plus indomptable que l'on puisse trouver dans le monde du théâtre à Toronto", est venue s'établir au Canada avec son mari, le chanteur Ian Rubes, au début des années 60. L'actrice était décidée à donner aux enfants autre chose que la ration hebdomadaire de dessins animés qu'ils voyaient à la télévision et c'est dans ce but, qu'en 1962, elle lança le Museum Children's Theatre. Pendant plusieurs saisons, le Museum Theatre joua, devant des auditoires ravis, sur la même scène où la New Play Society de Dora Mavor Moore avait donné des spectacles dix ans auparavant.

La production la plus digne d'être notée a, sans doute, été "The Dandy Lion", pièce inédite signée par deux Torontoises: Pat Patterson, animatrice du programme CBC Matinee, et Dodi Robb, directrice de la programmation de jour. Cette pièce fut jouée plus tard en français sous le titre "Le lion distingué". Après une dispute survenue entre Susan Rubes et le conseil d'administration (ces disputes étaient fréquentes, bien que dans le cas qui nous occupe, le conseil d'administration fut formé exclusivement de femmes), le Museum Theatre ferma ses portes. Mme Rubes, qui ne se décourage pas facilement, le remplaça par le Young People's Theatre, qui joue régulièrement tous les samedis au Colonnade Theatre et fait des tournées dans les écoles de la région de Toronto. C'est également Susan Rubes qui a mis au point le projet intitulé "Prologue to the Performing Arts", pour le ministère de l'Education de l'Ontario. Ce programme comprend des extraits d'opéra, de ballets et de pièces de théâtre, et que l'on donne dans les écoles.

Selon Mme Rubes, les enfants devraient considérer la représentation d'une pièce de théâtre comme un événement

et comme une fête. La majorité des représentations du Young People's Theatre sont données avec tout le décorum voulu, y compris décors et costumes. D'autres femmes, et notamment Anna Palo-Heimo, présidente de la Canadian Child and Youth Drama Association, préfèrent utiliser l'art dramatique pour amener l'enfant à se découvrir lui-même. Avec ses disciples, elle donne, en petit comité, à titre d'expérience, des pièces impromptues dans lesquelles les enfants, eux-mêmes, jouent.

D'ici une dizaine d'années, les efforts déployés par ces deux écoles devraient porter fruit et attirer vers le théâtre de nouveaux auditoires. Peut-être trouvera-t-on alors, parmi ces derniers, des gens qui formeront des conseils d'administration qui comprendront beaucoup mieux ce que peuvent apporter les femmes dans le monde du théâtre.

Au Canada français, la situation des directrices de théâtre est déjà plus prometteuse. Au Québec, en plus du Rideau vert et du Théâtre du Nouveau Monde, la situation est instable mais offre malgré tout des possibilités. On voit surgir de petites troupes qui jouent pendant une saison, ou même plus, et disparaissent ensuite. Cette atmosphère est beaucoup plus détendue qu'au Canada anglais, et plusieurs directrices de théâtre connaissent une excellente réputation. Tout comme Yvette Brindamour, la plupart d'entre elles sont actrices. Ces femmes reflètent le talent créateur que l'on trouve à l'état latent chez les Canadiennes françaises et qui est si évident dans l'oeuvre des romancières comme Gabrielle Roy et Marie-Claire Blais, et chez les peintres comme Marcelle Ferron et Rita Letendre.

Pour ne citer que quelques-unes de ces réussites, il y a Monique Lepage et Françoise Berd, qui ont fondé respectivement le Theatre Club et le Théâtre de l'Egrégoire. Ce sont surtout ces deux femmes qui ont pris l'initiative de présenter à Montréal du théâtre d'avant-garde. Avec Paul Buissonneau, Louise Latraverse a fondé le Théâtre de Quat'Sous, si vivant, et Françoise Graton est parmi les directeurs de La Nouvelle Compagnie théâtrale qui donne des représentations dans les établissements d'enseignement secondaire. Au Québec, les théâtres d'été sont un fief presque entièrement féminin. Le Théâtre de la Marjolaine, fondé et dirigé par Marjolaine Hébert, peut être considéré comme une mini-version française du Festival de Charlotte-town, et donne chaque année des comédies musicales inédites.

Mariette Duval est co-directeur du Théâtre des Marguerites, près de Trois-Rivières, et Monique Lepage a tout dernièrement pris la direction du "Piggery Theatre" dans les cantons de l'Est. La plus ancienne troupe de théâtre, sinon la plus originale, est celle de La Poudrière, une salle charmante, contenant 154 sièges et qui se niche dans une ancienne poudrière militaire de l'Île Ste-Hélène, à Montréal. Le théâtre de la Poudrière, qui a été fondé en 1958 par Jeannine Beaubien, présente pendant une partie de la saison des pièces en français et en anglais, et parfois, des pièces en allemand ou en italien.

Les actrices n'ont pas connu, et cela pour des raisons évidentes, les mêmes difficultés que celles qui assaillent les directrices de théâtre. Une actrice, comme un écrivain ou un peintre, n'est jugée que sur la performance qu'elle donne -- or les femmes jouent des rôles de femmes.

L'attrait des États-Unis et de l'Europe pour les actrices canadiennes, comme d'ailleurs pour toutes les artistes canadiennes du domaine des arts d'interprétation, reste toujours très fort. Toby Robins vit à Londres et Joanna Shimkus vit à Paris.

Mais la tentation n'est plus aussi forte qu'elle ne l'était il y a une génération. Le théâtre canadien, auquel sont venues s'ajouter la télévision et un début d'industrie nationale du film, est devenu une profession, et un interprète peut y gagner sa vie. Kate Reid, par exemple, a donné sur la scène de Stratford quelques-unes de ses plus belles performances et elle a souvent prêté son concours à de nouvelles troupes encore peu sûres d'elles-mêmes. La carrière de Frances Hyland s'est déroulée en grande partie au Canada et elle a joué tout récemment au nouveau Globe Theatre, en Saskatchewan, sa province natale.

Le théâtre de langue française a produit une pléiade d'actrices: Monique Miller, Francine Racette, Louise Marleau, pour n'en nommer que quelques-unes. Il faudrait peut-être faire une place à part à l'étonnante Denise Pelletier, au talent si varié. Cette dernière, qui est tout aussi à son aise dans le théâtre classique que dans le théâtre de l'absurde, a su incarner d'une façon remarquable le personnage d'Alice dans la Danse de Mort, de Strindberg, au Théâtre du Nouveau-Monde et créé l'année suivante avec autant de classe le même personnage, en anglais, à Stratford.

Au cours des dernières années, nous avons pu découvrir de jeunes actrices qui avaient reçu leur formation professionnelle au Canada. Citons, par exemple, Martha Henry, qui est sortie du National Theatre et Geneviève Bujold, du Conservatoire de Québec. Cette dernière est la première actrice canadienne dont le nom soit familier même au public étranger.

Mais, en dépit de leurs réussites, les actrices, tout comme les directrices de théâtre, font face à des problèmes qui viennent de leur condition de femme. Ainsi que le souligne Nathan Cohen:

"Nous avons peu d'auteurs dramatiques qui écrivent pour des femmes. Bien qu'il y ait actuellement au Canada de nombreux rôles pour les bonnes actrices, on constate que dans les nouvelles pièces on n'a prévu que très peu de rôles pour elles. Il arrive parfois qu'un auteur écrive une pièce destinée à une actrice en particulier, comme ce fut le cas pour Anna Cameron avec "A Festival of Carols", et pour Frances Hyland avec "The Ecstasy of Rita Joe". Mais, il faut bien le dire, il n'y a généralement peu de pièces contenant de bons rôles pour les femmes ou qui montrent une certaine compréhension des femmes ou qui expriment une certaine sympathie pour elles."

Dans l'étude qu'il a préparé pour la Commission et qui traite du théâtre de langue française, J. Rudel-Tessier a développé cette question:

"La vérité, c'est que les auteurs de théâtre sont encore en très grande majorité des hommes qui transportent sur la scène un monde où les hommes tiennent beaucoup de place. Quand un auteur dramatique met un couple sur la scène, il y a beaucoup de chances pour que ce couple réunisse un homme et une femme. Mais, s'il a besoin de faire intervenir un avocat, un médecin, un député, un ministre, un haut fonctionnaire, un architecte, un professeur d'université, et on pourrait allonger la liste presque à n'en plus finir, les chances sont presque aussi grandes qu'il n'ait fait de rôles que pour des hommes!

"Il en est ainsi parce que les auteurs dramatiques sont forcés, d'une certaine manière, de prendre les choses comme elles sont. Mais, aussi parce que

le théâtre a pris des habitudes il y a longtemps - quand il n'y avait pas de femmes fédécins, d'avocates, de décoratrices, de sénateurs, de ministres, et puis on joue beaucoup de pièces qui ont été écrites à une autre époque. Pour jouer Racine, Corneille, Molière, Beaumarchais, Musset, et on pourrait même ajouter Shakespeare, il faut beaucoup plus de comédiens que de comédiennes.

"Mais, il reste que les auteurs dramatiques modernes sont forcés, par la réalité qu'ils veulent transposer, de mettre en scène plus de personnages masculins que de personnages féminins. Et pour les excuser, il faut sans doute tenir compte aussi du fait qu'ils connaissent mieux les hommes que les femmes puisque les auteurs dramatiques, comme les bons romanciers, trouvent en eux-mêmes tous leurs personnages."

En ce qui concerne le dernier domaine auquel nous nous intéressons, celui des femmes auteurs dramatiques, il y a, malheureusement, peu de chose à dire. Notre pays n'a pas encore prouvé qu'il peut être un foyer de dramaturges, hommes ou femmes!

Comme il arrive souvent, c'est au Québec que la situation est la plus intéressante. L'auteur dramatique féminin le plus remarquable et le plus prolifique est Françoise Loranger qui, depuis 1964, a donné presque chaque année une nouvelle pièce. Bien qu'elle n'ait vraiment commencé d'écrire que vers quarante ans, Françoise Loranger a connu une montée rapide. Ses deux premières pièces, Une maison, un jour, et Encore cinq minutes, sont dans l'ensemble des pièces d'un génie conventionnel. Dans Une maison, un jour, l'auteur montre ce qui se passe dans une seule journée de la vie d'une famille canadienne-française. Encore cinq minutes qui, ainsi que nous l'avons noté à reçu le Prix du gouverneur général, est un peu la version canadienne-française moderne de "La maison de poupées" d'Ibsen. C'est l'histoire d'une femme d'un certain âge qui prend soudainement conscience d'elle-même.

Les trois pièces qui ont suivi étaient de tendance plus expérimentale. "Le chemin du roi", inspiré de la visite que le général de Gaulle fit au Québec en 1967, était un joyeux tour de force dans le style de Joan Littlewood. Dans "Double jeu", l'auteur va plus loin et fait participer le spectateur à la pièce. La dernière

oeuvre de Françoise Loranger "Medium saignant", qui a débuté en janvier 1970, a suscité des réactions diverses. Toutefois, l'ensemble de son oeuvre témoigne d'un grand talent.

Deux des principales romancières canadiennes-françaises ont également écrit pour le théâtre. Lé temps sauvage, d'Anne Hébert, a été présenté par le Théâtre du Nouveau Monde; plus tard, une autre pièce de cet auteur, La mercière assassinée, a été mise en scène pour la télévision par Radio-Canada. L'exécution, de Marie-Claire Blais (pièce qui se passe dans une école de garçons et ne comporte malheureusement pas de personnage féminin) avait été commandée à l'auteur par le Théâtre du Rideau vert.

Au Canada anglais, la situation est moins prometteuse. Au cours des années 1930, Gwen Pharis Ringwood a écrit plusieurs pièces dont l'action se passait dans l'Alberta pendant la dépression: Still Stands the House est sans doute la plus importante de ces pièces. Au cours des années 1950, la pièce de Patricia Joudrey, Teach Me How to Cry, a connu un franc succès à New-York et à Londres, comme à Toronto.

Mais ces premiers succès n'ont pas été suivis d'autres. Nathan Cohen brosse ainsi le tableau des années qui ont suivi:

"Pour la saison 1966-1967 du Manitoba Theatre Centre, Ann Henry a écrit une pièce intitulée "Lulu Street". Mlle Henry, qui est journaliste, possède beaucoup d'expérience dans ce métier et a eu une carrière pittoresque. Mais, de toute évidence, "Lulu Street", sa première pièce, sera la dernière. A Victoria et à Vancouver, beaucoup de femmes écrivent des pièces pour enfants et Dodi Robb et Pat Patterson ont créé une pièce pour les jeunes enfants, nous voulons parler du "Dandy Lion", qui semble connaître un grand succès à l'étranger également.

"Au cours des années 50, une journaliste de Toronto, Mary Jukes, a écrit une comédie romanesque "Every Bed is Narrow" qui a été une réussite de caractère local. La pièce a été jouée en Angleterre où on en a donné quelques représentations en province. Mlle Jukes n'a jamais rien écrit depuis cette époque, du moins pour le théâtre. Pendant un certain temps, à Calgary, Elsie Park Gown, auteur dramatique intéressant dont l'une des comédies "The Last Caveman" avait une certaine valeur, s'est consacrée au théâtre. Elle non plus, semble-t-il, n'a pas été comprise, ou a simplement perdu son intérêt pour l'art dramatique.

"Montréal, et c'est là un fait curieux, est, semble-t-il, le meilleur foyer d'inspiration pour les auteurs dramatiques féminins, qu'ils soient de langue anglaise ou de langue française. Bien qu'elle ait encore du mal à formuler ses idées, Aviva Ravel continue de persévérer et à faire ce qui importe le plus: elle écrit des pièces et les fait jouer par qui le veut bien, amateurs ou professionnels."

Malgré tous les efforts qu'elles ont déployés, les femmes n'ont connu dans le théâtre canadien qu'un succès limité. Cette réussite mitigée provient en partie de ce que Nathan Cohen appelle, "le parti-pris masculin qui, dans le théâtre canadien, est une force beaucoup plus sérieuse qu'on pourrait le croire à première vue". Mais, Nathan Cohen a terminé son article sur une note plus encourageante. Laissons lui le dernier mot:

"On n'a aucune raison de croire que, dans le théâtre canadien, les portes qui se sont fermées devant les femmes le resteront encore longtemps. Nous avons affaire, dans ce cas, à un état de choses qui se perpétue à force d'habitude et aussi à une certaine réticence de la part des femmes, à certaines attitudes sociales qui se manifestent depuis longtemps, mais dont l'influence va en diminuant. Nous n'ignorons pas les réussites auxquelles sont parvenues des femmes dans d'autres pays. Après tout, il y a Jean Dalrymple du New York City Center, Zelda Fitchandler de l'Arena Theatre, à Washington, et Joan Littlewood en Angleterre, ainsi que Mira Trilofic en Yougoslavie, pour ne mentionner que quelques-unes des plus remarquables. On peut voir ainsi qu'il n'y a dans le théâtre aucun emploi que ne puisse être rempli par des femmes."

LA MUSIQUE

Au Canada, la musique est loin d'être un nouveau venu parmi les arts, ou du moins, c'est un art moins récent que les autres. Dès 1764, Québec pouvait se vanter de posséder une salle de concert, et l'on pouvait s'abonner à des concerts hebdomadaires et aller entendre des symphonies de Haydn, des ouvertures de Handel ou encore un concerto pour piano de Mozart. Au XIX^{ème} siècle, presque chaque ville importante avait son orchestre de fortune, et dans plusieurs d'entre elles des chorales qui comprenaient parfois plusieurs centaines de membres. L'auditoire était tout aussi enthousiaste: en 1851, Jenny Lind vint chanter au St. Lawrence Hall où plus d'un millier de personnes payèrent sans rechigner trois dollars pour l'entendre. Vers la fin du siècle dernier, la musique était devenue une institution établie, comme en fait foi la construction du Massey Hall à Toronto qui date de cette époque. C'est pendant la première décennie du XX^{ème} siècle qu'un orchestre symphonique s'établit à demeure à Québec, aussi qu'à Toronto.

Dès le début, les femmes se virent encouragées à participer à la vie musicale du pays, mais on ne leur y accordait qu'un rôle secondaire. Au Canada, tout comme dans les autres pays, "un peu de chant et de piano", ainsi qu'Arthur Loesser l'a écrit dans Men, Women and Piano, "donnait aux jeunes filles accomplies plus de chances de trouver un mari". Du fait également que la musique, la musique classique du moins, est forcément plus conservatrice que les autres formes d'art, la tradition qui écartait effectivement les femmes des échelons supérieurs de la hiérarchie musicale n'eut pas de mal à s'établir. Même de nos jours, cette entente tacite subsiste encore d'une façon quasi universelle. Les femmes ne sont presque jamais chefs d'orchestre, elles ne dirigent jamais de grands orchestres symphoniques, et les femmes violons-solos sont également très rares.

Toutefois, dans le domaine qu'on leur laissait, celui de l'interprétation, on trouve une véritable pléiade de musiciennes canadiennes. C'est particulièrement comme artistes lyriques que leurs talents et leur persévérance ont transformé en un grand art ce qui était autrefois considéré tout au plus comme un talent de société.

Au début de son étude sur les femmes et la musique, qu'il a écrit pour la Commission, John Kraglund résume la situation:

"Dans la mesure où l'on considère les rapports entre les sexes, la catégorie des solistes est celle où l'on rencontre le moins de concurrence et celle où il y a le moins de discrimination. En matière d'art lyrique, il n'y a absolument pas de concurrence. Les hommes sont tout aussi heureux de laisser aux femmes les emplois de sopranos et de contraltos que les femmes de se voir écartées des emplois de ténors, de barytons et de basses."

La remarque de Kraglund ne peut naturellement pas expliquer qu'au Canada, compte tenu de la population et de l'importance de l'activité musicale qu'il entretient, il y ait un nombre aussi considérable d'artistes lyriques de réputation mondiale. Cela explique toutefois, du moins partiellement, la raison pour laquelle tant de ces artistes (selon Kraglund, les femmes sont à peu près aussi nombreuses que les hommes) sont des femmes.

L'histoire commence à Montréal, par une chaude nuit du mois d'août 1860; c'est l'inauguration du pont Victoria, et on donne un grand festival musical devant le Prince de Galles. Parmi les interprètes se trouve Emma Lajeunesse, une jeune Canadienne française de 13 ans possédant déjà une voix de soprano étonnante.

Pour la première fois peut-être, mais non la dernière, hélas, les Canadiens ne surent pas reconnaître un grand talent. Après qu'une campagne de souscription destinée à lui permettre de continuer ses études artistiques eut échoué, Emma s'expatria à Albany dans l'état de New-York, où le public fut plus compréhensif et lui permit, en 1866, de faire ses études de chant à Paris. Deux ans plus tard, sous le nom de Madame Albani, (si Montréal avait été plus compréhensif, peut-être se serait-elle appelée Madame Monréali?) elle débuta avec un très grand succès à Messine, dans le rôle d'Amina, de La Somnanbule. Dès lors, pendant près d'un demi siècle, Albani fût parmi les plus grandes cantatrices d'opéra. Ainsi que l'a dit Hellmuth Kallman, l'historien de la musique canadien, "il fallait un talent extraordinaire à une époque où l'on fêtait déjà Patti, Tietjens, Nillsen et Lucca". Par une ironie du sort, au cours des tournées triomphales que la diva fit au Canada, le pays qui dans sa jeunesse

l'avait découragée, on l'acclama comme une gloire nationale et, pour ses déplacements, on mit à sa disposition un wagon particulier.

A la suite des triomphes d'Albani, on vit d'autres chanteuses canadiennes couvertes de lauriers à l'étranger, notamment Mary Hope Morgan, Mme Edvina (Marie-Louise Martin) et Béatrice LaPalée. Pauline Lightstone, Montréalaise elle aussi, fut la plus grande: elle créa le rôle du soprano dramatique dans l'Heure espagnole de Ravel, sous le nom de Mme Donalda. Mais, contrairement à Albani qui avait vécu à l'étranger et y était devenu célèbre, Mme Donalda revint à Montréal en 1937 et elle prit une part importante au progrès de la musique au Canada, d'abord comme professeur, puis en 1940, comme fondatrice du Montreal Opera Guild qui, en collaboration avec l'Orchestre symphonique de Montréal, donne encore aujourd'hui des représentations d'amateurs.

Environ 80 ans avait passé depuis le jour où la future Albani avait chanté devant le futur Edouard VII. Une autre jeune fille de Montréal, douée d'une voix magnifique, rêvait, ainsi qu'elle l'a rappelé, "d'être Deanna Durbin dans le film 100 Men and a Girl".

Il s'agissait là de Maureen Forrester, à qui, toutefois, l'avenir réservait de plus grands honneurs. Aujourd'hui, à l'apogée de sa carrière de contralto, elle est considérée, selon le critique Jacob Siskind, comme "l'une des plus grandes artistes que le Canada ait jamais eues et elle est également une des plus grandes artistes de la génération actuelle".

Dans les salles de concert à l'étranger, Maureen Forrester, qu'un de ses admirateurs a décrite comme "une blonde Cérès intelligente et pleine d'humour", connaît surtout la faveur du public pour son interprétation de lieder et d'oratorios. Elle est l'épouse du chef d'orchestre Eugène Kash, et la mère de cinq enfants. C'est une des rares femmes artistes qui aient su allier leur carrière à la vie familiale sans que l'une ou l'autre en souffre. Il est arrivé à Maureen Forrester de donner un récital au New York's Town Hall, deux semaines à peine après la naissance de sa fille. Elle dit elle-même, "Je peux chanter le matin où je vais accoucher, et même pendant l'accouchement. Moi, cela ne me dérange pas, mais cela rend le chef d'orchestre nerveux".

Si Maureen Forrester est unique comme contralto, il en va de même pour Lois Marshall, qui elle est soprano. Cette artiste est une remarquable cantatrice connue surtout par les concerts qu'elle a donnés. Sa passion pour son art est si grande qu'à la suite d'un grave accident qu'elle subit il y a quelques années, elle entreprit malgré tout une saison de concerts épuisante, confinée dans un fauteuil roulant.

Parmi les cantatrices, citons Pierrette Alarie de Montréal, que le mariage, tout comme Maureen Forrester, n'a pas empêchée de poursuivre une brillante carrière. Avec son mari, le ténor Léopold Simoneau qui souvent lui donne la réplique, elle s'est fait acclamer à Strasbourg dans des airs de Mozart, et à Beyrouth comme interprète de Wagner. Parmi les grandes divas, il faut inclure Teresa Stratas, la jeune et vibrante soprano de Toronto qui est devenue une étoile du Metropolitan Opera, Colette Boky devenue célèbre à Vienne, ainsi qu'Huguette Tourangeau, Irène Salemka et Nelly Mathot. Et la liste s'allonge chaque année, ainsi que le fait remarquer John Kraglund:

"...parmi celles qui viennent de débiter dans une carrière prometteuse, tout récemment, il faut compter Heather Thomson, Lillian Sukis, Jeannette Zarou, Helly Sapinski, Maria Pellegrini, Marguerite Paquet et Roxalana Roslak."

Toutes ces chanteuses n'ont pas hésité à entreprendre des tournées de récitals et d'opéras à l'étranger; c'est là une carrière connue pour être épuisante et où règne une concurrence acharnée. D'autres Canadiennes, notamment Elizabeth Benson Guy, Claire Gagné, Mary Morrisson et Patricia Rideout ont, dans l'intérêt de leur famille, choisi de faire leur carrière plus près de leur foyer. Ces chanteuses, ainsi que le souligne Kraglund, "ne sont pas forcément de moins grandes artistes, elles ont simplement moins d'ambition personnel". Et, toujours selon Kraglund, il est possible que leur contribution à l'essor de la musique, sur la scène nationale, soit aussi importante que celle des étoiles canadiennes de réputation mondiale:

"De nombreux ouvrages canadiens très récents, pour soprano par exemple, ont été composés spécifiquement pour Mary Morrisson. Sa carrière lui a permis de se familiariser avec les problèmes de la musique

contemporaine et elle a, de ce fait, aidé à combler le fossé entre le compositeur canadien de notre génération et l'auditoire."

Chez les cantatrices, la rivalité ne peut exister qu'entre femmes. Toutefois, les solistes instrumentistes doivent, elles, rivaliser aussi avec les hommes. Dans ce dernier domaine, au Canada comme dans les autres pays d'ailleurs, les femmes ont fait moins bonne figure. Comme le souligne Kraglund, "il est inutile de nous cacher le fait qu'à l'heure actuelle, les pianistes et les violonistes canadiens qui trouvent le plus facilement des engagements, sont des hommes".

Il est difficile de découvrir la raison précise de cette situation. Il est certain pourtant qu'au début de leur carrière publique, les femmes sont souvent plus brillantes que les hommes. Et Kraglund remarque:

"Quiconque a examiné les résultats des concours de musique, non seulement dans l'Ontario et le Québec, mais dans tout le Canada, d'Halifax à Vancouver, se rend compte qu'une grande proportion des prix sont gagnés par des jeunes filles et des jeunes femmes. Keith MacMillan, secrétaire du Canadian Music Centre, croit en connaître la raison. Il pense que la femme peut mieux se concentrer sur les détails et parvient à un plus jeune âge à la coordination essentielle à l'interprétation exacte d'un morceau de musique. C'est de cela que proviennent, au début, les résultats plus satisfaisants qu'elles obtiennent, même dans les concours où elles ont à rivaliser avec des garçons beaucoup plus doués au point de vue musical."

Chez les jeunes instrumentistes, les simples différences physiques qui existent entre l'homme et la femme prennent très vite de l'importance. Les commentaires de Kraglund sur le sujet ressemblent d'une manière frappante aux observations qu'a faites Elizabeth Kilbourn sur la différence qui existe entre le génie créateur chez la femme et chez l'homme, dans le domaine de la peinture et de la sculpture.

"Le soin du détail, la discipline et la coordination ne sont pas les seules exigences d'une interprétation musicale professionnelle. La force physique, alliée à la maîtrise de soi, est une obligation primordiale.

Si l'on trouve parfois des femmes qui possèdent l'une de ces caractéristiques, il est extrêmement rare, semble-t-il, qu'elles arrivent à posséder les deux, tout en conservant une vision d'ensemble qui leur permette de ne pas se laisser accaparer par les détails.

"Bien que ces observations s'appliquent surtout aux ouvrages pour piano, elles concernent également le répertoire pour instruments à corde.

"Chez un violoniste, la résistance physique est d'une importance vitale, car il doit conserver la maîtrise absolue du bras qui tient l'archet, même lorsque la position semble assez anormale pour fatiguer l'auditeur qui devient par trop conscient du côté spectaculaire de l'interprétation. La réussite à laquelle parviennent les femmes violonistes dans les orchestres semblerait démentir cette opinion. Mais, c'est sans doute que les femmes ne cherchent pas un grand effet sonore, comme le font les violons solos et que, de plus, les questions d'interprétation sont laissées à la discrétion du chef d'orchestre."

Dans une certaine mesure également, si l'on veut développer plus avant la thèse du côté physique et du côté visuel de l'interprétation musicale, les préférences du public reflètent toujours des idées du XVIIIème siècle. Comme l'a fait remarquer Loesser dans "Men, Women and Piano":

"Pour jouer de la flute ou du cor, une femme doit se pincer les lèvres, et elle doit aussi montrer qu'elle peut tenir le ton. Imaginons un peu les pensées du spectateur qui a l'esprit mal tourné? Pour jouer du violoncelle, il lui faut écarter les jambes; honni soit qui mal y pense! Chez des milliers de gens cette position provoque des visions qu'elle ne devrait pas provoquer, ainsi que l'a dit une publication anonyme, le "Musickalischer Almanach für 1784". Lorsqu'elle joue du violon, la femme doit se tordre le buste et tendre le cou d'une façon anormale, et si elle en joue beaucoup, cela peut à la longue laisser une affreuse marque sous la mâchoire. Pendant des siècles, on a considéré que le violon n'était pas un instrument pour les femmes."

C'est peut-être pour cette raison que la majorité des femmes qui ont fait carrière comme solistes instrumentistes sont des pianistes. (Loesser remarque: "Une jeune fille pouvait toujours toucher la harpe, jouer du clavecin ou du piano, tout en conservant modestement ses jambes l'une contre l'autre, un sourire poli figé sur les lèvres ou l'air appliqué.") Parmi les pianistes canadiennes, on peut citer Ida Krehm, Ellen Ballon, Patricia Parr et Sheila Henig. Parmi les violonistes qui ont réussi à triompher de nombreuses difficultés, il faut citer la plus grande de toutes, la regrettée Kathleen Parlow, puis Ida Haendly, la virtuose européenne qui habite maintenant Montréal, et Betty Jean Hagen, originaire d'Edmonton, qui en 1961, a été finaliste dans le concours international de musique Tchaïkovsky, à Moscou. Il faut citer également Zara Nelsova qui, du moins avant le récent succès qu'a connu Jacqueline du Pré, de Grande-Bretagne, était regardée comme la plus grande violoncelliste du monde.

Dans certains domaines de la musique et plus particulièrement quand il s'agit de la harpe, on attache une importance primordiale au détail plutôt qu'à la force. C'est pourquoi il ne faut pas s'étonner que ce soit une femme, Greta Kraus, de Toronto, qui se révèle la plus remarquable harpiste canadienne. Pourtant, comme le souligne Kraglund, "C'est vraiment un domaine très limité dans le cadre des concerts."

Dans l'ensemble alors, que peut-on faire pour chasser des fantômes deux fois centenaires, et pour améliorer la situation de la femme? Selon Kraglund, la solution n'est pas facile à trouver:

"Il faudrait, semble-t-il, opérer des changements d'ordre physiologique et psychologique à la fois. Il n'est pas souhaitable que l'égalité soit poussée si loin que les hommes et les femmes deviennent complètement identiques, la chose est d'ailleurs impossible. Il semble plus probable que, lorsque les deux possèdent le même talent, il faille pour le reste compter sur le hasard... c'est-à-dire la chance que les caractéristiques naturelles d'une artiste réuniront les qualités les plus souhaitables que l'on puisse trouver chez une femme et chez un homme. Ce n'est peut-être que pure imagination, mais il semble que ce genre de compromis ait existé chez la plupart des grandes artistes."

Avant d'avoir fini leurs études, les musiciens doués d'un talent prometteur décident généralement de faire une carrière internationale. Toutefois, pour les hommes comme pour les femmes, les occasions sont rares. Le plus souvent, les musiciens entrent dans un orchestre et, comme le dit Kraglund, c'est un domaine qui "au Canada, prend de plus en plus d'importance, car le besoin d'orchestres augmente en proportion directe de la population, d'autant plus que l'on montre un intérêt grandissant pour les arts." C'est également un domaine dans lequel les femmes sont de plus en plus favorablement accueillies.

Les orchestres symphoniques de Montréal et de Toronto, par exemple, comprennent chacun environ cent exécutants. L'orchestre de Toronto comprend 17 femmes et celui de Montréal en compte 26. Sur un ensemble de 44 exécutants, l'orchestre du nouveau Centre national des arts à Ottawa comprend 14 femmes. Le National Youth Orchestra, qui incarne l'espoir pour tous les orchestres canadiens, aura, pour sa saison de 1970, 45 femmes parmi ses 102 exécutants. Toutefois, le nouveau National Youth Training Orchestra comprend 18 femmes sur un total de 35 exécutants. La plupart jouent d'un instrument à cordes (apparemment dans les cors, les cuivres et les bois, les anciens tabous subsistent). A Toronto, sur 29 violonistes, 10 sont des femmes soit environ 35 pour cent. La pénurie croissante de violonistes masculins semble indiquer que ce pourcentage ne fera qu'augmenter. Walter Joachim, le réputé violoncelliste de Montréal, a même prétendu que d'ici 10 ou 15 ans, dans la plupart des orchestres canadiens, les violons seront tenus entièrement par des femmes et par des Japonais. "Le Japon est l'un des rares pays qui ait mis au point une méthode d'enseignement intelligente du violon."

Dans tous les orchestres canadiens, les ententes syndicales stipulent que les hommes et les femmes doivent recevoir le même salaire. Selon Kraglund, en ce qui concerne l'orchestre lui-même, le talent est le seul critère que l'on considère pour engager un musicien:

"Je citerai à ce sujet l'audition qui a eu lieu tout récemment pour choisir un contrebassiste supplémentaire; parmi les 6 candidats, il y avait une jeune femme. Les auditeurs s'attendaient à ce que l'emploi soit accordé à un jeune homme, dont on connaissait déjà les aptitudes parce qu'il lui était arrivé de faire des remplacements au sein de l'orchestre.

"Ce fut la jeune femme qui l'emporta, car l'audition qu'elle donna fut d'un calibre tellement supérieur qu'il fut impossible au jury de ne pas la choisir. Il est intéressant de noter qu'elle est maintenant la troisième femme contrebassiste de l'orchestre symphonique de Toronto. C'est là un pourcentage élevé pour des instruments qui semblent conçus pour être utilisés par des géants plutôt que par des femmes."

Toutefois, dans la hiérarchie interne des orchestres, les difficultés que rencontrent les femmes sont encore assez sérieuses pour les décourager sauf peut-être les plus tenaces d'entre elles. A part le National Youth Orchestra qui, dans la moitié de ses représentations a eu une femme violon solo et qui comprend souvent des jeunes femmes comme chefs des sections des instruments à cordes et des bois, on peut compter sur les doigts de la main les Canadiennes qui ont eu des emplois de violons solos et de chefs. On peut citer Zara Nelsova, qui fut à une époque chef violoncelliste dans l'orchestre symphonique de Toronto. On peut encore ajouter la violoniste Marta Hidy, qui fut pendant plusieurs saisons violon solo de l'orchestre de Radio-Canada à Winnipeg, et violon solo adjoint dans l'orchestre symphonique de Winnipeg. Ainsi que quelques femmes qui, dans divers orchestres, viennent en tête dans la catégorie des seconds violons, mais ce sont à peu près les seules que l'on puisse mettre sur la liste.

Comme nous l'avons fait remarquer au début du présent chapitre, les femmes, dans le monde entier, ne se sont jamais fait remarquer comme chefs d'orchestres. Au Canada, la seule exception digne d'être notée est la violoniste Ethel Stark, de Montréal, qui pendant 25 ans a tenté de faire une carrière de chef d'orchestre et de diriger son propre ensemble composé uniquement de femmes. Elle n'a pourtant connu qu'un succès restreint.

Dans le domaine de la musique de chambre, où il faut consacrer beaucoup d'attention aux détails, le nombre de femmes chefs d'orchestres est encourageant, plus peut-être que dans d'autres pays. A Toronto, Kathleen Parlow a joué un rôle vital dans l'expansion de cette forme d'art, et elle a dirigé pendant plusieurs années le Parlow String Quartet. Aujourd'hui, Greta Kraus, qui est à la tête du Collegium Musicum, assume

cette fonction. A Winnipeg, Christine Mather a fondé le Manitoba Concert, qu'elle dirige et à Montréal, comme le fait remarquer Kraglund, "on peut difficilement imaginer un ensemble à cordes de qualité, sans la participation de la violoniste Mildred Goodman".

On est frappé, chez les musiciens, par l'absence de femmes dans les emplois supérieurs des orchestres. Le conservatisme ambiant, le manque d'ambition chez les femmes, leur attitude résignée devant le manque de possibilités et, pour appeler les choses par leur nom, les différences physiques qui existent entre l'homme et la femme, et qui affectent le côté visuel de l'interprétation, sont sans doute responsables de cette situation. Peut-être dans l'avenir nous faudra-t-il compter sur les jeunes musiciennes qui sortiront du National Youth Orchestra où, à tous les niveaux, la règle veut que seul le talent entre en ligne de compte dans l'attribution des emplois.

La composition musicale peut être comparée, du moins jusqu'à un certain degré, à la chorégraphie et à la composition dramatique. D'une façon générale, les Canadiennes compositeurs de musique ont, d'une façon très marquée, mieux réussi que cela n'a été le cas pour le ballet et pour le théâtre. Et, selon Kraglund, "en ce qui concerne la reconnaissance de leur talent et l'exécution de leurs oeuvres, les femmes occupent dans la composition musicale au Canada une meilleure place que dans tout autre pays".

La plus grande d'entre elles est Barbara Pentland de Vancouver, dont, ainsi que l'a dit Kraglund, "on n'oubliera sûrement pas la sobriété de la musique". Elle a subi successivement l'influence de Cesar Franck, de Copland, de Stravinsky et de Weber, et montre un profond intérêt pour l'essor de la musique canadienne. Elle a fait oeuvre de pionnier, ainsi qu'elle l'a dit elle-même "pour trouver notre propre expression musicale".

Andrée Desautels, critique musicale de Montréal, prétend que le style propre de Barbara Pentland réside dans ses "motifs vivants, spontanés et souvent syncopés". C'est peut être dans son "Second String Quartet", que la International Society for Contemporary Music choisit d'exécuter au festival de Stockholm, en 1966, et dans sa "Symphony for Ten Parts", qui est plus récente, que cela se remarque le mieux.

Jean Coulthard, également de Vancouver, possède un style plus facilement accessible au public. Une de ses oeuvres les plus récentes et les plus importantes "The Pines of Emily Carr" a fait mentir le vieux dicton selon lequel la musique et la peinture sont deux arts qui s'annulent l'un l'autre, l'un voulant que vous ne sachiez pas voir et l'autre que vous ne sachiez pas écouter. "The Pines of Emily Carr, composé pour un mezzo-soprano et pour un ensemble de musique de chambre, a été diffusé sur le réseau de Radio-Canada en septembre 1969.

Violet Archer, un autre important compositeur, a étudié avec Bartok et est actuellement professeur de musique à l'université de l'Alberta. Ses oeuvres ont été choisies pour la série de concerts qui a marqué l'inauguration de la Place des Arts à Montréal. Parmi les jeunes compositeurs d'avant-garde, il faut citer notamment Norma Beecroft, qui a écrit de nombreuses oeuvres pour le compte de Radio-Canada. On pense généralement que "From Dreams of Brass", une oeuvre composée pour narrateur, soprano, chœur et musique électronique, est ce qu'elle a fait de mieux jusqu'à présent.

On ne peut clore une étude sur le rôle que les Canadiennes ont joué dans le domaine de la musique, sans mentionner la tâche qu'elles ont accomplie en qualité de professeurs. La façon dont les élèves sont initiés à la musique a une grande influence sur la vie musicale du pays tout entier, en ce qui concerne, non seulement l'interprétation, mais aussi la formation d'auditoires avertis. John Kraglund nous fait remarquer:

"Quiconque a, dans son enfance, étudié la musique au cours des trente dernières années, se souviendra que la majorité des professeurs, dont on pouvait retenir les services, étaient des femmes. Ce qu'il faut surtout se rappeler, c'est que sur l'ensemble des professeurs masculins et des professeurs féminins, pour tous les niveaux d'études, c'était souvent les femmes qui étaient les plus qualifiées, si l'on en juge non seulement par le succès des élèves, mais aussi d'après les élèves eux-mêmes."

Parmi les professeurs les plus renommés de ces dernières années, il en est certain qui prennent encore des élèves, et Kraglund cite notamment, Mona Bates, de Toronto, Lubka Kolessa et Yvonne Hubert de Montréal. Nous ne voudrions pas oublier non plus la regrettée Gladys Egbert, de Calgary.

Même à l'heure actuelle, parmi les professeurs de musique dans l'enseignement privé, les femmes occupent toujours une place prépondérante. A Montréal, par exemple, les professeurs de l'École de musique Vincent d'Indy sont presque tous des religieuses. Au Royal Conservatory à Toronto, chez les professeurs les femmes sont presque deux fois plus nombreuses que les hommes. Ce sont aussi des femmes qui, le plus souvent, font l'expérience de nouvelles méthodes d'enseignement. A ce sujet, John Kraglund cite Doreen Hall, de Toronto, qui, la première au Canada, a utilisé les méthodes d'enseignement musical conçues par les compositeurs Carl Orff et Zoltan Kodaly. Kraglund précise également que Rachel Cavalho a eu l'idée de demander à un groupe de compositeurs canadiens d'écrire de la musique contemporaine conçue spécifiquement pour les enfants canadiens d'aujourd'hui, et les aptitudes qui sont les leurs. (Parmi les compositeurs qui travaillent avec enthousiasme à ce projet, se trouve Barbara Pentland.)

Depuis quelques années, les Canadiens prennent de plus en plus conscience du rôle que la musique peut jouer dans la vie d'un peuple. C'est ainsi que de nombreuses commissions scolaires, à l'esprit très ouvert et qui sont situées en majorité dans la région de Toronto, ont inclus la musique dans les programmes scolaires courants. Dans ce domaine, toutefois, on voit s'élever un tout petit nuage à l'horizon féminin. Il semblerait bien qu'à certains niveaux on ait tendance, dans l'enseignement de la musique, à donner la préférence aux hommes.

La ville de Scarborough possède le programme d'enseignement musical qui est peut-être le plus novateur qui soit au Canada; c'est pourquoi elle vaut peine qu'on la mentionne. Dans les classes élémentaires, parmi les professeurs de musique, les femmes sont plus nombreuses que les hommes, il est vrai, mais il faut s'empresse d'ajouter que presque toutes les femmes enseignent en troisième, en quatrième et en cinquième années. Dans les classes de sixième et de huitième années, près de 80 pour cent des professeurs sont des hommes. Dans l'enseignement secondaire, l'écart est encore plus grand: sur un ensemble de 30 professeurs répartis dans 17 établissements d'enseignement secondaire, on ne compte que 3 femmes.

Dans la ville de Toronto elle-même, la situation est presque semblable. C'est ainsi que dans les classes

élémentaires, la musique n'est enseignée que dans les classes de septième et de huitième années et, à ce niveau, le nombre des professeurs est à peu près égal chez les hommes et chez les femmes. Toutefois, dans les établissements d'enseignement secondaire où presque un tiers des élèves ont choisi la musique parmi leurs sujets facultatifs, les professeurs masculins sont trois fois plus nombreux que les femmes. Kraglund souligne que, "si l'on ne tenait pas compte des écoles professionnelles et des écoles de filles dont le personnel est en grande partie féminin, le rapport serait d'environ 10 hommes pour une femme, ce qui s'approche de celui de Scarborough."

Il serait inexact de dire qu'il existe des preuves flagrantes de discrimination. Dans l'étude qu'il a rédigée pour la Commission, Kraglund note que Keith Bissell, directeur du programme scolaire de musique à Scarborough, prétend que les professeurs masculins sont plus nombreux dans les classes supérieures parce qu'ils parviennent mieux à faire régner la discipline chez les élèves plus âgés. En haut lieu, on préfère aussi les hommes pour assurer la continuité du programme, car souvent les jeunes femmes ne font partie du personnel enseignant que pendant un an. Bissell souligne aussi que, dans l'enseignement secondaire, parmi les candidats à des postes de professeurs, on ne trouve pas plus de 10 pour cent de femmes.

En ce qui concerne Toronto, Harvey Perrin, directeur de l'enseignement musical pour les écoles de cette ville, nous a expliqué que la musique instrumentale joue un grand rôle dans le programme d'études musicales dans l'enseignement secondaire, et que très peu de femmes diplômées se sont spécialisées dans ce domaine. Il nous a également fait remarquer que bien des femmes trouvent que, physiquement, la direction d'un orchestre est une tâche épuisante.

D'autres facteurs encore influent sur la situation. Il y a d'abord le fait que les femmes sont presque toujours plus aptes que les hommes à établir des rapports avec de très jeunes enfants, et c'est pourquoi elles sont plus nombreuses dans l'enseignement élémentaire. Ensuite, très peu de femmes cherchent à obtenir un diplôme universitaire leur permettant d'enseigner la musique. Dans ce dernier domaine, par exemple, à l'université de Toronto les femmes ne forment qu'environ 25 pour cent de l'effectif des étudiants. Mais, à l'école

normale qui forme les professeurs de l'enseignement élémentaire, le pourcentage des jeunes filles qui étudient la musique est plus élevé.

Mais, qu'elles soient en butte ou non à la discrimination, il serait dommage de voir les femmes abandonner leur rôle de prosélytes de la musique. Ainsi que le souligne Kraglund:

"Il est de plus en plus évident que les femmes peuvent apporter une contribution vitale, particulièrement dans les écoles élémentaires. S'il est vrai que les toutes dernières méthodes d'enseignement de la musique aux jeunes enfants ont été mises au point par des hommes, il est également vrai que dans le monde entier, c'est grâce au travail des femmes, et à leur influence, que l'enseignement a évolué. En outre, les femmes professeurs ont montré qu'elles n'acceptaient pas toujours automatiquement les méthodes traditionnelles pour la simple raison qu'elles étaient en vigueur depuis longtemps...

"Les personnes chargées d'organiser l'enseignement de la musique dans les écoles devraient tenir compte de ces faits. Beaucoup de femmes ont montré qu'elles pouvaient, tout aussi bien que les hommes, maintenir la discipline dans les rangs de leurs élèves. Et, il est probable que ce fait étant admis, on pourra tenter d'éliminer l'autre obstacle, c'est-à-dire, celui qui a trait à la continuité du programme. Quant aux problèmes que crée la musique d'orchestre dans les écoles secondaires, il est probable que, s'il y a des femmes qui s'intéressent à cette branche de la musique, elles trouveront la force de supporter le surcroît de fatigue que cet enseignement occasionne."

LE BALLE

De toutes les formes d'art, seul le ballet possède une mystique féminine. Si nous pensons au théâtre, il nous vient à l'esprit le nom de Lawrence Olivier et si nous pensons à la musique, nous la voyons incarnée par Beethoven. Pour la peinture, nous évoquons tout de suite Leonard de Vinci et quant à la littérature, elle est incarnée par Shakespeare ou Dante.

Pourtant, si nous parlons de ballet, nous pensons à Anna Pavlova, à Galina Ulanova ou à Margot Fonteyn. Tous les grands rôles, la reine du Lac des cygnes, Giselle, Coppélia, ont été écrits pour elles. La liste des grands premiers danseurs pâlit à côté de celle des danseuses étoiles.

Si, dans le monde de la danse, les femmes sont plus nombreuses que les hommes, ce qui n'est pas surprenant puisqu'il s'agit là, traditionnellement, d'un domaine féminin, elles sont également presque sur un pied d'égalité avec les hommes en dehors de la scène. En Grande-Bretagne, Ninette de Valois a fondé le Royal Ballet et Marie Rambert, le Ballet Rambert. Aux États-Unis, Lucia Chase a lancé le American Ballet Theatre et Rebekah Harkness, la Harkness Company. Toutefois, en aucun pays les femmes n'ont joué un rôle aussi prépondérant dans le ballet qu'au Canada.

Cela a commencé en 1938, alors que rien ne le laissait prévoir lorsque Gweneth Lloyd et Betty Farrally, deux professeurs de ballet britanniques, vinrent à Winnipeg pour y ouvrir une école de ballet. A cette époque, comme Mlle Lloyd l'a rappelé, "dans cette région, le ballet n'était qu'un souvenir au fond de la mémoire de nombreux Canadiens venus d'Europe au début du siècle, ce n'était plus qu'un rêve attardé fait de couleur et de mouvement, presque oublié au cours de ces années difficiles passées dans un nouveau pays."

A ce rêve succéda un réveil rapide. Au bout d'un an, on fonda Winnipeg Ballet Club, troupe d'amateurs qui, l'année suivante, fit sa première tournée dans l'Ouest. Après l'accalmie des années de guerre, la troupe se développa rapidement. En 1947, Mlle Lloyd et Mlle Farrally organisèrent le premier festival canadien de ballet et, en 1949, le Winnipeg Ballet fut monté d'une raison sociale et devint ainsi la première troupe professionnelle de

ballet du Canada. A cette époque, la troupe comptait parmi ses membres une remarquable première danseuse, Eva Von Gencsy, une danseuse européenne que l'on avait découverte dans une famille de Winnipeg où elle travaillait comme domestique. En 1951, la troupe obtint une charte royale et se produisit devant la princesse Elisabeth et le duc d'Edinbourg.

Malheureusement, la troupe devait connaître des temps difficiles. En 1954, tous ses décors et tous ses costumes furent détruits par un terrible incendie. Mlle Lloyd et Mlle Farally persévérèrent malgré tout et, en 1958, lorsqu'elles quittèrent la troupe, le Royal Winnipeg Ballet avait repris son rang. La tradition établie par ces deux femmes a été reprise par Arnold Spohr qui reçut d'elles les premiers éléments de sa formation professionnelle.

Au cours des années 60, le renom du Royal Winnipeg Ballet n'a fait que croître. Ses succès ont connu leur point culminant en 1968, lors d'une tournée triomphale en Europe, pendant laquelle la troupe a gagné le premier prix du Festival international du Ballet, à Paris, et où Christine Hennessy, sa première danseuse, a gagné une médaille d'or pour son interprétation personnelle.

Fidèle à la ligne de conduite de Mlle Lloyd et Mlle Farally, le Royal Winnipeg Ballet n'a pas augmenté les effectifs de la troupe. Au lieu de mettre au point un répertoire classique, il s'est plutôt attaché à donner des ballets modernes plus courts. La troupe, peut-être à cause des liens étroits qu'elle a avec Brian MacDonald, le seul important chorégraphe qu'ait produit le Canada jusqu'à présent, donne une certaine impression de fraîcheur et, dans la mesure où cela est possible, elle reflète un caractère typiquement canadien.

Il appartenait à une autre femme, Celia Franca, de monter les classiques et de faire du ballet une institution officielle.

C'est vers la fin des années 40 que les Canadiens ont vraiment commencé à s'intéresser au ballet. Des milliers de spectateurs assistèrent aux représentations de la Sadler's Wells Company, quand elle vint jouer à Toronto, et toute une génération de jeunes filles restaient sous le charme de Moira Shearer, dans le film "Les chaussons rouges". Et c'est ainsi qu'un groupe d'amateurs de Toronto, bien décidé à fonder une troupe nationale, demandèrent conseil à Dame Ninette de Valois, qui leur envoya Celia Franca en ambassadrice.

Celia Franca avait 29 ans, des cheveux de jais et un visage expressif et, comme Ninette de Valois l'a dit elle-même, "c'était la meilleure artiste chorégraphique que la Sadler's Wells ait jamais eue." Elle arriva au Canada au cours de l'hiver 1950. Elle a souvent dit: "J'étais éblouie par la chance que j'avais de monter une troupe et, quand j'y repense, je me dis: heureusement que j'étais jeune et que j'étais une femme. Un homme qui aurait pesé le pour et le contre et considéré le projet en bonne logique, y aurait probablement renoncé."

Celia Franca commença par voyager dans tout le pays pour tenter de découvrir des danseurs. Elle y parvint non sans mal. (Elle dénicha l'un d'eux dans une école de droit.) La troupe donna sa première représentation à la salle Eaton, au cours de l'automne de 1951. Nathan Cohen a dit à cette occasion: "Le monde entier ne s'est pas levé pour acclamer la fondation du National Ballet, mais le fait que la troupe ait survécu revêt une double signification. C'est un exemple du pouvoir, de la ténacité et de la foi."

Et il fallait avoir de la ténacité et de la foi, car pendant plus de dix ans, le National Ballet dut se battre pour survivre. Les productions étaient pitoyables et Lois Smith, la première danseuse de la troupe, a résumé la situation de façon pittoresque en disant: "Nous avons dû apprendre comment faire ce que nous faisons déjà." La troupe était tellement à court d'argent qu'à un certain moment, Celia Franca dut, pour joindre les deux bouts, travailler à temps partiel dans un grand magasin.

Au cours des années 60, le National Ballet, comme l'a montré sa première représentation complète du Lac des Cygnes, avait atteint la maturité. Depuis lors, son répertoire n'a fait qu'augmenter et comprend maintenant des productions somptueuses de presque tous les grands classiques. Bien que Celia Franca ne soit jamais parvenue à former des chorégraphes parmi la troupe elle-même, elle a néanmoins mis en scène de nombreux ballets sur des chorégraphies modernes. Ce perfectionnement constant a mené Clive Barnes, le critique d'art chorégraphique du New York Times, à dire: "Tout n'est pas parfait dans le National Ballet, mais la troupe peut néanmoins être rangée au nombre des grandes troupes internationales." On sait en effet que beaucoup des grandes étoiles mondiales de la danse ont joué avec la troupe en qualité d'artistes invités. Il y a eu tour à tour Rudolf Nureyev, Erik Bruhn, Susanne Farrell et Melissa Hayden, la grande danseuse canadienne qui est entrée au New York City Ballet au début des années 50, parce qu'elle ne trouvait pas d'emploi au Canada.

La fondation de la National Ballet School a joué un rôle primordial dans la réussite du National Ballet. L'école a été fondée en 1960 par Betty Oliphant, ancien professeur de ballet de la troupe, et l'établissement assure l'instruction secondaire, ainsi que la formation professionnelle. Presque tous les interprètes les plus jeunes de la troupe sont sortis de cette école et l'une d'entre elles, Martine van Hamel, a reçu, en 1965, un premier prix dans un important concours international pour les jeunes danseuses, qui s'est tenu à Varna, en Bulgarie.

Depuis lors, la renommée de la National Ballet School à l'étranger n'a fait que croître. Eugen Valukin, de l'école de Bolshoi, qui y a enseigné pendant une saison, a dit: "J'ai donné des cours dans de nombreuses écoles et je peux dire que la National Ballet School procure la meilleure formation professionnelle qu'il m'ait été donné de voir en Amérique." Galina Ulanova, la grande étoile du Bolshoi, a dit en regardant les élèves du National Ballet School: "Partout en Amérique, j'ai vu des danseuses qui ne savaient que faire de leurs bras, mais ce n'est pas le cas ici; elles savent comment s'en servir; dans cette école, on travaille sérieusement et on connaît le métier." Afin de lui rendre la politesse, Mlle Oliphant, lors d'un voyage en Russie, a été invitée à donner des cours à l'école de Bolshoi.

Nous avons donc le National Ballet, qui est fondé sur les traditions du Royal Ballet de Grande-Bretagne, et le Royal Winnipeg Ballet qui, d'une certaine façon, est typiquement américain. Par contre, la troisième troupe professionnelle du Canada, "Les Grands Ballets canadiens", de Montréal, a pour devanciers les grands ballets européens de Diaghilev et de De Basil, qui connurent tant de succès dans l'entre-deux guerres. Tout comme le National Ballet, l'histoire de la troupe de Montréal est, ainsi que Nathan Cohen l'a fait remarquer: "l'histoire de la persévérance inébranlable d'une femme, de son amour fanatique de la danse, et de son talent d'animatrice."

Cette femme c'est Ludmilla Chiriaeff, danseuse lithuanienne, qui avait reçu sa formation au Bolshoi et avait dansé avec les Ballets Russes, et qui émigra au Canada en 1952. Il y avait peu d'espoir, semblait-il, qu'elle puisse monter une troupe professionnelle, mais la télévision était à ses débuts et ainsi que le souligne Nathan Cohen, "Mme Chiriaeff eut la bonne fortune d'arriver alors qu'il y avait un vide à combler. On manquait en effet de professeurs pour former les danseurs dont on avait besoin à Radio-Canada et, en cinq ou

six ans, elle parvint à former un petit groupe de danseurs qui se produisirent régulièrement dans différentes émissions et plus particulièrement sur le réseau français, dans L'Heure du Concert. En 1955, la troupe donna sa première représentation en public à la Comédie canadienne et, en 1957, elle prit officiellement pour raison sociale le nom "Les Grands Ballets canadiens".

Aujourd'hui, la troupe compte presque autant de membres que celle du National Ballet. Ainsi que l'a fait remarquer l'exposé de l'enquête du Conseil des Arts du Canada, à l'occasion du centenaire de la Confédération, "Les Grands Ballets ont un certain panache, un talent bien à eux, et qui, du fait que le ballet est un art universel, est français autant que québécois." De nombreux chorégraphes étrangers ont écrit des pièces pour la troupe, parmi lesquels il faut citer Anton Dolin et Fernand Nault. La production la plus importante des Grands Ballets canadiens, ces dernières années, a été une version chorégraphique de l'oeuvre entière de Carl Orff, "Carmina Burana", qui valut à la troupe un grand succès lors de sa première tournée à l'étranger en 1969.

Bien que dans l'espace d'une génération le ballet classique soit parti de rien pour parvenir à l'une des formes les plus passionnantes de l'art canadien, qui a peut-être le plus contribué à faire connaître notre pays à l'étranger, le ballet moderne, un peu à la Martha Graham, n'en est encore qu'à ses débuts. Pourtant, une fois de plus, les femmes ont fait oeuvre de pionniers. Il est encore trop tôt pour se livrer à des prédictions, mais il est possible qu'en 1990, Jeanne Renaud du groupe de la Place Royale de Montréal, et Patricia Beatty du Toronto Dance Theatre, soient considérées comme les Celia Franca et les Ludmilla Chiriaeff de leur époque.

Le ballet est peut-être le plus coûteux de tous les arts. Une boutade bien connue dit qu'il en coûte autant de faire danser une ballerine sur la scène que d'entretenir un soldat au front. Comment peut-on expliquer alors que Celia Franca et Ludmilla Chiriaeff soient parvenues à conserver leurs troupes en main, à participer à leur essor, alors que, nous l'avons vu, les conseils d'administration ont tendance à se cabrer à la seule pensée d'avoir affaire à une femme occupant un poste de direction?

On ne peut naturellement que se livrer à des suppositions. Mais il semblerait y avoir deux raisons principales.

Tout d'abord, on trouve dans le monde entier des femmes qui sont directrices de troupes de ballet, bien que leur nombre, au Canada, soit un exemple unique en son genre. Il a semblé tout naturel à la génération précédente d'adopter cette tradition, particulièrement à une époque où la plupart des hommes, s'ils parlaient jamais de ballet, le considérait comme un art efféminé, qui s'apparentait à la peinture sur porcelaine.

Ce qui est encore plus important, c'est que tout comme Yvette Brindamour incarne le Rideau vert, Celia Franca incarne le National Ballet et Ludmilla Chiriaeff les Grands Ballets canadiens. C'est peut-être Ludmilla Chiriaeff qui a le mieux exprimé les relations à la fois maternelles et fermes qui existent entre une directrice et un corps de ballet:

"J'étais ici la première, et j'ai fondé la troupe. Je l'envisage encore comme "ma" troupe. Je ne touche aucun traitement en qualité de directrice artistique et ma maison est entièrement hypothéquée. Tout cela n'a pas d'importance, mais montre jusqu'à quel point je me sens attachée à mes artistes et à ma troupe."

Quant au National Ballet, vers la fin de 1968, alors que la troupe éprouvait de graves difficultés financières et qu'elle même se voyait attaquée de divers côtés, Celia Franca remis sa démission. Son conseil d'administration refusa de l'accepter. Il est clair que même ses détracteurs les plus acharnés n'auraient pu imaginer le National Ballet sans Franca.

Et sans Franca, sans Chiriaeff, sans Lloyd et Farally, il n'y aurait pas eu d'histoire du ballet au Canada; ces femmes réussirent ce qu'aucun homme n'avait même voulu tenter, ou cru intéressant de tenter.

CONCLUSION

Dans tous les arts d'interprétation, les femmes ont joué un rôle presque aussi vital que dans les beaux-arts. Elles occupent une place prépondérante dans le domaine de la publicité et des relations extérieures. Pour ne parler que de quelques-unes, nous citerons Mary Jolliffe, de Stratford, qui a participé également au festival mondial de 1967; Mary Webb, autrefois du Manitoba Theatre Centre et qui est maintenant à Stratford; Catherine Smyth de la Canadian Opera Company et Edith Binnie du University of Toronto's Concert Bureau.

Les simples amateurs elles-mêmes ont joué un rôle tout aussi important. Si, à Toronto, ce groupe de ferventes du ballet dont nous avons déjà parlé n'avait pas invité Celia Franca, celle-ci ne serait jamais venue au Canada. Sans l'aide de Lady Tupper, Gweneth Lloyd ne serait jamais parvenue à fonder le Royal Winnipeg Ballet. Si les associations féminines jouent un rôle important dans le domaine des galeries d'art, elles occupent une place toute aussi prépondérante dans la création des orchestres symphoniques; ainsi que l'a déjà fait remarquer Peter Dwyer, leurs membres "collaborent avec le Conseil des Arts du Canada à une entreprise des plus complexes, qui consiste à aider et à encourager les orchestres dans le Canada tout entier".

Parmi les nombreuses femmes qui se consacrent à la cause des arts d'interprétation, il est difficile de choisir quelques noms. Toutefois, la place d'honneur revient, sans doute, à Vida Peene de Toronto, qui a fondé le Canadian Opera Guild. Elle est de plus membre fondateur du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des Arts de l'Ontario, et un membre influent du National Ballet Guild. Mlle Peene qui, tout récemment, a été nommée présidente du Dominion Drama Festival, a été pendant 40 ans l'âme dirigeante de tous les arts d'interprétation.

A l'encontre de bien des femmes qui ont adopté la bonne cause, mais à cause de raisons peu valables, Mlle Peene ne s'est pas consacrée aux arts uniquement parce que c'était la mode. Comme l'a fait remarquer la journaliste Betty Lee:

"Vers 1955, ce n'était pas "chic" de travailler sérieusement pour le théâtre, pour une troupe de ballet ridicule, ou pour une troupe d'opéra amateur. Vida Peene non seulement a participé aux premiers efforts, mais elle a rapidement dominé toute la scène à cause de sa volonté qui tenait presque du fanatisme."

C'est Vida Peene et les centaines d'autres femmes comme elle qui ont bâti les assises grâce auxquelles le ballet, le théâtre et la musique peuvent actuellement s'épanouir au Canada.

LA LITTÉRATURE

Le métier d'écrivain est aussi accessible à une femme qu'à un homme. Ce qui revient à dire que n'importe qui peut écrire.

L'art d'écrire ne nécessite ni une formation spéciale (de l'acharnement seulement), ni un outillage coûteux puisque du papier et quelques crayons suffisent. Il y a quarante ans, Virginia Woolf réclamait "de l'argent et une chambre à soi", mais si la femme mariée doit s'occuper des soins du ménage et de sa famille et parfois même se contenter de la table de la salle à manger pour écrire, le fait qu'elle ne doit pas gagner sa vie est en soi une compensation.

Comme tous les métiers, le métier d'écrivain a ses inconvénients. La vie d'un écrivain est aussi solitaire que celle d'un gardien de phare. La joyeuse camaraderie, la traversée en commun des épreuves, que connaissent les acteurs, les musiciens et les danseurs ne sont pas pour lui; il n'a même pas, comme le peintre, la ressource de relâcher sa tension interne en projetant de la couleur sur la toile, car de toutes les formes d'art, écrire est bien l'art qui fait se replier le plus sur soi. (Ceci explique peut-être pourquoi il y a si peu d'écrivains du dimanche: pour l'auteur, encore plus que dans le cas de tout autre artiste, publier est une question de vie ou de mort.)

Toutefois, si écrire est à la portée de tout le monde, il n'en reste pas moins que l'on compte moins de femmes de lettres que d'hommes de lettres.

"On traite les livres écrits par des femmes", a écrit le critique américain Mary Ellman, "comme s'il s'agissait des femmes elles-mêmes; et intellectuellement l'on évalue leur tour de poitrine ou de hanches." C'est un peu la même chose au Canada. La caricature que Frank Scott a faite de Miss Crotchett, la poétesse, et de ses amies, les traitant de "vierges de soixante ans qui parlent encore des passions", a souvent été prise au pied de la lettre, alors que dans l'esprit de Scott, il ne s'agissait que d'une boutade.

La disparité entre la production littéraire des hommes et celle des femmes s'explique par une cause plus importante que la discrimination (celle-ci, d'ailleurs,

agissant plus comme un catalyseur que comme un obstacle), c'est-à-dire par la différence la plus évidente de toutes: par la sexualité des femmes, à laquelle elles ne peuvent pas plus échapper en écrivant qu'en devenant chefs d'entreprise, avocats ou médecins.

"Ce qui m'est le plus pénible, c'est d'être femme. J'en suis venue finalement à la conclusion que je suis une inadaptée de la pire espèce.

"Une féminité superficielle, une affectivité accompagnée d'une prescience qu'il s'agit là d'un état transitoire, un esprit audacieux qui ne s'exprime que par la parole, une soif d'expérience, plus une servitude vis-à-vis des conventions... Que diable puis-je faire de tout cela si je suis une femme? Si j'étais un homme, je pourrais aller de l'avant et faire de grandes choses."

Ces lignes que cite Emmett O'Grady dans son étude ont été écrites par la poétesse Marjorie Pickthall, en 1919. Mais elles auraient pu être écrites à n'importe quelle époque, par n'importe quelle femme de lettres digne de ce nom au Canada anglais.

Mais ce cri du coeur, il est peu probable qu'une femme écrivain l'eut jamais poussé au Canada français - elle se serait tue tout simplement ou si elle avait parlé, elle l'aurait fait sans sentiment d'infériorité ni agressivité. La différence psychologique d'ordre culturel qui existe entre les femmes de lettres francophones et anglophones au Canada est aussi flagrante que la différence d'ordre sexuel qui caractérise écrivains masculins et féminins.

Dans toutes les formes d'art, il existe un style français et un style anglais. Un étranger devinera sans trop de difficultés l'origine régionale respective des Grands ballets canadiens et du National Ballet et il décelera tout de suite l'influence américaine chez Joyce Wieland et l'influence européenne chez Marcelle Ferron. Mais dans l'art d'écrire qui est tout à la fois la forme d'art la plus politique et la plus révélatrice de la personnalité de l'auteur, ces différences d'ordre culturel sont décisives: elles créent deux solitudes et ce sont celles-ci qui font qu'une femme de lettres canadienne anglaise est aussi éloignée de sa soeur du Québec qu'elle l'est de son frère de Toronto ou de Vancouver.

Cette différence entre écrivains francophones et anglophones s'exprime aussi fortement dans le style que dans la forme littéraire. C'est ainsi qu'au Canada anglais, où il existe une ligne de démarcation bien nette entre la poésie et le roman, les femmes ont souvent - pour ne pas dire plus souvent - choisi de devenir poétesses que romancières. Au Canada français, en revanche, les romancières sont de loin plus nombreuses que les poétesses. Voici à quoi cela est dû, d'après ce qui ressort de l'étude effectuée par le Conseil des arts du Canada pendant l'année du Centenaire:

"La poésie s'est infiltrée dans le roman. Le Jean Le Maigre du livre lancinant de Marie-Claire Blais, Une saison dans la vie d'Emmanuel, est en réalité un poète et la puissance émotionnelle du roman atteint un tel crescendo qu'on ne saurait le qualifier de prose."

De plus, au Canada anglais, la plupart des romancières écrivent dans la tradition naturaliste. Elles s'intéressent à leurs personnages et à leur milieu social, mais surtout à travers la description, faite d'un pinceau minutieux, de l'époque et des lieux. Si vous voulez vraiment sentir battre le coeur d'une petite ville de l'Ontario au tournant du siècle, lisez The Imperialist, de Sara Jeannette Duncan. Pour apprendre comment on y vit de nos jours, lisez Dance of the Happy Shades, d'Alice Munro. Au pays de Margaret Laurence, la petite ville de Manawaka est elle-même un personnage; on peut en dire autant, dans l'univers d'Ethel Wilson, de la rivière Fraser.

A l'exception de Gabrielle Roy (qui a d'ailleurs passé son enfance au Manitoba), le monde quotidien entre beaucoup moins dans l'oeuvre des femmes de lettres canadiennes françaises. Elles ne décrivent pas moins minutieusement leur milieu, mais elles le font beaucoup moins littéralement et beaucoup plus subjectivement. Si vous voulez faire connaissance avec le Québec, lisez Marie-Claire Blais et Anne Hébert. Mais vous trouverez peu d'horloges ou de noms de lieux dans leurs paysages; vous découvrirez non pas le Québec, mais les Québécois et surtout la famille québécoise. C'est par cet univers-là que nous commencerons notre étude.

Nous ferions insulte aux femmes écrivains du Québec si nous les classions à part. Elles ont joué un rôle aussi important que les hommes dans l'essor de la littérature canadienne française. Voici ce que dit Gilles Marcotte à ce sujet dans son étude:

"Personne n'écrit une étude sur notre poésie sans y donner un tout premier rang à quelques écrivains féminins. Des quatre grands poètes qui ont fait accéder le Canada français à la modernité poétique, deux sont des femmes: Rina Lasnier et Anne Hébert. Leurs oeuvres ont un rayonnement égal à celles d'un Alain Grandbois ou d'un Saint-Denys Garneau; on y découvre, si l'on veut, des thèmes spécifiquement féminins, mais on ne songerait pas à les exclure du courant principal de l'évolution poétique au Canada français.

"... Des quatre romanciers qu'on désigne parfois comme les "classiques" du roman canadien français, deux sont des femmes: Gabrielle Roy et Germaine Guèvremont."

Et, poursuit Marcotte, le succès remporté auprès de la critique et du public par les femmes n'a rien à envier à celui des hommes:

"Sauf erreur, aucun écrivain québécois n'a obtenu, ces dernières années, un succès de vente et de critique aussi complet que Claire Martin pour son autobiographie, Dans un gant de fer, un succès de prestige aussi grand que Marie-Claire Blais pour Une saison dans la vie d'Emmanuel. La parution du Temps des jeux, de Diane Giguère, celle d'Amadou, de Louise Maheu-Forcier, la création de Une maison, un jour, de Françoise Loranger, comptent parmi les événements littéraires les plus percutants et les plus abondamment commentés depuis 1960."

"Il n'est pas inutile, au surplus, de rappeler que les seuls écrivains d'ici qui aient jamais remporté en France des prix littéraires de quelque importance sont des femmes: Gabrielle Roy (le Femina), Claire France (le Grand Prix du Maine) et Marie-Claire Blais (le Médicis)."

"Ce n'est pas assez dire que les écrivains féminins, dans la littérature actuelle, font nombre; ils font date. Si l'on décrit l'évolution thématique et formelle de cette littérature depuis une vingtaine d'années, il n'est guère de transformation à laquelle on ne puisse et l'on ne doit rattacher le nom d'un ou de plusieurs écrivains féminins."

Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un phénomène entièrement nouveau. Si l'on veut comprendre l'ascendance actuelle des femmes de lettres au Canada français, il faut d'abord que l'on connaisse un tant soit peu le rôle dominant - et paradoxal - qu'elles ont joué dans la prise de conscience du Canada français.

Les premières femmes qui vinrent peupler la Nouvelle France avaient peu de temps pour lire et encore moins pour écrire. Lorsqu'elles n'étaient pas religieuses, elles se mariaient dès leur arrivée, mettaient au monde un enfant chaque année, travaillaient avec leur mari dans les champs et faisaient le coup de feu lorsque les Indiens attaquaient.

Parmi les rares écrits que nous avons gardés de cette période, figurent les lettres envoyées en France par la remarquable Soeur Marie de l'Incarnation; les lettres de Madame Bégon, un siècle plus tard, constituent l'une des chroniques les plus vivantes de la vie en Nouvelle France à la fin du régime français.

Au sein de cette société farouchement catholique, peu soumise aux influences extérieures, on vit peu à peu prendre corps dans la littérature le personnage dominant de la mère canadienne-française, sorte de visage de l'amour courtois, mais sur le plan familial, que Jean Le Moyne décrit ainsi:

"Elle est quelque chose de très particulier que l'on chercherait en vain, je crois, chez les peuples civilisés à notre époque... elle est là, debout, en jupe de calicot, devant son fourneau et ses casseroles, un mioche à califourchon sur la hanche gauche, une énorme cuiller dans la main droite, une ribambelle d'enfants autour d'elle et un bébé dans son berceau près de la caisse de fagots."

Mais ce qu'il y a de paradoxal dans ce personnage, ainsi que l'a noté Edmund Wilson, c'est "qu'en dépit de sa fécondité, elle est censée inaccessible puisque en sa qualité de mère, comme la Vierge, elle est sacrée."

Ce mythe, cette mystique féminine locale, si vous préférez, a eu à la fois des effets positifs et négatifs sur la littérature canadienne française. Parlant de ses effets négatifs, Le Moyne note que jusqu'à tout récemment, il a été quasi impossible aux écrivains du Québec - et cela aux hommes comme aux femmes - de faire le portrait d'une femme authentique ou même de donner une description vraie de l'amour normal entre un homme et une femme:

"J'aurais beaucoup de mal à parler des personnages féminins qui peuplent nos romans et qui sont invoqués dans nos poèmes, si ce n'est en psychologue ou en sociologue. Je ne vois pas parmi elles une seule femme qui me fasse ressentir sa présence comme le fait une princesse Cassamassima, une Milly Theale ou même une Soeur Carrie, toutes des héroïnes américaines; il n'y en a aucune qui soit aussi vivante que Mme Verdurin, qu'Odette Swan, qu'Oriane de Guermantes."

"... A l'approche de l'amour, qu'il soit légitime ou non, ou à l'idée d'une intimité journalière, il y a quelque chose en elles qui se refuse à la consommation, au don de soi."

Cependant sur les femmes écrivains, cette mystique a eu des effets galvanisants. Le refoulement des passions a produit une sorte de tension créatrice qui est une des caractéristiques de la littérature québécoise.

Laure Conan (de son vrai nom Marie-Louise-Félicité Angers) fut une des premières femmes de lettres à révéler cette tension créatrice. Entre 1880 et 1924, elle écrit une demi douzaine de romans dont les plus connus sont Angéline de Montbrun et A l'oeuvre et à l'épreuve. Comme beaucoup d'écrivains de sa génération, Laure Conan, qui resta célibataire et était si farouche qu'elle ne voulut jamais se laisser photographier, a pris pour thèmes de ses romans la religion et le patriotisme canadien-français. Mais son oeuvre va plus loin. Elle fut aussi le premier écrivain canadien français qui ait étudié la psychologie

de ses personnages, qui ait expliqué pourquoi ses héroïnes et ses héros sacrifiaient le bonheur humain pour un idéal. Et, comme le note Le Moyne, Laure Conan nous a révélé, encore que sans s'en rendre compte, une grande partie du monde intérieur refoulé de la Canadienne française de son temps:

"Il serait difficile de trouver dans notre littérature une oeuvre plus malsaine qu'Angéline de Montbrun. Les amoureux, dans ce roman, ne sont pas Maurice Darville et Angéline, mais M. de Montbrun et sa fille, Mme de Montbrun étant aussi morte que possible. Les déclarations passionnées qu'échangent le père et la fille, l'emprise qu'ils exercent l'un sur l'autre, le caractère possessif de leur amour, le décor onirique, la mort violente de M. de Montbrun, la chute d'Angéline qui a pour effet de la défigurer, la solitude qui se referme sur la malheureuse jeune fille, l'omniprésence du père dans ses souvenirs et dans sa piété - toutes ces choses, racontées avec une telle innocence, sont si évidentes qu'elles n'ont pas besoin d'être analysées."

Laure Conan a été révéree pendant près de deux générations, au Québec, comme la femme de lettres par excellence - une distinction toute relative étant donné que le nombre de lecteurs de l'une ou l'autre littérature était extrêmement réduit. Parmi les quelques autres femmes de lettres de cette époque, signalons Marie Le Franc, qui publia plusieurs romans champêtres, et Blanche Lamontagne, qui exprima en vers lyriques simples la poésie de la vie campagnarde. Mais Marie Le Franc était une Française qui n'a pas vécu toute sa vie au Canada et la seule chose que l'on puisse dire de la poésie de Blanche Lamontagne, c'est que ses poèmes étaient les premiers à être publiés par une Canadienne française.

Vers la fin des années 1920, les femmes manifestèrent une soudaine activité qui donna naissance à un nouveau genre de romantisme féminin. Les principales représentantes de cette école sont Jovette Bernier et Simone Routier.

Jovette Bernier venait de Rimouski. Entre 1924 et 1945, elle publia quatre recueils de poèmes remarquables par leur franchise et leur fraîcheur. En 1931, son roman,

La chair décevante, s'aventurait sur un terrain nouveau, car c'était le premier roman québécois où l'on parlait avec franchise de l'amour physique.

La poésie de Simone Routier qui, par ailleurs, a aussi mené une carrière remarquable d'archiviste et de diplomate, est aussi sincère mais moins moderne. Un premier recueil, L'immortel adolescent est d'une conception essentiellement romantique, mais bientôt elle s'oriente vers le vers libre et le mysticisme religieux, ainsi qu'en témoignent Le long voyage et Les psaumes du jardin clos, tous deux publiés en 1947.

Les mêmes passions refoulées qui imprégnaient toute l'oeuvre de Laure Conan se retrouvent, exprimées consciemment cette fois, dans l'oeuvre de Thérèse Tardif. Dans Désespoir de vieille fille, un long poème en prose, elle s'élève amèrement contre la morale janséniste qui a inculqué aux femmes du Québec la peur des plaisirs des sens. Medje Vezina a également abordé des thèmes tabous avec, selon Le Moyne, une "véhémence contenue".

Parmi les autres femmes poètes qui appartiennent à cette époque, citons Alice Lemieux et Eva Senecal, qui toutes deux publièrent des vers romantiques, ainsi que Cécile Chabot, mieux connue peut-être pour ses livres pour enfants mettant en scène des personnages enfantins.

Jusqu'à la dernière guerre mondiale, en dépit de leur talent, les écrivains canadiens-français des deux sexes restèrent peu connus du grand public. En effet, l'industrie de l'édition était rudimentaire au Québec. Les livres de France dominaient le marché. Aussi, peu de livres écrits par des Québécois étaient-ils publiés ou vendus. En 1940, après la défaite de la France, les importations de livres furent pratiquement interrompues. C'est alors que les éditeurs locaux entrèrent en action pour remédier à cet état de choses. Un grand nombre d'entre eux éditèrent des classiques de la littérature française, mais les plus aventureux commencèrent à encourager les jeunes écrivains locaux. "En très peu de temps", dit Gérard Tougas, dans son Histoire de la littérature canadienne-française, "la littérature canadienne-française reçut une impulsion décisive." Deux des écrivains les plus remarquables qui bénéficièrent de cette impulsion étaient des femmes.

Les auteurs se présentent souvent par deux sur la scène littéraire, soit que leur oeuvre et leur personnalité

forment contraste, soit qu'elles soient complémentaires. Citons Dickens et Tackeray, Fitzgerald et Hemingway; plus près de nous, Callaghan et MacLennan. On peut dire la même chose de Germaine Guèvremont et de Gabrielle Roy.

Du point de vue de l'âge, une différence de neuf ans seulement sépare ces deux écrivains (Guèvremont est l'aînée); toutes deux écrivent des romans sociaux réalistes et leur premier roman a même paru la même année (en 1945). Mais Germaine Guèvremont nous parle du Québec pastoral traditionnel tandis que Gabrielle Roy, tout en ayant effectué plusieurs voyages dans le Manitoba rural, s'intéresse avant tout à la société urbaine moderne et industrialisée.

Gabrielle Roy, qui a reçu le prix Fémina en 1948, est de ces deux écrivains, celle qui est la mieux connue sur le plan international. Son premier roman, Bonheur d'occasion, qui aujourd'hui encore fait surtout sa réputation, est, pour reprendre les termes de Tougas, "le roman canadien-français par excellence; il évoque la vitalité des Canadiens français et leur isolement spirituel et linguistique." Traduit en anglais sous le titre, The Tin Flute, c'est depuis María Chapdelaine, le premier roman sur le Canada français qui ait eu une influence marquée sur le Canada anglais.

La raison principale du succès de Bonheur d'occasion (et de The Tin Flute), dit McPherson, est:

"S on extraordinaire qualité de document: Au Québécois, il dénonçait la monstrueuse misère des grandes villes avec un ton de vérité qui se retrouvait jusque dans la dernière syllabe du cri des vendeurs de marché et dans le langage grandiloquent et tragique du vagabond de Saint-Henri; au Canadien anglais, il révélait brutalement une ville qu'il n'avait connue jusqu'ici qu'à travers les salons bourgeois de ses cousins de Westmount."

Et cependant, poursuit McPherson:

"Ce livre est impressionnant pour une autre raison encore, plus profonde celle-là, c'est qu'il nous donne une image de la vie moderne, avec toute la lucidité d'un cauchemar ou d'un paysage apocalyptique d'El Greco."

Le talent de Gabrielle Roy pour camper ses personnages est aussi grand que son sens de l'atmosphère. Rose-Anna Lacasse, la mère courageuse et pleine de clémence de Bonheur d'occasion est la mère canadienne-française légendaire, transformée ainsi que le dit McPherson, "en une mater dolorosa universelle qui, en dernière analyse, est véritablement le symbole de la pauvreté associée à une richesse sans bornes." Alexandre Chenevert, l'employé de banque du troisième roman de Gabrielle Roy, n'est pas seulement un employé montréalais anonyme qui souffre d'insomnie et du mal de vivre moderne... C'est chacun de nous.

Dans trois de ses romans, La petite poule d'eau, Rue Deschambault et La route d'Altamont, Gabrielle Roy retourne dans le nord du Manitoba, dans le décor nostalgique de ses jeunes années. Dans ces livres, elle décrit la vie relativement simple des gens de la campagne et de leurs enfants. Cependant, ainsi que le note McPherson:

"Il ne faudrait pas considérer ces oeuvres comme un moyen d'échapper par le rêve aux réalités présentes. Ces livres sont un moyen insidieux et subjectif de redécouvrir la signification de valeur, douleur, aspiration et amour."

L'oeuvre de Germaine Guèvremont comprend un recueil de nouvelles, En pleine terre, et deux romans, Le survenant et Marie Didace. Tous ces livres sont centrés sur les mêmes personnages - la famille Beauchemin. Ils ont pour thème la société québécoise rurale vue par les yeux de cette famille.

Lorsqu'elle décrit ses personnages et le pays, Germaine Guèvremont fait preuve de dons psychologiques et poétiques presque égaux à ceux de Gabrielle Roy. Voici ce que dit Tougas à ce propos:

"Ce qui fait tout le mérite de l'art de Germaine Guèvremont c'est la juxtaposition de courts chapitres photographiques qui mettent à nu ce qui se passe dans la tête de ses personnages. L'exactitude de ton du récit, fait en grande partie de dialogues piquants qui collent bien à ses personnages, est remarquable."

Cependant, dans les nouvelles de Germaine Guèvremont, les malheurs des Beauchemins sont dus à des circonstances fortuites qui font que leur histoire se rapproche plus du mélodrame que de la tragédie. Dans la même veine, un téléroman basé sur les livres de Germaine Guèvremont a reçu un accueil chaleureux de nombreux téléspectateurs.

Il est intéressant de noter que le nom de Gabrielle Roy et celui de Germaine Guèvremont pourraient aussi être accolés à ceux de deux grands romanciers masculins dont l'oeuvre est à son tour complémentaire de la leur. En effet, comme Germaine Guèvremont, Ringuet (de son vrai nom Philippe Panneton) a écrit sur le Québec rural. Comme Gabrielle Roy, Roger Lemelin est un romancier de la vie urbaine. Gilles Marcotte qui, dans son étude, considère ces écrivains comme un groupe d'une remarquable symétrie, formule quelques remarques intéressantes sur la manière dont les hommes et les femmes ont respectivement traité le même thème:

"Entre Bonheur d'occasion et Les Plouffe existe une différence de tonalité, de vision du monde, analogue à celle qu'on peut déceler entre 30 arpents et Le survenant. D'un côté - du côté des hommes - l'agression (implicite ou explicite), la contestation, la mise à mort; de l'autre, une vision non moins aiguë de la réalité sociale, des facteurs de décomposition qui s'y trouvent, mais enrobée dans la chaleur d'une attention qui donne à chaque instant, à chaque geste, à chaque parole, son poids de vie présente."

"Bonheur d'occasion n'est assurément pas, pour employer le langage à la mode, un roman moins révolutionnaire qu'Au pied de la pente douce (en fait, le roman de Gabrielle Roy a été et demeure, au Canada français, la seule oeuvre d'imagination qui fournisse une description convaincante de la condition prolétarienne), mais son mode d'opération relève de la sympathie, d'une chaleureuse compréhension plutôt que de la contestation ouverte."

"On perçoit une différence analogue entre 30 arpents et Le survenant: dans le premier de ces romans, aucun paysage n'est accueillant, aucun personnage n'est aimable, attachant, tandis que chez Germaine Guèvremont on aime

les êtres et les lieux dans le moment même où l'on soupçonne que leur accord est en train de se détruire."

"J'aperçois bien qu'une telle comparaison risque de me conduire tout droit à une conclusion de la plus catastrophique banalité: que l'homme se trouve généralement du côté de l'action et de la contestation, la femme du côté de la conservation. Cette conclusion serait fausse, en partie tout au moins, car - je l'ai déjà indiqué à propos de Bonheur d'occasion - les romans de Gabrielle Roy et de Germaine Guèvremont ne dévoilent pas moins radicalement la réalité sociale ou personnelle, ne la mettent pas moins en question que ceux de Ringuet et de Lemelin; seuls diffèrent les modes de la contestation, son degré d'explicitation, et peut-être aussi les valeurs d'existence au nom desquelles on l'opère. Dans la mesure où les femmes, les écrivains féminins, sont moins tentées par les rationalisations, elles échappent peut-être plus facilement aux idéologies régnautes qui fournissent aux hommes les occasions d'une contestation explicite, voire éclatante."

Germaine Guèvremont et Gabrielle Roy qui sont avant tout des réalistes sociales regardent le monde objectivement. Deux autres femmes se sont penchées, elles, sur leur monde intérieur - et y ont trouvé l'inspiration pour écrire des poèmes. Rina Lasnier et Anne Hébert sont les plus grands poètes de tout le Canada, francophone et anglophone.

Voici ce que dit Gérard Tougas de Rina Lasnier:

"De toutes les poétesses, (elle) est celle dont l'oeuvre est le plus éloignée des lieux communs que les hommes ont coutume d'utiliser lorsqu'ils parlent de l'autre sexe. Autant que l'intuition qui est extraordinairement présente dans sa poésie, celle-ci se caractérise par des rythmes incisifs et par une mâle énergie."

Rina Lasnier trouve son inspiration dans la religion et les thèmes religieux sont présents dans toute sa poésie. Son premier recueil important, Le chant de la montée, est

basé sur l'histoire biblique de Jacob et Rachel. Dans ses recueils suivants, L'escale, Présence de l'absence, Mémoire sans jours et Les gisants, son symbolisme, comme l'a fait remarquer Nora Storey, "devient plus complexe, et ses vers coulent avec une rapidité surprenante".

Rina Lasnier a aussi introduit des sujets religieux dans plusieurs pièces de théâtre biographiques où elle met en scène des types de femme du début de la colonisation telles que Marguerite Bourgeoys et Katerine Tekakwitha. Cependant, son oeuvre n'est en rien ascétique. Voici ce que dit d'elle Gérard Tougas:

"Ni Alain Grandbois, ni Anne Hébert, ni, parmi les jeunes poètes, Paul-Marie Lapointe, ne sauraient se comparer à Rina Lasnier pour l'expression des plaisirs simultanés des sens. Le vent du large, les vastes espaces cosmiques qu'Alain Grandbois a introduit dans la poésie se retrouvent dans La Malemer... Comme une virtuose, Rina Lasnier utilise tout le clavier... Elle a puisé le meilleur de son inspiration dans le mélange de sa propre sensibilité et des manifestations originales des cultures nord-américaines."

Très proche par l'âge de Rina Lasnier, Anne Hébert fut la cousine et la confidente du héros tragique de la littérature canadienne-française, Saint-Denys Garneau. Comme le sien, son oeuvre a subi l'influence des poètes français, notamment de Paul Claudel. Comme Garneau aussi, une grande partie de ses premiers recueils de poèmes (surtout Les songes en équilibre et Le tombeau des rois) est empreinte du symbolisme de la souffrance et de la mort.

Ce dernier livre lui valut les éloges du critique littéraire du Figaro qui voit en elle "un des plus grands poètes de langue française d'aujourd'hui". Les derniers poèmes d'Anne Hébert sont moins sombres; "le langage de sa poésie", dit Tougas, "s'est élargi pour y inclure les associations compliquées des sens et l'affirmation d'un bonheur possible."

L'oeuvre en prose d'Anne Hébert traduit le même cheminement du désespoir à l'espoir. Son premier roman, Le torrent (1950), qui débute ainsi: "J'étais une enfant dépossédée de ce monde" est une puissante allégorie médiévale

de matricide et de suicide. Dans Les chambres de bois, publiées huit ans plus tard, le monde est toujours aussi fermé, mais à la fin, l'héroïne s'évade non par le suicide mais par l'amour.

Les années 1940 représentent dans la littérature canadienne une de ces périodes cruciales, assez fréquentes dans les arts, où les facteurs extérieurs se combinent au talent latent pour produire une explosion d'activité créatrice. Ces explosions - dont la renaissance littéraire irlandaise des années 1890 nous offre un exemple - sont généralement suivies d'une période de consolidation moins fébrile. Au contraire, tandis que le Québec s'acheminait vers sa révolution tranquille, le ferment littéraire devenait plus actif. Tougas a pu écrire:

"Les riches années de la guerre semblent aujourd'hui n'avoir été que le prélude au nouvel essor de la littérature qui a suivi et dont les effets se font sentir plus concrètement aujourd'hui."

Les femmes ont joué plus qu'un simple rôle dans ce nouvel essor. En la personne de Marie-Claire Blais, elles ont produit un écrivain que plus d'un critique qualifie de génial.

Contrastant de manière frappante avec sa brillante carrière (à 18 ans, elle publie un premier roman qui lui vaut un succès immédiat; à 22 ans, elle devient la protégée d'Edmund Wilson; à 27 ans, elle remporte l'un des prix littéraires d'Europe les plus convoités; à 31 ans, âge où la plupart des jeunes auteurs ont publié au maximum un roman ou deux ou un mince recueil de poèmes, son oeuvre comprend huit romans et deux pièces de théâtre), l'oeuvre de Marie-Claire Blais est empreinte d'un profond pessimisme. Tous les personnages de ses livres sont des mal aimés.

Nora Storey dit d'elle:

"Elle explore l'univers solitaire de ceux dont les émotions ne trouvent pas à s'exprimer dans les rapports quotidiens qui règlent nos existences."

Mais écoutons Tougas nous parler de ses trois premiers romans, La belle bête, Tête blanche et Le jour est noir:

"Quel est l'enfant qui reprocherait à ses parents de trop se soucier de son bonheur? L'exagération, due à un jugement qui n'est pas encore très sûr de soi, se sent dans ces deux tentatives d'explication où elle décrit des parents monstrueux... (Dans Le jour est noir), Marie-Claire Blais, ayant accédé à la maturité, au lieu d'attaquer ses parents, fait maintenant avec plus de bonheur un retour sur soi. Au lieu de condamner, elle tourne son attention vers le mystère de la vie."

Une saison dans la vie d'Emmanuel, qui, en 1965, valut à Marie-Claire Blais, le prix Médicis, est, à en croire la plupart des critiques, le meilleur livre qu'elle ait écrit jusqu'ici. Pour la première fois, ainsi que le note Edmund Wilson dans sa préface au roman, elle se tourne vers le monde extérieur:

"La boule de cristal de la cartomancienne qui nous révélait le monde en miniature, éloigné et un peu mystérieux des premiers romans, s'est soudain obscurcie et les sédiments vaseux et tourbillonnant l'ont envahie pour nous révéler le véritable univers canadien-français: la misère sordide des maisons aux toits pointus et aux murs de ciment des petites villes canadiennes. Nous voyons la famille qui s'est multipliée de manière inconsidérée, tendre à s'effriter mais stabilisée en partie par le personnage formidable de la mère; le père ignare et maladroit; les enfants à demi instruits; le misérable régime du Couvent..."

Après Une saison dans la vie d'Emmanuel, Marie-Claire Blais écrivit encore trois romans: L'insoumise, Les manuscrits de Pauline Archange et Vivre! Vivre! Comme le dernier titre le laisse entendre, Marie-Claire Blais se fait plus compréhensive au fur et à mesure qu'elle franchit les étapes qui séparent le jeune prodige de l'auteur mûr; ses personnages se rapprochent plus maintenant des modèles humains. "C'est une expérience reconfortante", dit le critique Philippe Stratford, "que de suivre le chemin parcouru par ses sombres imaginations pour aboutir au ton juste de sa prose adulte."

Dans sa villa du cap Cod où elle vit en recluse, Marie-Claire Blais poursuit sa vision qui, si elle s'est quelque peu adoucie, reste sombre et cosmique. Pendant ce temps, au Québec, une vingtaine de romancières au moins scrutent les profondeurs de la psychologie féminine. Parmi les femmes écrivains dont l'oeuvre est mûre, citons Claire Martin, Claire Morin et Andrée Maillan, qui sont sans doute les trois principales.

Dans la littérature canadienne-française, s'il faut en croire Marcotte, c'est la première de ces femmes, Claire Martin, qui est la plus proche de la révolte féministe telle que la voit Simone de Beauvoir. Voici ce qu'il dit de ses romans: Doux amer et Quand j'aurai payé ton visage, et de son recueil de nouvelles, Avec ou sans amour:

"Dans chacun de ses romans, les hommes en prennent pour leur grade; ils sont vus, jugés, déchiquetés par un regard d'une lucidité sans merci. Même dans une oeuvre aussi tendre que Quand j'aurai payé ton visage, où se dessine la perspective d'un amour partagé, c'est la femme qui mène le bal... Elle fait la révolution de l'amour contre une société vouée au conformisme du mariage sur commande familiale."

La dernière oeuvre en date de Claire Martin, sa sombre autobiographie, Dans un gant de fer, pourrait s'intituler Les mémoires d'une jeune fille rangée dans le contexte du Québec, avec le sens de l'humour qui fait manifestement défaut à Simone de Beauvoir.

Les romans de Claire Morin, qui écrit sous le pseudonyme de Claire Frances, sont plus paisibles et plus conventionnels. Les enfants qui s'aiment est la tendre histoire d'amours adolescentes. Autour de toi, Tristan, un roman à épisodes, qui décrit la vie de quatre familles, lui a valu en 1962 le Grand prix du Maine.

Dans Les remparts de Québec, Andrée Maillan, qui est aussi connue pour ses poèmes et ses nouvelles, nous a donné, selon Marcotte, "une des illustrations les plus saisissantes de la perplexité canadienne-française telle que la vivent aujourd'hui beaucoup de jeunes gens".

Parmi les autres romancières qui ont peut-être un peu moins de classe, citons Adrienne Choquette et

Charlotte Savary. Laure Clouet, le roman le plus connu d'Adrienne Choquette, aborde le thème familial de la crise d'identité chez une femme entre deux âges. Charlotte Savary, qui s'occupe surtout de critique sociale, s'étend de manière plus heureuse sur le même thème dans son tout dernier roman, Le député.

Il serait difficile, en ce moment-ci, de parler avec assurance de la nouvelle génération de romancières canadiennes française. Les nommer toutes - et la liste s'allonge chaque année - serait impossible dans une étude du genre de celle-ci; de plus, leurs meilleurs ouvrages restent sans doute encore à écrire.

Parmi les nombreux jeunes auteurs, nous ferons cependant une place à part à Diane Giguère (Le temps des jeux, L'eau du torrent), à Monique Bosco (Un amour maladroit, Les infusoires), et à Louise Maheux-Forcier (Amadou, L'île joyeuse, Une forêt pour Zoé).

Ainsi que le suggèrent les titres de leurs livres, ces jeunes femmes parlent de l'amour; leurs héroïnes, pareilles à celles de Sagan, cherchent l'amour et ne le trouvent pas.

Marcotte dit à ce propos:

"Tout... se passe au niveau du couple... La femme est présentée comme un être exploité, soumis aux caprices de l'amour, victime de l'amour, et qui se révolte plus ou moins explicitement contre une telle sujétion."

Il ressort de cette étude que le roman romanesque reste de tradition au Canada français d'aujourd'hui plus encore que dans le passé. Peu de femmes poètes ont suivi le sillage d'Anne Hébert et de Rina Lasnier. Parmi ces quelques exceptions, citons la plus remarquable, Michèle Lalonde, mieux connue pour sa cantate Terre des hommes, et Suzanne Paradis. Romancière autant que poétesse, Suzanne Paradis a également fait un apport important à la critique littéraire canadienne-française dans son livre, Femme fictive, une étude des romancières canadiennes-françaises à travers l'analyse des personnages féminins de leurs romans.

C'est sans doute parce que les sujets romanesques de leurs romans les portent plus à l'introspection qu'à l'activité que les femmes écrivains d'aujourd'hui jouent un rôle moins actif qu'on ne serait en droit de s'y attendre dans les milieux littéraires du Québec: le monde de la critique, de l'édition et de la publication. Ainsi que le remarque Marcotte: "Dans les revues qui ont exercé une certaine influence au Canada français depuis une quinzaine d'années: Cité libre, Liberté, Parti pris, les femmes n'ont joué, au mieux, qu'un rôle très obscur. On les y accueillait, bien sûr, mais... si l'on excepte l'action continue de Michèle Lalonde à Liberté... elles y collaboraient sporadiquement, comme de l'extérieur."

Ce n'est pas seulement dans ce domaine qu'elles restent à l'écart des grands courants d'idées. Marcotte poursuit:

"Quand on lit un roman de Jean Basile, ou de Jacques Godbout, ou de Gérard Bessette, ou de Hubert Aquin, on ne peut qu'être averti du projet formel de l'auteur, et de sa ressemblance ou de sa dissemblance par rapport aux doctrines romanesques de l'heure. On éprouve rarement une telle impression en lisant un roman féminin des mêmes années. Qu'on pense encore aux divers mouvements qui ont agité notre landerneau littéraire ces derniers temps, à l'école du "joual" par exemple: aucun nom de femme ne s'y distingue... Dans son cinquième numéro (1967), la revue gouvernementale (du Québec), Culture vivante, présentait, sous le titre de "Tendances et orientation de la nouvelle littérature", les témoignages de sept jeunes auteurs. Sept jeunes hommes, bien sûr... Pourquoi pas Marie-Claire Blais, qui n'est tout de même pas une rombière? Son absence du panorama des nouveautés de Culture vivante s'explique peut-être par son absence du Québec... mais je soupçonne que le même sort lui aurait été réservé si elle avait continué d'habiter la ville de son enfance. Une saison dans la vie d'Emmanuel est bien sûr un roman personnel, original, d'une singulière puissance, on ne peut s'empêcher de l'admettre..., mais sous les feux de l'actualité littéraire locale il ne prend

pas place parmi les oeuvres qui donnent l'impression d'annoncer l'avenir."

Ce que Marcotte laisse entendre ici c'est qu'au Québec la révolution littéraire s'est un peu coulée dans le moule de la révolution politique. Et celle-ci est avant tout un domaine masculin.

On dira peut-être un jour que la force des femmes écrivains du Québec aura été leur répugnance à s'engager, à se joindre aux factions politico-littéraires. En littérature, sinon dans la vie, ce sont les résultats à long terme qui importent le plus.

En leur qualité de mères, d'objet virginal d'amour, les femmes ont joué un rôle central dans le Québec. Il n'est donc pas étonnant vu l'importance qu'elles ont eue dans la prise de conscience de la société canadienne-française, que les femmes écrivains du Québec aient souvent mieux saisi que les hommes l'essence même de la vie au Canada français et ait su l'exprimer en poésie et en prose; bien plus, qu'elles aient su, sans perdre pour autant leur féminité, l'exprimer sur un ton plus juste et moins obsédant.

Au contraire, la femme canadienne-anglaise n'occupe pas une place centrale dans la culture canadienne-anglaise. Il n'existe d'ailleurs pas, à proprement parler de culture canadienne anglaise distincte ou quelqu'un puisse occuper la place centrale. Elle a donc plus de temps pour être consciente d'elle en tant que femme; et plus de temps aussi pour être consciente du fait qu'elle n'est pas un homme.

A l'encontre de leurs soeurs canadiennes-françaises, les femmes canadiennes-anglaises ont, en général, joui d'une plus grande liberté, pendant plus de temps, et elles ont fait plus d'études. Aucun de ces atouts ne leur a cependant donné confiance en elles. Alors que la chronique de la littérature féminine canadienne-française nous montre une marche en avant régulière, menant de l'esclavage à la liberté, tant sur le plan culturel que sexuel, la littérature féminine canadienne-anglaise n'accuse pas ce cheminement; elle présente plutôt l'aspect d'un kaléidoscope, avec un sursaut d'activité par-ci, de belles envolées par-là; elle est plus fragmentée que continue.

Autrefois, à l'époque où le Canada était encore le Nouveau-Monde, les gens avaient l'habitude d'écrire tout comme nous avons aujourd'hui pris l'habitude de faire

de la photo. En voyage, on écrivait fiévreusement ses impressions et ce sont des souvenirs de ce genre qui forment notre premier genre littéraire. Parce qu'elles avaient plus de temps, les femmes ont écrit plus souvent que les hommes; parce qu'elles avaient souvent une vision des choses plus aiguë que leurs maris, elles nous en disent plus long sur ce qu'était réellement la vie quotidienne.

Parmi ces femmes, la plus célèbre a été Frances Brooke, la femme de l'aumônier de la garnison de Québec, et qui vint au Canada en 1763 et y resta cinq ans. Au lieu d'avoir recours comme on le faisait généralement à un journal intime ou à des mémoires, Frances Brooke a transposé ses impressions en un roman. The History of Emily Montague, qui parut en 1769, est le premier roman canadien et certains historiens affirment même que c'est le premier roman jamais publié en Amérique du Nord.

Cet ouvrage, rédigé dans le genre épistolaire mis en vogue par Richardson dans Paméla, se compose de 228 lettres écrites par un groupe d'amis, au Canada et en Angleterre. L'historien de la littérature Fred Cogswell en a dit:

"Ces lettres sont agréables. Elles sont écrites dans un style enlevé, facile à lire et donnent une image vivante de la société de la petite capitale provinciale, avec ses promenades en voiture et ses soirées, ses bals et l'évocation inoubliable d'une promenade en traîneau sur la glace et sur la neige qui recouvrent le Saint-Laurent."

Et pourtant, malgré tout son charme, The History of Emily Montague n'est rien d'autre qu'une pochade superficielle. Pour Frances Brooke, confortablement installée dans ses appartements de la garnison, la vie au Canada ne différait de la vie en Angleterre qu'extérieurement. Pour qu'une femme puisse comprendre la réalité brutale de la vie de pionnier avec toutes les réalités sordides qui s'y font jour, il faut qu'elle s'intègre complètement à son nouveau pays. Pour le bonheur de la littérature canadienne, trois des femmes qui vinrent au Canada pour s'y établir, Susanna Moodie, Catherine Parr Traill et Anna Jameson, étaient toutes trois douées d'un talent d'écrivain peu commun.

Susanna Moodie et Catherine Parr Traill étaient soeurs et appartenaient à une famille très douée, les Strickland, du Suffolk. Sur les sept enfants que comptait la famille, six furent des auteurs à succès et notamment Agnes, bien connue pour son ouvrage "Lives of the Queens of England".

Les deux soeurs se marièrent à quelques mois d'intervalle et l'année suivante, en 1832, leurs maris décidèrent d'accepter des concessions qui étaient alors offertes aux officiers en demi-solde qui émigraient au Canada. Les deux femmes commencèrent à écrire avant même d'avoir débarqué; les lettres que Catherine envoyait à sa mère furent publiées en 1836, sous le titre "The Backwoods of Canada" et les esquisses de Susanna, écrites pour le Literary Garland de Montréal, furent réunies en 1852 sous le titre Roughing it in the Bush.

Nous pourrions nous imaginer que Susanna et Catherine sont, en tous points semblables, de véritables "jumelles littéraires". Mais, en réalité, comme on peut en juger par leurs ouvrages, les deux soeurs différaient énormément.

Selon Clara Thomas, Catherine Parr Traill a été à la fois "la Fannie Farmer et la Mrs. Beeton du Canada, au siècle dernier". Elle s'adapta rapidement et de bonne grâce à la vie de pionnier et elle écrivit même The Backwoods of Canada en pensant que l'ouvrage pourrait servir de guide et de manuel aux futures immigrantes.

La personnalité de Susanna Moodie était beaucoup plus complexe. Clara Thomas prétend que dans la vie elle était en réalité l'incarnation de la romantique rebelle que l'on retrouve périodiquement dans les romans canadiens, par exemple, sous les traits de Penny Wain dans Barometer Rising de Hugh MacLennan, ou plus récemment, incarnée par Marion McAlpin, dans The Edible Woman de Margaret Atwood. (L'influence de Susanna Moodie sur Margaret Atwood est réellement étonnante. Il y a environ un an, ainsi qu'elle l'a raconté, Margaret Atwood a rêvé de Mme. Moodie, ce qui lui a donné l'idée d'écrire des poèmes inspirés de Roughing it in the Bush, qu'elle a publiés en 1970 sous le titre de The Journals of Susanna Moodie).

Au début de son séjour, Susanna détestait le Canada. Si l'oeuvre de Catherine était destinée à accueillir les nouvelles venues, celle de Susanna voulait les mettre en garde, ainsi qu'elle l'a dit dans l'épilogue de Roughing it in the Bush:

"Si ces quelques lignes pouvaient seulement suffire à décourager une famille d'engloutir ses biens et de ruiner toutes ses espérances en allant habiter un endroit reculé du Canada, je me considérerais amplement payée de retour pour avoir révélé les secrets de cette prison, et je saurais que je n'ai pas peiné ni souffert en vain dans ces solitudes."

Mais, Susanna Moodie avait un talent de romancière et, comme elle l'a dit elle-même: "un penchant pervers qui la poussait à rire au mauvais moment". Et, c'est pourquoi Roughing it in the Bush est bien autre chose qu'une simple diatribe. Clara Thomas a écrit à ce sujet:

"Au Canada, elle dut vivre en compagnie de gens de toutes conditions, dont peu étaient du même rang qu'elle et qui tous semblaient différents, souvent de francs vauriens, mais presque toujours amusants. Elle pouvait parler d'eux en toute liberté et elle en a décrit toute une collection, et sût leur rendre la vie dans ses oeuvres. Ses personnages sont passés à la postérité, depuis le capitaine du bateau jusqu'au petit homme dont il est question dans Roughing It.

"Pour mieux peindre ses personnages, Susanna se révèle dans tout l'ouvrage. Pour elle, il était naturel d'être le personnage central de son roman, de la même façon que Catherine est à la fois la narratrice et le personnage central du sien. Mais, contrairement à sa soeur, dans l'ouvrage de Susanna le personnage central ressemble à l'auteur. C'est une émigrante remplie de préjugés, fière de son rang, mal préparée à sa nouvelle vie, parfois victime, parfois héroïne qui se révolte avec force contre sa situation, tout en s'y adaptant lentement et difficilement. Catherine décrit sereinement sa réussite, qu'il s'agisse de sa situation sociale bien assise, ou des bonnes relations qu'elle entretient avec les domestiques; Susanna raconte la lutte qu'elle mène et incarne le personnage principal, doué d'un tempérament fougueux."

Par la suite, les sentiments de Susanna envers le Canada s'adoucirent. Dans un ouvrage suivant, Life in the Clearings, elle rend hommage au Canada "ma patrie adoptive, la grande mère nourricière de cette portion d'humanité que la mère patrie, si chère qu'elle soit, ne peut nourrir". Bien que cette oeuvre n'ait pas le pathétique ni l'allant de Roughing it in the Bush, elle n'en est pas moins une relation précieuse, au point de vue sociologique, de la vie en Ontario au milieu du siècle dernier.

Si Catherine Traill est notre Mrs. Beeton et Susanna Moodie une révoltée romantique, Anna Jameson incarne, selon Clara Thomas, la femme énergique qui néanmoins "ne parvint pas à dominer les événements". Dans ce rôle elle est le précurseur de Ruth dans The Fruits of the Earth, de F.P. Grove et de Hagar Shipley dans The Stone Angel, de Margaret Laurence.

L'événement qui marqua la vie d'Anna fut son mariage malheureux.

Anna, qui était Irlandaise, fut une des premières féministes. Elle vint au Canada en 1836 pour retrouver son mari, dont elle était séparée et qui était alors membre de l'assemblée législative du Haut-Canada. Bien que la réconciliation eût été un échec, le voyage fut néanmoins fructueux. Le livre qu'il inspira, Winter Studies and Summer Rambles in Canada, fait pendant à Roughing it in the Bush et, à sa manière, est tout aussi intéressant. Ainsi que l'a écrit Norah Storey:

"Le récit de Mrs. Jameson sur son voyage au Canada contient les déclarations sans ambages d'une femme intelligente qui a des opinions bien arrêtées et qui déteste la prétention qu'elle a rencontrée à Toronto. Certains des traits de son esprit caustique se rapportent à ses ennuis conjugaux, dont elle ne fait aucun secret."

Les oeuvres de ces trois femmes extraordinaires marquent l'apogée des premières oeuvres d'observation de la littérature canadienne. Grâce à cette évocation de la vie de l'époque vue par des yeux féminins, leurs ouvrages sont, pour le Canada anglais, ceux qui se rapprochent le plus des lettres de Marie de l'Incarnation et de Madame Bégon.

Toutefois, au cours de la seconde partie du XIX^{ème} siècle, l'influence victorienne exerça son emprise sur la femme canadienne. On infligeait alors sans vergogne aux lecteurs des oeuvres fades que les romancières produisaient à la chaîne comme s'il s'agissait de sucreries. Il y en avait pour tous les goûts... à condition de ne pas être trop difficile. Dans les Provinces Maritimes, on pouvait se régaler avec Belinda Dalton ou avec les Scenes in the Life of a Halifax Belle, deux oeuvres de Mary Herbert; à Ottawa, on pouvait tout autant se délecter de Cupid and the Candidate écrit par Kate Carr. Et, que dire de l'ouvrage intitulé A Heartsong of Today Disturbed by Fire from the Unruly Member, sinon que son auteur Annie Gregg Savigny mérite le prix pour le titre le plus bizarre que l'on puisse trouver dans la littérature canadienne.

Ces oeuvres, aussi banales qu'elles fussent, rapportèrent énormément à certains de leurs auteurs. Il y eut parmi ceux-ci Mary Agnes Fleming, de Saint-Jean au Nouveau-Brunswick, qui écrivit 42 romans en dix-sept ans, et qui parfois gagna jusqu'à \$10,000 par an.

Quel pénible contraste avec la seule femme de lettres de cette époque qui ait eu de la valeur, la poétesse Isabella Valancy Crawford, qui vécut dans la misère. Lorsqu'elle mourut à 37 ans en 1887, on n'avait encore vendu que 50 exemplaires de son chef d'oeuvre Old Spookses' Pass, Malcolm's Katie and other poems.

James Reaney a prétendu que, par son oeuvre poétique, Isabella Crawford était un précurseur de E.J. Pratt. En littérature, son oeuvre s'apparente à celle qu'a laissée Emily Carr en peinture. Tout comme Emily Carr fut une des premières à transposer sur la toile le mythe des paysages canadiens, Isabella Crawford, ainsi que l'a écrit James Reaney, "a été l'une des premières à transposer notre pays, encore mystérieux et mélancolique, en une oeuvre libératrice du domaine de la poésie mais virtuellement apocalyptique."

L'amour idéal est le principal thème de son oeuvre et pour l'exprimer elle s'est servi des éternels symboles de la nature. C'est pourquoi, selon le critique Roy Daniells,

"... ses poèmes demandent à être lus deux fois, d'abord d'une seule traite, puis en détail, ce qui permet de juger son oeuvre de deux façons. Son oeuvre la plus longue et la plus connue, Malcolm's Katie, est, il faut bien le dire, une absurde histoire d'amour romantique à la Tennyson, dont l'intrigue invraisemblable se dénoue finalement lorsque l'amour vrai sort heureusement vainqueur de cette épreuve. Même si l'on ajoute à cela quelques beaux tableaux des difficultés et des joies que l'on peut éprouver à défricher puis à construire son foyer en pleine nature sauvage, cela ne peut malgré tout rehausser cette oeuvre. Ce qui rend le poème important, lui donne son caractère 'ancestral, troublant et important', c'est la façon dont il attire le paysage vierge dans un monde intérieur rempli d'action mais aussi de vibrante passion."

Selon l'opinion d'un autre admirateur d'Isabella Crawford, le critique A.J. M. Smith, Malcolm's Katie marque également un tournant important dans l'évolution de la poésie canadienne:

"C'est le premier, et non l'un des moindres, parmi les quelques poèmes que l'on peut réellement appeler des poèmes canadiens. Sa langue, ses images, la sensibilité qu'il révèle et la vision qu'il traduit sont le fruit du Nord et de l'Ouest. Ce n'est pas une oeuvre anglaise ou américaine, mais une oeuvre canadienne. Nous n'aurons plus rien de semblable jusqu'à la parution de Towards the Last Spike, de E.J. Pratt."

Après sa mort, Isabella Crawford fut complètement oubliée. Aujourd'hui, son oeuvre connaît un certain renouveau de faveur qu'elle mérite bien. Roy Daniells a parlé d'elle en ces termes:

"On trouve quelques poètes seulement dans chaque génération et Isabella Crawford en est un. Sa personnalité ressort de façon éclatante dans toute son oeuvre. Sa brève histoire est faite de courage indomptable, de dignité et d'espoir devant ses malheurs continuels. Elle possédait toutes les vertus du romantisme et par-dessus tout un sens de la puissance et de la prééminence de l'esprit."

Sinon par la forme du moins par le fond, l'oeuvre d'Isabella Crawford était en avance de bien des années sur son époque.

Il fallut attendre plus d'un demi-siècle avant que l'on puisse trouver au Canada une autre poétesse qui parvienne tout juste à rivaliser avec elle. Mais Isabella Crawford n'était, en aucune façon, la seule poétesse de son temps. Il y eut, par exemple, Marjorie Pickthall, elle qui voulait "faire de grandes choses". Selon A.J.M. Smith, certains de ses poèmes "résonnent d'une pureté singulière qui les met au-dessus des oeuvres de tous ses contemporains, du moins parmi les poètes canadiens anglais. Grâce à sa perception aiguë de la beauté, et du caractère passager des choses de ce monde, à un désir passionné de parvenir à Dieu, elle a donné à ses poèmes Resurgam et Quiet un cachet qui ne le cède en rien à celui qu'on retrouve dans l'oeuvre de Christina Rossetti."

Il ne faut pas oublier non plus Pauline Johnson. C'était une métisse, fille d'un chef Agnier et elle fut le premier phénomène "pop" de la littérature canadienne. Revêtue de son costume d'Indienne, Pauline Johnson fit pendant plus de vingt ans des tournées au Canada et à l'étranger. Il fallait l'entendre déclamer The Song my Paddle Sings, When Redmen Die et Cry of an Indian Wife dans des salles pleines à craquer. Dans les milieux littéraires blasés d'un Londres fin de siècle, elle arriva comme un vent d'ouest apportant, comme le dit un critique, "le chant du Canada indien". Dans son pays, elle avait l'auditoire que seul aujourd'hui, parmi les poètes, un Leonard Cohen pourrait réunir. Une vieille dame, qui l'a entendue il y a bien longtemps, nous en parlait en ces termes:

"La façon dont elle déclamait "When Redmen Die" était si réaliste que j'en frissonne encore. Bien entendu, nous n'avions ni radio, ni télévision, et un concert comme celui-là était tout un événement; ce jour-là, la ville entière était à ses pieds."

Presque toute la poésie de Pauline Johnson était peu originale d'inspiration, et sentimentale. Pourtant, en restant elle-même tout simplement, elle a contribué à donner un caractère particulier au Canada. Au cours de la première décennie du XXème siècle, Laurier tenta de faire comprendre au Canada qu'il fallait évoluer et, d'avant poste de l'Empire, devenir nation véritable, et plusieurs femmes de lettres, la plupart romancières, cherchèrent à faire passer dans leurs oeuvres cette nouvelle conscience.

Plusieurs de ces femmes, fortement influencées par Henry James, y parvinrent en plaçant leurs personnages canadiens dans un contexte plus vaste des héros du grand nord à l'étranger. La plus importante de ces femmes de lettres, Sara Jeannette Duncan, a exploré bien avant McKenzie King, l'idée que le Canada pouvait jouer le rôle d'agent de liaison entre la Grande-Bretagne et les États-Unis. C'est en effet le thème qu'elle développe dans son roman intitulé "Cousin Cinderella: A Canadian Girl in London". Le meilleur ouvrage de Mlle Duncan, "The Imperialist" dont l'action se déroule à Brantford, la ville natale de l'auteur en Ontario, a pour thème une campagne électorale; le héros du livre est un jeune homme, partisan enflammé d'une fédération impériale. "The Imperialist", qui brosse un portrait vigoureux de la vie d'une petite ville, veut aussi de façon spirituelle, ouvrir les yeux de ses lecteurs, notamment à propos de l'opinion très répandue alors à l'étranger, selon laquelle le peuple canadien tout entier voulait rester uni à la Grande-Bretagne.

Avec moins de succès que Sara Duncan, Alice Jones d'Halifax a choisi ce même thème des gens du Grand nord à l'étranger. Dans son ouvrage "Gabriel Praed's Castle", un homme d'affaires de Montréal se fait escroquer par un marchand d'objets d'art parisien, mais est sauvé de la ruine par sa fille. Dans "Marcus Holbeach's Daughter", une jeune fille de Gaspésie pénètre dans le milieu corrompu de l'aristocratie anglaise. Une autre femme de l'époque, Emily Murphy, qui était un des membres des cinq célèbres femmes d'Alberta qui luttèrent si courageusement pour la cause des droits de la femme, a exploité la même veine, mais sans adopter la forme romancée. "The Impressions of Janey Canuck Abroad" est le récit vivant d'un voyage en Angleterre dans lequel, comme le fait remarquer Nora Storey, "elle a répondu à sa façon aux critiques faites sur le Canada en s'en prenant à des gens doués d'un genre d'arrogance propre aux Anglais."

D'autres femmes ont décrit le milieu canadien auquel elles appartenaient. Les romans de Marion Keith (The Silver Maple, Treasure Valley, Lizbeth of the Dale) donnent une image charmante de la vie rurale en Ontario. Dans "Sowing Seeds in Danny" et dans "The Second Chance" Nellie McClung, qui elle aussi est connue pour sa participation au travail des "cinq femmes d'Alberta", a décrit, dans une forme vigoureuse, la vie des pionniers de l'ouest.

Et pourtant, malgré toute la ferveur de leur patriotisme, ces femmes de lettres et leurs collègues masculins ne pouvaient peindre les Canadiens qu'en faisant une comparaison avec des cultures mieux établies. L'expression des mythes nationaux authentiques qui est la marque d'une société sûre d'elle-même était au-dessus de leurs moyens. On ne trouve aucun Tom Sawyers, aucun Huck Finns dans leurs pages; aucun n'a créé pour le Canada anglais un climat comparable à celui du Québec mythique qu'on retrouve dans "Maria Chapdelaine", de Louis Hémon. S'il existe dans la littérature canadienne anglaise un ouvrage comparable à "Maria Chapdelaine", c'est sans doute dans l'Ile du Prince-Edouard que nous devons nous rendre afin d'y faire connaissance avec Anne.

Quand l'ouvrage "Anne of Green Gables" parut, toute une génération de jeunes filles le lurent à la lumière d'une lampe à gaz. Aujourd'hui, leurs petites-filles lisent la même histoire avec les Rolling Stones comme fond sonore. En se servant de la simple trame de l'enfance choyée qu'elle avait connue, L. M. Montgomery a créé une héroïne authentique et apparemment immortelle. La série des livres qui mettent Anne en scène et les autres ouvrages de L. M. Montgomery sont des romans régionaux, charmants mais désuets. Dans ces ouvrages, l'Ile du Prince-Edouard est dépeinte d'une manière vivante et tous les personnages, ou la plupart d'entre eux, parlent et agissent comme dans la vie. Mais, dans l'ensemble, le style est d'une sensiblerie outrée; l'intrigue est remplie de coïncidences, le ton général est d'un optimisme un peu naïf. Pour comprendre la faveur si durable que l'auteur connaît dans le public, il faut chercher plus loin, et l'on découvre des éléments dont la romancière elle-même était inconsciente.

Dans son étude mûrement élaborée de l'oeuvre de L. M. Montgomery, Elizabeth Waterston s'est livrée aux réflexions suivantes:

"Le même genre de 'sésame ouvre-toi' qui a supprimé les inhibitions de Lewis Carroll et l'a conduit à écrire ce classique rempli de fantaisie et de repression que nous voyons de nos jours dans "Alice au Pays des Merveilles", la même puissance magique semble avoir agi sur la provinciale qu'était cette romancière de la fin de l'époque victorienne. L'auteur, en écrivant pour des enfants, pouvait recréer les mythes de l'enfance. Lorsqu'elle faisait revivre ses espérances et ses angoisses, elle pouvait donner naissance au mythe des désirs et des tourments hésitants des années innocentes.

"On peut expliquer par la psychologie moderne une partie de la puissance cachée des ouvrages de L.M. Montgomery, particulièrement pour les adolescentes. Selon les psychologues, la plupart des jeunes filles ont du mal à s'entendre avec leur mère. Et pourtant, elles n'osent pas, consciemment, ne pas l'aimer. Elles sont déchirées par des tendances contradictoires faites d'admiration, de rivalité, de sentiment de dépendance, d'hostilité, qui toutes se manifestent dans le subconscient. Les héroïnes de L. M. Montgomery sont orphelines. Elles ont des tantes et des grands-mères (qu'on peut haïr en toute tranquillité)... Au cours de l'adolescence on rencontre également des sentiments intenses envers le père qui sont normaux et qu'il faut laisser passer ou réorienter, mais qui sont très forts au cours de la période de transition entre les relations familiales et les relations avec le monde extérieur, et qui sont en corrélation avec la transition qui va de l'inclination homosexuelle à l'inclination hétérosexuelle. Dans la plupart des oeuvres de L. M. Montgomery, le père, que la mort a heureusement éloigné, provoque de profonds sentiments d'attachement (que les tantes et les grands-mères désapprouvent généralement..).

"Il est également probable que l'auteur ait été de plus en plus consciente du schéma qu'elle avait tracé, tout à fait par hasard, dans son premier roman. L'Île, c'est l'adolescence au milieu des sables de la logique profonde, du pragmatisme, de l'utilitarisme, et du conformisme des adultes, l'île de la jeunesse pour chacun d'entre nous, et qu'intérieurement nous gardons toujours. L'univers poétique de L. M. Montgomery, fait de virginité et de panthéisme, guide encore de nos jours les lecteurs adultes sur le chemin du retour au monde de leur propre jeunesse; ils ne s'éveillent que pour retomber dans leur rêve."

A la fin du siècle dernier, dans l'atmosphère victorienne des régions rurales du Canada anglais, les femmes étaient confinées dans une sorte d'adolescence, innocente et perpétuelle. Lorsqu'elle écrivait au sujet de son enfance, L. M. Montgomery parlait d'elle-même en adulte, et traitait des "mythes timides" de la femme canadienne de son temps et de son milieu.

A l'étranger, la faveur que connurent ces ouvrages fit, pendant un certain temps de L. M. Montgomery, l'auteur canadien le plus connu dans le monde. Toutefois, son étoile pâlit à côté de celle de Mazo de la Roche qui emprunta l'idylle campagnarde que L. M. Montgomery avait contribué à former, la transposa dans un milieu social plus élevé, lui donna un peu plus de réalisme et la fixa dans un paysage qui, bien qu'il soit décrit assez vaguement, est sans aucun doute celui du sud de l'Ontario. Elle avait trouvé la formule magique. Dans la vie littéraire canadienne de l'entre-deux-guerres, l'un des événements les plus importants fut, en 1927, la remise du prix de \$10,000 offert par l'Atlantic Monthly, pour le meilleur roman de l'année, à Mazo de la Roche et "Jalna".

Aujourd'hui, alors que "Jalna" et les 15 livres qui suivirent sont bien démodés*(sauf en France, chez les collégiennes, dont la passion pour Mazo de la Roche n'est distancée que par leur vénération pour A. J. Cronin), il est difficile d'évaluer impartialement l'oeuvre de Mazo de la Roche. Il est certain, ainsi que l'a fait remarquer Desmond Pacey, que, du point de vue du réalisme, la romancière est loin d'avoir réussi. La vie rurale en Ontario n'est pas exactement celle qu'il décrit dans la collection des "Jalna", ni dans les trois romans précédents. Et pourtant, insiste Pacey, Mazo de la Roche possède le talent d'une véritable romancière:

"Ce qui frappe le plus dans Jalna c'est la vivacité du style, et c'est surtout la façon dont elle a réussi à créer des personnages vivants.

"Mlle de la Roche a appris de Dickens à bien identifier un personnage dans l'esprit du lecteur, en lui attachant quelques signes distinctifs, des maniérismes ou des façons de parler. ...L'intrigue est ingénieuse et suscite constamment l'intérêt et, si le style est un peu trop précieux pour nos goûts austères actuels,

* Bien qu'on ait annoncé récemment que Radio Canada avait l'intention d'adapter ce roman-fleuve et d'en faire un équivalent canadien de The Forsyte Saga,

il est malgré tout frais et agréable... A notre époque, on peut trouver que ces livres ne sont pas de la littérature, mais si le style de Jalna a perdu de son éclat, le principal ornement de l'ouvrage, le personnage de la grand-mère Whiteoak survit d'une seule pièce, rude, avide, brutale parfois, extravagant, sensuel et égoïste. Elle domine la famille et gagne malgré tout l'affection du lecteur à cause de son immense vitalité et de son désir insatiable de vivre."

Contrastant de façon frappante avec le romanesque de Mazo de la Roche, les romancières canadiennes de son époque se sont inspirées d'un réalisme social assez sombre. L'influence de la romancière américaine Willa Cather a supplanté celle d'Henry James. Dans ses romans, Laura Grace Salverson, par exemple, (The Viking Heart, The Dark Weaver, When Sparrows Fall), a repris le thème de Cather sur l'intégration des émigrants à la vie canadienne et particulièrement de ceux originaires d'Islande et des pays scandinaves. Martha Ostenso, une romancière américaine qui a passé six ans au Manitoba, a légué à la littérature canadienne "Wild Geese", une étude vigoureuse et fascinante du Manitoba et de l'époque des pionniers. Pendant les années 30, alors que la crise économique allait en s'accroissant, les romans d'Irene Baird, et particulièrement "Waste Heritage" qui dépeignait une grève à Vancouver en 1938, nous donnent une image vivante des effets de la crise sur la côte du Pacifique. Et en 1944, Gwethalyn Graham, a publié "Earth and High Heaven", un livre amer sur l'antisémitisme et dont l'action se déroule à Montréal.

Dans l'ensemble, toutefois, les années de l'entre-deux-guerres constituent une période maigre pour le roman canadien. Les oeuvres féminines les plus importantes de l'époque ont été des poèmes. C'est vraiment au cours des années 30 qu'a commencé à se manifester ce phénomène qui semble maintenant établi dans la littérature canadienne anglaise; nous voulons parler de la proportion particulièrement élevée de femmes parmi les poètes.

Les premières de cette nouvelle lignée, Dorothy Livesay et Ann Marriott sont des produits de leur époque, influencées tout autant par le mouvement international en faveur des vers libres et de la concision du langage et par l'engagement sur le plan social, dans la tradition d'Auden, de Spender, et d'Isherwood.

Le premier des deux recueils de Dorothy Livesay connut le plus grand succès. Cet ouvrage intitulé "Green Pitcher" parut alors qu'elle n'avait que 19 ans. Dès cette époque, on constatait les caractéristiques de son style; "elle évitait toujours de recourir à la facilité des vers métriques et s'intéressait surtout à l'actualité", ainsi que l'a dit Munro Beattie. Chez Dorothy Livesay, les horreurs de la crise économique, qu'elle avait elle-même connues lorsqu'elle était travailleuse sociale, ne firent que mettre en relief cette dernière qualité; dans son deuxième recueil de poésie, "Day and Night", qui lui valut le prix du gouverneur général en 1944, elle parle en termes non équivoques de contestation et de révolution. Et pourtant, bien que Dorothy Livesay n'ait jamais perdu tout intérêt pour les problèmes sociaux, beaucoup de critiques estiment que c'est dans ses oeuvres les plus récentes qu'elle s'est le mieux exprimée. C'est ce qui a fait dire à Beattie "L'âme tendre du poète l'a emporté sur l'âme tourmentée du révolutionnaire."

Si l'oeuvre de Dorothy Livesay est marquée d'un renouvellement ininterrompu, la montée d'Ann Marriott a, toutefois, été moins soutenue. Son premier livre, "The Wind our Enemy", est une série de dix poèmes qui décrivent en détail la condition cruelle des agriculteurs de la Saskatchewan, au cours de la grande sécheresse. C'est encore son meilleur ouvrage. Et, selon Beattie:

"Cette oeuvre montre qu'aucun poète n'a su mieux qu'elle utiliser les méthodes du modernisme pour leur faire donner toute leur valeur... Toutefois, ce que l'on remarque le plus chez elle, c'est le vif intérêt qu'elle porte au pays et aux gens."

Au Canada français, comme nous l'avons déjà dit, les années de guerre ont fait déborder des flots de littérature. C'est peut-être pourquoi, dans les années 40, Montréal est devenu en même temps un foyer de poètes de langue anglaise. On fonda à l'époque deux revues, "Preview" et "First Statement". La rivalité féroce qui existait entre les deux, même si elle avivait l'animosité, incitait à la création. De cette tension sortirent trois poétesses dignes d'être notées: P.K. Page, Miriam Waddington et Kay Smith.

L'oeuvre de P.K. Page a été publiée en trois recueils: As Ten as Twenty, The Metal and the Flower, qui valut à son auteur le prix du gouverneur général, et Cry Ararat. Bien qu'une grande partie de ses premiers ouvrages s'inspire de son souci de justice sociale, P.K. Page est surtout un poète de la réalité intérieure. Munro Beattie l'explique ainsi:

"Elle exploite le plus souvent le thème de l'isolement, l'impossibilité de sortir du soi et d'entrer en contact avec autrui. Dans la plupart de ses poèmes, elle va de la réalité objective d'un monde extérieur fait de machines à écrire et de tempêtes de neige à un univers fantastique et dément. Elle prend un plaisir de dilettante à définir une névrose (Round Trip, Magnetic North, If It Were You, Only Child...). Elle a écrit des poèmes encore plus frappants dans lesquels elle a élaboré une imagerie qui laisse entrevoir l'horreur ou le mystère qui se cachent derrière les phénomènes de l'univers banal, de la routine quotidienne (Adolescence of the Stenographers, The Bands and the Beautiful Children)."

L'oeuvre de Miriam Waddington, qui depuis 1945 a publié cinq recueils de vers, dont le dernier en 1969, est empreinte de plus de chaleur et de plus de lyrisme. Tout comme Dorothy Livesay, Miriam Waddington a été travailleuse sociale. Plusieurs de ses meilleurs poèmes, "My Lessons in the Jail", par exemple, lui ont été inspirés par sa profession. C'est également une poétesse d'une grande féminité. De son troisième recueil, "The Seasons Lovers" (1958) Munroe Beattie a écrit:

"Dans la première partie du livre, on trouve les deux poèmes qui sont les plus remarquables sur la femme qui se trouve seule dans une ville, et que les angoisses de la solitude étouffent. Ces deux oeuvres (The City's Life, et Poets and Statues) occupent une place particulière parmi les poèmes canadiens pour leur ton, et pour l'intensité avec laquelle la douleur vraie a su s'exprimer."

La troisième, Kay Smith, est surtout un poète de l'actualité. Son oeuvre intitulée "Conversations with a Mirror" est une suite de soliloques d'individus dont les sentiments sont affectés par la guerre. Cette oeuvre est une des rares chroniques écrites sur la vie civile au Canada pendant la deuxième guerre mondiale.

Au cours des années 50 et des années 60, les femmes nous ont donné des oeuvres poétiques plus nombreuses, écrites dans une langue plus riche. A peu près chaque année une oeuvre nouvelle est sortie en librairie. Quelques femmes de lettres, comme Elizabeth Brewster, du Nouveau-Brunswick, sont restées attachées aux premières traditions du naturalisme régional. Mais, comme leurs confrères masculins de l'époque, la plupart des femmes se sont tournées vers des thèmes universels et se sont attachées, ainsi que le critique A.J.M. Smith l'a indiqué, à "la fusion du monde moderne dans les caractéristiques standardisées des mythes et de la mythologie".

Dans l'oeuvre d'Ann Wilkinson, qui contribua à fonder la "Tamarach Review" et qui mourut en 1961, on trouve, par exemple, des formes de romance et des expressions pastorales qui rappellent Marvell et Vaughan. Mais, l'intuition poétique d'Ann Wilkinson les a marquées de son sceau personnel. Ce qui a fait dire à Smith:

"Elle appartient au petit groupe de poètes qui ont écrit sur l'amour et la mort avec une intuition particulièrement féminine, une précision et une élégance qui non seulement ne cachent rien, mais ajoutent à l'intensité de l'émotion; elle est de la lignée d'Emily Dickson, de Christina Rossetti, d'Elinor Wylie et de Leonie Adams."

De la même façon, la poésie métaphysique si compliquée de Margaret Avison reflète ce que Smith a appelé "force d'âme et tendresse". Si, comme le prétend James Reaney, Isabella Crawford est le précurseur de Pratt, certains considèrent Margaret Avison comme son héritière. Munro Beattie l'explique ainsi:

"Tout comme Pratt, elle aime s'en prendre au temps et à l'espace de façon épique; elle partage son enthousiasme émerveillé des choses simples. Bien que, contrairement à Pratt, elle utilise rarement les vers métriques, sa composition et son choix de mots ressemblent aux siens."

Et, selon Beattie, "Winter Sun" qui obtint le prix du gouverneur général en 1960, "contient quelques-uns des poèmes les plus stimulants et les plus attachants qu'on ait jamais écrits dans notre pays".

Quant aux caractéristiques et aux mythes standardisés dont parle Smith, l'oeuvre de Jay MacPherson en est plus profondément imprégnée. Son recueil intitulé "The Boatman", (qui gagna le Prix du gouverneur général en 1957) est, dans l'opinion de North Storey:

"Une série de poèmes qui montrent l'évolution de l'âme qui s'éveille (poor child), depuis sa condition matérielle jusqu'à sa rédemption (the fisherman). Noé, le batelier du titre, symbolise le rôle de l'artiste qui empêche le monde (the sleepers) de sombrer."

Par la forme, Jay MacPherson est sobre et classique. Les poèmes de Phyllis Webb sont sensuels et profondément impressionnistes. Ainsi que le souligne Beattie, "Elle ne se rattache à aucune forme conventionnelle... chaque sensation, chaque perception est unique et demande une forme d'expression unique. C'est là une méthode risquée. Certains de ses poèmes ne rendent pas suffisamment les intuitions qui les ont inspirés, mais lorsqu'ils parviennent à les exprimer, le lecteur les reconnaît tout de suite."

Tout comme pour la dernière génération d'auteurs canadiens-français, il ne nous appartient pas, dans le cas de la présente étude, de nommer les poètes qui nous semblent les plus grands, ni d'évaluer, pour le présent, l'oeuvre de la dernière génération. Qu'il nous suffise de dire que deux des plus importants, Margaret Atwood et Gwendolyn McEwen, avaient chacune, avant d'atteindre la trentaine, fait paraître trois recueils de poésies et Mlle Atwood avait reçu le prix du gouverneur général. Paulette Jiles, plus jeune encore, est un poète très féministe dont l'oeuvre est profondément influencée par celle du tragique auteur américain Silvia Plath.

Ce qui est, chez tous ces jeunes poètes, le plus intéressant est peut-être la grande variété de leurs styles et de leurs talents qui va influencer la littérature canadienne. Contrairement aux auteurs plus âgés qui ont choisi une forme d'art unique et y restent attachés, les jeunes poètes passent en toute liberté de la poésie au roman. Margaret Atwood et Gwendolyn McEwen ont toutes deux écrit des romans, et on peut leur adjoindre Phyllis Gotlieb, qui est un peu moins jeune, car elle a fait paraître trois romans ainsi que trois recueils de vers spirituels et pleins d'imagination. Tout comme pour le Canada français, la ligne qui sépare théoriquement poésie et prose a tendance à devenir de plus en plus imprécise.

Parmi les poètes contemporains du Canada anglais, il est peu de femmes (peu d'hommes aussi) de qui le lecteur étranger puisse dire, "elle est certainement Canadienne". Dans le cas des romancières, c'est tout à fait l'inverse. Leurs thèmes sont universels, mais comme elles sont dans la tradition de Jane Austen, de George Eliot et de Willa Cather, elles interprètent ces thèmes dans le cadre de leur propre milieu.

La première romancière importante des années après la guerre est Ethel Wilson, l'une des rares romancières canadiennes ayant eu une vocation tardive. Elle avait 57 ans quand son premier roman "Hetty Dorval" parut en librairie. Et l'on voit bien que les muses sont d'humeur fantasque car Ethel Wilson écrivit son livre en deux mois, alors qu'elle était très prise par des considérations beaucoup plus terre à terre, puisqu'elle aidait son mari à organiser un important congrès médical.

Dans "Hetty Dorval" et dans ses quatre ouvrages suivants, "The Innocent Traveller", "The Equations of Love", "Swamp Angel" et "Love and Salt", Ethel Wilson allie un sens aigu de l'endroit (il s'agit, dans son cas, de la Colombie-Britannique) et le talent de narratrice d'une Willa Cather, avec la très grande sensibilité et ce talent subtil pour camper les personnages, que l'on remarque chez les romancières britanniques comme Elizabeth Bowen et Elizabeth Taylor. Grâce à cette combinaison, elle a créé son propre style. Hugo MacPherson parle d'elle en ces termes:

"Un curieux mélange d'artiste et de sibylle qui raconte ses histoires avec délicatesse et avec une compassion sans faiblesse; pour qui la vie est dénuée d'intrigue... et qui croit que l'artiste doit, par-dessus tout, exprimer une impression personnelle de la vie, l'unité et la forme dussent-elles en souffrir. En résumé, l'art de Mme Wilson est, d'une façon capricieuse, traditionnel et audacieux, objectif et personnel en même temps, mais le lecteur ne peut jamais douter que l'auteur soit doué d'une sagesse et d'une sensibilité extraordinaires."

Ethel Wilson est une romancière dont on ne sait jamais ce qu'elle va nous offrir dans son prochain livre: "Hetty Dorval" était une aventurière de haut vol; "The

Innocent Traveller" était une alerte centenaire; "Swamp Angel" raconte à la fois l'histoire d'une épouse fugitive et celle d'une étoile de cirque à son déclin. Margaret Laurence, l'autre figure importante parmi les romancières canadiennes contemporaines, montre dans son oeuvre une progression plus régulière.

Ses trois premiers livres, "The Prophet's Camel Bell", "This Side Jordan" et "The Tomorrow-Tamer", se situent en Afrique, mais les quatre ouvrages où se révèle la maîtrise de son art: "The Stone Angel", "Jest of God", "The Fire-dwellers" et "A Bird in the House", (ce dernier volume est un recueil de nouvelles déjà publiées et paru en mars 1970) sont bien davantage de chez nous. Toutes les intrigues, sauf celle de "The Fire-dwellers", se déroulent dans la ville de Manawaka, au Manitoba, qui n'est qu'une évocation romancée de Neepawa, la ville natale de Margaret Laurence. Rachel Cameron, la vieille fille quadragénaire solitaire de "A Jest of God" et Stacey MacAindra, l'épouse enchaînée de "The Fire-dwellers", sont soeurs. Lorsqu'il s'agit de camper ses personnages, Margaret Laurence n'a pas son pareil parmi les auteurs canadiens: aucune autre héroïne de notre littérature n'égale Hagar Shipley, l'âpre nonagénaire, insoumise et toujours rebelle, à la "mémoire inépuisable" et qui domine les pages de "The Stone Angel". Ainsi que l'a fait remarquer S.E. Read, Hagar dépasse finalement la fiction pour entrer dans le monde de la super-réalité, peuplé des grands personnages de la littérature.

Mais, si Hagar est un personnage universel, elle est incontestablement Canadienne, tout comme le sont, dans une moindre mesure pourtant, Rachel Cameron et Stacey MacAindra. C'est ce qui a fait dire à Clara Thomas:

"La réalité de lieu et d'époque, l'authenticité des scènes et des dispositions d'esprit, sont absolument saisissantes de vérité... Mme Laurence a le même souci du détail, et fait preuve de la maîtrise et de l'autorité absolues qui distinguent E.J. Pratt lorsqu'il parle de la mer et des bateaux, ou Hugh MacLennan quand il décrit l'explosion d'Halifax, ou encore Gabrielle Roy, lorsqu'elle dépeint le Montréal des années 30."

Et de plus, ce qui ressort de l'oeuvre, c'est que Manawaka est typiquement canadien. Et Clara Thomas continue:

"...Hagar, toute enfant, habitait là-bas à la fin du siècle dernier; Vanessa (de A Bird in the House) y a passé son enfance dans les années 30, et c'est hier seulement que Rachel y a connu ses épreuves. Cette ville et ses habitants présentent les aspects de la vie canadienne 'que tout le monde connaît mais dont personne ne parle', la vérité que Margaret Laurence souhaite décrire plutôt que raconter et qui, de ce fait, et jusque dans son sens le plus profond est universelle.

"La ville avait été construite par des hommes de la même trempe que le père d'Hagar, Jason Currie, à la recherche de la fortune, sa toison d'or, et bien décidé à l'obtenir de la terre à force de luttés. Ses compagnons et lui défrichèrent le pays et bâtirent des villes, non sans dommage pour leurs rapports avec les autres et pour leur âme. Puis, ils s'aperçurent qu'en fin de compte, leur domination et leur réussite n'étaient que momentanées. Margaret Laurence ne découvre pas, comme l'a fait Willa Cather (et on pourrait ajouter, comme l'a fait d'ailleurs Ethel Wilson) un sens de continuité bienveillante dans le pays lui-même. Lorsqu'un pareil sentiment semble apparaître, il est bientôt déçu...

"Jusqu'à présent, c'est là l'histoire de notre exil, de notre isolement et de notre solitude; nos écrivains, nos historiens et nos sociologues nous ont sans cesse rebattu les oreilles de sa tristesse. Mais, dans tous les romans dont l'action se passe à Manawaka, comme d'ailleurs dans toute son oeuvre, Mme Laurence a su faire place à la lumière."

La force d'Ethel Wilson et de Margaret Laurence provient, sans aucun doute, en grande partie, de ce qu'elles sont toutes deux des auteurs extraordinairement prolifiques. En dix ans, Ethel Wilson a écrit cinq livres et Margaret Laurence en a écrit huit. Bien d'autres femmes de lettres, quelles que soient leurs raisons - manque d'inspiration, impossibilité de conjuguer l'art et les soucis domestiques, ou simplement affaiblissement de l'inspiration créatrice - ont moins bien réussi à utiliser leurs talents. Ou bien elles n'ont produit qu'un seul livre - ou bien leurs livres ont été espacés.

C'est précisément le cas de Sheila Watson et d'Adèle Wiseman. En 1959, Sheila Watson fit un début encore plus remarqué dans la littérature. "The Double Hook", l'histoire simple et allégorique d'une famille d'agriculteurs vivant dans un coin perdu de la Colombie-Britannique est, selon Hugo MacPherson "le roman le plus littéraire et probablement le plus sophistiqué de l'époque... qui atteint presque à l'universalité d'un Walden ou à celle de l'oeuvre d'Anderson 'Winesburg, Ohio'." Mais, nous attendons toujours la deuxième oeuvre de Sheila Watson. Le cas d'Adèle Wiseman, quoique s'en rapprochant, est plus réjouissant. Il y a quinze ans déjà qu'elle publiait Le sacrifice, un roman plein de vigueur et bien ciselé, qui raconte l'histoire de trois générations dans une famille juive originaire d'Ukraine et habitant Winnipeg, et qui en 1956 lui a valu le prix du gouverneur général. En 1971, Mlle Wiseman publiera, en effet, un deuxième roman.

La nouvelle génération d'écrivains fait déjà preuve d'une fécondité qui va en augmentant. Entre 1968 et 1970, Adrienne Clarkson a écrit deux romans: A Lover More Condoling et Hunger Trace; Marian Engal l'a imitée avec No Clouds of Glory et The Honeyman Festival.

Parmi celles dont le premier ouvrage était promoteur, il faut signaler Margaret Atwood dont le livre "The Edible Woman" est une histoire spirituelle et terrifiante à la fois sur ce que la société de consommation peut faire d'une héroïne sensible; ajoutons Gwendolyn MacEwen pour son ouvrage "Julian the Magician", oeuvre d'imagination délicatement forgée, située dans un cadre médiéval imaginaire. Citons, pour terminer, Phyllis Gotlieb qui a écrit deux romans d'anticipation et dont le premier roman contemporain, Why Should I Have All the Grievs? a paru en 1969; et surtout Mavis Gallant, qui a écrit A Fairly Good Time, une étude intelligente et amusante des rapports entre une jeune Canadienne et ses beaux-parents parisiens.

Mavis Gallant a aussi publié deux volumes de nouvelles. Dans celles-ci comme dans ses romans, elle s'attache surtout à étudier les rapports humains; son talent s'exprime de manière superbe dans les deux nouvelles que Robert Weaver a choisies pour son Anthology of Canadian Short Stories (second recueil). Bernadette est une évocation un peu mélancolique du fossé infranchissable qui sépare deux mentalités, celle d'une femme de chambre Canadienne-française placée dans une maison de Westmount, et celle de ses patrons sont d'un libéralisme démonstratif; "My Heart is Broken" dépeint ce que la vie, dans une exploitation forestière du nord, peut faire d'une jeune mariée égoïste et écervelée.

L'oeuvre d'Alice Munro, dont le premier recueil "Dance of the Happy Shades" lui valut le Prix du gouverneur général en 1968, est moins sophistiquée mais tout aussi subtile. Ses histoires débordent d'une nostalgie poignante et "elle comprend presque parfaitement le monde de l'enfance" comme Beth Harvor, qui est elle-même un auteur de nouvelles prometteur, l'a fait remarquer dans un compte rendu plein de justesse.

D'autres Canadiennes ont naturellement écrit des quantités d'ouvrages dont l'analyse est en dehors des attributions d'une enquête qui veut se limiter aux arts. Le journalisme et les travaux d'érudition en général n'ont pas été abordés dans la présente étude. Il y a également d'autres auteurs dont l'oeuvre est difficile à classifier. Peut-on, par exemple, considérer comme une autobiographie ou comme une oeuvre humoristique les souvenirs attendris et si spirituels qu'Helen Wilson a consignés dans "Tales of Barrets Landing"?

Contrairement aux autres formes d'art dont nous avons parlé dans le domaine des beaux-arts et dans celui de l'art dramatique, les femmes ont très peu milité en faveur de la littérature canadienne. Elles ont elles-mêmes écrit des livres, mais elles n'ont aidé les autres à le faire que très rarement. A l'exception de P.K. Page qui, au cours des années 40, a aidé à fonder "Preview" et d'Anne Wilkinson qui, dès le début, a contribué à la création de la "Tamarack Review", les femmes n'ont joué qu'un petit rôle dans nos revues littéraires; elles n'ont pas non plus occupé de poste important dans l'édition. La littérature canadienne n'a créé aucune émule de Sylvia Beach, de Gertrude Stein ou de Caresse Crosby.

Pourquoi cela? On ne peut qu'émettre des hypothèses à ce sujet. Il y a peu de temps encore la littérature canadienne n'avait pas produit d'oeuvres suffisamment nombreuses qui auraient eu assez de succès pour faire vivre des "satellites" de la littérature. Nos maisons d'édition (McClelland et Stewart est une exception digne d'être notée) ont surtout joué le rôle d'agent pour des éditeurs britanniques et américains; dans nos journaux et dans nos revues, les rubriques littéraires étaient rédigées par des universitaires et par des auteurs dans la gêne qui cherchaient à gagner un peu d'argent de poche. Et, il faut bien le dire, nous n'avions pas assez d'auteurs pour que naissent des salons littéraires; pareille idée aurait été ridicule. Bref,

il y avait fort peu d'emplois possibles gravitant autour de la littérature qui n'a d'ailleurs pas besoin de comité de campagnes de souscription ou de comité d'organisation, et ces emplois étaient en grande partie occupés par des hommes.

Toutefois, on a constaté récemment des signes précurseurs de changement. Depuis deux ans, comme le montre la prolifération de nouvelles maisons d'édition (Oberon, Hurtig, House of Anasi), le monde peu solide des lettres s'est affermi. De plus, si dans nos journaux les rubriques littéraires sont de plus en plus vivantes, c'est sans doute parce que, de plus en plus, elles sont tenues par des femmes. Il ne fait aucun doute qu'avec Phyllis Grosskurth, la littérature canadienne a enfin trouvé un critique littéraire aussi exigeant qu'une Mary McCarthy.

Au début de la présente étude, nous avons fait remarquer que l'évolution des femmes de lettres au Canada anglais s'est faite au hasard plutôt que d'une façon progressive. Et pourtant, le lecteur n'aura pas manqué de noter que, depuis une vingtaine d'années, le nombre de poètes et de romancières n'a fait qu'augmenter. Mais, la quantité ne fait pas la qualité. Certaines des plus belles réussites ont eu lieu au début des lettres canadiennes. A part Margaret Laurence, aucune femme n'a considéré la scène canadienne d'un oeil aussi impitoyable que Susanna Moodie; aucun poète ne nous a donné une vision apocalyptique qui puisse rivaliser avec l'oeuvre d'Isabella Crawford.

Il est tout aussi significatif qu'aucune femme de lettres canadienne ne soit réellement parvenue à se débarrasser de ce que Beth Harvor a appelé "l'irritation, l'agacement, le sentiment de culpabilité que la femme éprouve à notre époque vis-à-vis des hommes, vis-à-vis du travail, vis-à-vis des enfants, ce que des auteurs comme Doris Lessing, Edna O'Brien et Penelope Mortimer ont de toute évidence éprouvé." On trouve pourtant certains traits de cette femme libérée, ou de cette femme qui sera un jour libérée, dans le personnage de Sara Porlock de Marion Engel, dans celui de Marion McAlpin, planté par Margaret Atwood, et c'est également la même héroïne que Margaret Laurence a tenté de découvrir chez Stacey MacAindra.

Au lieu d'écrire leur histoire personnelle, les romancières canadiennes-anglaises ont souvent transposé leurs sentiments dans des personnages féminins qui sont à l'abri (du moins en ce qui concerne leurs relations avec les hommes) de l'évolution du monde extérieur. Les personnages les plus fascinants et les plus mémorables qu'elles nous ont légués sont des nonagénaires, comme l'Adeline Whiteoak de Mazo de la Roche, et comme la Hagar Shipley de Margaret Laurence. Il faut peut être considérer comme un symptôme du manque d'énergie, ou du manque de conviction de la femme canadienne, le fait que le meilleur portrait d'une Canadienne d'aujourd'hui vivant dans une grande ville, est l'oeuvre d'un homme; c'est Brian Moore, qui en créant la Mary Dunne de son dernier roman "I am Mary Dunne" y est vraiment parvenu.

Si depuis dix ans le Canada anglais a commencé a s'affirmer sur le plan culturel, il n'en reste pas moins qu'on attend toujours l'écrivain canadien-anglais qui "ira de l'avant et fera de grandes choses".

BIBLIOGRAPHIE

LES BEAUX-ARTS

- Blakeley, Phyllis R., "Anna of Siam in Canada", Atlantic Advocate, janvier 1967.
- Burns, Flora Hamilton, "Emily Carr", The Clear Spirit: Twenty Canadian Women and Their Times, Mary Quayle Innis, éd., Toronto, Les presses de l'université de Toronto, 1966.
- Colgate, William, Canadian Art; its Origin and Development, Toronto, Ryerson Press, 1943.
- Daniells, Roy, Emily Carr, Our Living Tradition Series, Toronto, Presses de l'université de Toronto.
- Harper, Russell, Painting in Canada; a History, Toronto, Presses de l'université de Toronto.
- Hubbard, Robert, Anthology of Canadian Art, Presses de l'université Oxford, 1960.
- Hubbard, Robert, Rideau Hall, an Illustrated History, Ottawa, l'Imprimeur de la reine, 1967.
- McInnes, Graham, Canadian Art, Toronto, Macmillan, 1950.
- Viau, Guy, La peinture moderne au Canada français, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1964.

LE THÉÂTRE, LA MUSIQUE ET LA DANSE

- Le Conseil des arts, Dixième rapport annuel, Ottawa, 1967.
- Edwards, Murray M., A Stage in our Past, Toronto, Presses de l'université de Toronto, 1968.
- Hamelin, Jean, Le théâtre au Canada français, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1964.
- Kallman, Hellmut, A History of Music in Canada, Toronto, Presses de l'université de Toronto, 1960.

- Lasalle-Leduc, Annette, La vie musicale au Canada français, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1964.
- Loesser, Arthur, Men, Women and Pianos, New-York, Simon & Shuster, 1954.
- Whittaker, Herbert, Canada's National Ballet, Toronto, McClelland & Stewart, 1967.

LA LITTERATURE

- Ellmann, Mary, Thinking about Women, New-York, Harcourt, Brace & World, 1968.
- Innis, Mary Quayle, éd., The Clear Spirit, Twenty Canadian Women and Their Times, Toronto, Presses de l'université de Toronto, 1966, en particulier:
Chabot, Marie-Emmanuel "Marie Guyart de l'Incarnation";
Dumont, Micheline, "Laure Conan";
Livesay, Dorothy, "Mazo de la Roche";
Lossley, Elizabeth, "Pauline Johnson";
Thomas, Clara, "The Strickland Sisters";
Waterston, Elizabeth, "Lucy Maude Montgomery";
- Klinck, Carl F., éd. Literary History of Canada, Toronto, Presses de l'université de Toronto, 1965; en particulier:
Ch. 21, Daniells, Roy, "Crawford, Carman and Scott";
Ch. 35, Pacey, Desmond, "Fiction: 1920-1940";
Ch. 36, McPherson, Hugo, "Fiction: 1940-1960";
Ch. 37, Beattie, Munro, "Poetry 1920-1935";
Ch. 39, Beattie, Munro, "Poetry 1935-1950";
Ch. 40, Beattie, Munro, "Poetry 1950-1960";
- LeMoynes, Jean, Convergences, Essays from Quebec, Philip Stratford, tr., Toronto, Ryerson Press, 1966.
- Paradis, Suzanne, Femme fictive, femme réelle, Editions Garneau, 1966.
- Smith, A.J.M., éd., Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose, Toronto, McClelland & Stewart, 1961.
- Smith, A.J.M., éd., The Oxford Book of Canadian Verses, Presses de l'université Oxford, 1967.
- Storey, Norah, The Oxford Companion to Canadian History and Literature, Presses de l'université Oxford, 1967.
- Thomas, Clara, Margaret Laurence (Canadian Writers Number 3) Toronto, McClelland & Stewart, 1969.

Tougas, Gérard, History of French-Canadian Literature, Alta Lind Cook, tr., Toronto, Ryerson Press, 1966.

Wilson, Edmund, O Canada, An American's Notes on Canadian Culture, Farrar, Straus & Giroux, 1965.

Woodcock, George, éd., A Choice of Critics, Presses de l'université Oxford, 1966; en particulier:

Francis, Wynne, "Montreal Poets of the Forties";

McPherson, Hugo, "The Achievements of Gabrielle Roy";

Reaney, James, "The Third Eye";

Smith, A.J.M., "A Reading of Anne Wilkinson";

Wilson, Milton, "The Poetry of Margaret Avison".

TABLE DES MATIÈRES

| | Page |
|--|------|
| AVANT-PROPOS | i |
| PRÉFACE. | 1 |
| LES BEAUX-ARTS | 13 |
| LE THÉÂTRE, LA MUSIQUE ET LE BALLET. | 35 |
| Le théâtre. | 36 |
| La musique. | 51 |
| Le ballet | 65 |
| Conclusion. | 70 |
| LA LITTÉRATURE | 73 |
| BIBLIOGRAPHIE. | .115 |