

Article

« Du discours radiophonique masculin sur les femmes »

Renée Legris

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 15, 1994, p. 81-106.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041198ar>

DOI: 10.7202/041198ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Renée Legris

Du discours radiophonique masculin sur les femmes

Introduction

Les radiofeuilletons au féminin ont eu leur heure de gloire et ils ont marqué l'histoire de cette forme dramatique à la radio; nous en avons mis en relief les principales caractéristiques dans les trois périodes que nous avons précédemment étudiées¹. La période de la crise des années 1930 à 1939 est très marquée par les préféministes, et Thérèse Casgrain, Louise Simard, Jovette Bernier orientent leurs programmes dans les voies de la contestation des conditions de dépendance faites aux femmes, alors que la période de la seconde guerre mondiale et des débuts de la guerre froide, soit les années 1939-1950, cherche à présenter des situations où la femme prend en main certains aspects de sa vie professionnelle et économique et tente de rompre avec les images traditionnelles de la femme au foyer.

Les situations dramatiques reposant sur le triangle amoureux qui pose toujours la femme comme objet de quête et enjeu d'un conflit familial — dont elle fait généralement les frais — prennent une place secondaire, comme sous-intrigues, dans les œuvres que nous avons étudiées. La contestation du pouvoir masculin est fortement accentuée chez Jovette Bernier et Jean Desprez, et le harcèlement sexuel qui en est la manifestation la plus fréquente sous forme de flirt ou autre, est l'objet de forte réaction de la part des personnages fémi-

¹ Voir notre article paru dans *L'Annuaire théâtral*, n° 7, printemps 1990, pp. 9-34.

nins. Ce qui donne lieu, entre autres dans les œuvres de Jean Desprez, à des scènes dramatiques étonnantes, voire violentes, quelque peu mélodramatiques.

Enfin la période qui prépare la Révolution tranquille et les grands moments du féminisme, soit les années 1955-1970, voit évoluer la femme dans une série de figures sociales contemporaines ou historiques, qui la posent comme sujet de quête ou d'un destin exceptionnel, défini par une vision plus féminine du monde. Le destin ne fait pas cependant le poids à tous les obstacles. La voie étroite de l'affirmation du fait féminin est ouverte, non sans que cessent pour autant les efforts de mise en échec des grandes actions de femmes ou de leur revendication². Le plus souvent la femme est ramenée à une situation socio-affective plus traditionnelle, comme à un besoin ou une nostalgie; les désirs de la maternité et ses obligations corollaires sont alors réintroduits comme archétypes du féminin.

Le pouvoir masculin, dans les contextes sociopolitiques ou culturels qui président à l'univers fictif des œuvres de femmes, est si fortement présent qu'il enserme toutes les évolutions et les gains sociaux du féminisme dans une pratique où la femme est ramenée, malgré son envergure personnelle ou celle de son action, à un rôle de dominée. Parce que les séries dramatiques s'écrivent sur un mode réaliste, elles ne peuvent occulter la place du pouvoir masculin dans l'histoire de ces femmes, dont Albani, Marie de l'Incarnation, Julie Papineau, sont des modèles. Les exemples de ces femmes «hors du commun», qui animent toute la symbolique des *Visages de l'amour* de Charlotte Savary ou celle, dans *Docteur Claudine* de Jean Desprez, de la protagoniste féminine, obligent en même temps de considérer la condition féminine comme s'inscrivant dans une perspective nouvelle.

² Voir une étude des *Visages de l'amour* de Charlotte Savary sur «Marie de l'Incarnation» (à paraître dans *Voix de femmes à la radio*).

Ainsi la présence professionnelle des femmes dans l'action sociale modifie la vision phallocrate de la société et montre les luttes féminines dans leur diverses phases.

Cet apport des femmes à l'écriture dramatique de la radio a donc proposé des perceptions et une vision de la condition des femmes qui a permis, dans des moments plus cruciaux, de tracer la voie à des prises de conscience dont les jeunes générations de femmes peuvent aujourd'hui bénéficier. Ce sont aussi des jalons à ce pouvoir de la parole que les femmes de la radio ont posés, avant même que les auteures de l'institution littéraire apportent, à leur façon, par leur imaginaire et leur écriture, un nouveau message culturel.

1. La production masculine du radioroman

Qu'en a-t-il été des radiofeuilletons écrits par des hommes aux mêmes époques? Quel apport ou quelle régression leurs discours ont-ils favorisés? C'est ce que cette étude se propose de considérer, partant de l'hypothèse que les radiofeuilletons ont mis en scène des images beaucoup plus traditionnelles que ceux des femmes, et particulièrement articulées sur des visions fortement masculines. La femme, bien que parfois personnage central de l'œuvre, Sujet de quête même à l'occasion, comme dans *la Pension Velder* de Robert Choquette, est maintenue, par le cadre du discours sociopolitique proposé, dans une fonction de subordination aux intérêts d'une société définie par des principes masculins de domination.

Nous pourrions cependant noter que selon les périodes les images de la femmes sont différentes. Elles passent, elles aussi, par des écarts notables entre la pure tradition, où la femme est confinée aux tâches domestiques — surtout si elle est d'une classe sociale peu favorisée ou du milieu rural —, et les efforts de libération de la femme qui tente d'accéder à l'égalité des droits politiques, sociaux et professionnels, ce que favorise généralement le milieu bourgeois plus fortuné.

De 1935 à 1938, plusieurs grands feuilletons sont inaugurés par des auteurs qui joueront un rôle déterminant dans la définition des rôles féminins et des situations dramatiques où les femmes évoluent. *Le Curé de village*, *Rue Principale* et *Un homme et son péché*, sont parmi les plus traditionnels dans la configuration du monde féminin, tant maternel que conjugal, de même que dans l'*inventio* concernant les quêtes amoureuses et l'évolution des personnages féminins. Ces œuvres sont contextuellement définies par la temporalité d'une fiction arrêtée aux années 30 et qui en porte les marques. *Un homme et son péché*, pour sa part, situe son action à la fin du siècle dernier et, partant, construit un espace-temps historique.

Le point de vue urbain d'œuvres telles *la Pension Velder* et *Vie de famille* apporte une nouvelle donnée dans les valeurs et les situations d'ordre économique et sociales influant sur de nouveaux pouvoirs et intérêts de la femme. La guerre aussi vient modifier la condition féminine et, par la propagande que les feuilletons véhiculent, il se construit un discours qui va favoriser l'émergence de nouveaux rôles féminins et faire se confronter les idéologies en conflit sur la condition féminine.

Ainsi, *Rue Principale* ajuste son action à la guerre et *la Fiancée du commando* inaugure une configuration des femmes, tout à fait inédite. Les femmes prennent en main leur destin malgré le contexte de la guerre et les limites de leurs pouvoirs. Par la suite, à l'instar des évolutions sociales du Québec, les rôles féminins conçus dans la fiction masculine se feront plus proches des préoccupations des femmes et de leur voix — celles de Jovette Bernier, de Jean Desprez et de Françoise Loranger — pour rendre compte des mentalités et des désirs des femmes québécoises.

Prendre une plus grande part à la vie culturelle ou sociale du Québec, étudier, acquérir des compétences pour travailler dans les milieux professionnels, voici autant d'actions et d'ouvertures à des désirs féminins que *Métropole* de Robert Choquette, *Vie de femmes* de Paul Gury et *Marie Tellier, avocate* de Maurice Gagnon prendront en considération et qui marqueront la fin des années 50 et la période des années 60.

Contrairement à ces dernières œuvres plus centrées par l'intérêt de leurs auteurs sur des problèmes de la libéralisation de la femme, les radiofeuilletons diffusés entre 1939 et 1945 et écrits par des hommes ne présentent guère que les aspects idéologiques propres à la propagande de guerre dont profite une certaine conception du féminisme. Seul Paul Gury nous semble concevoir un personnage féminin de grande envergure dans son œuvre *la Fiancée du commando*: celui d'Anne-Marie.

Les radiofeuilletons que nous étudierons pour soutenir notre étude se regroupent autour de trois catégories qui déterminent en partie le type d'œuvre: le familial, le social et la guerre.

Dans le premier groupe de feuilletons — le familial — nous retrouvons *la Pension Velder* de Robert Choquette, *Vie de famille* d'Henry Deyglun, *Métropole* de Robert Choquette et *la Famille Plouffe* de Roger Lemelin. Le deuxième groupe relève du feuilleton social, apparenté à la chronique des mœurs urbaines et villageoises: *Rue Principale* d'Édouard Beaudry et Paul Gury, *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, *les Secrets du Docteur Morhanges*³ d'Henry Deyglun et *Faubourg à m'lasse* de Pierre Dagenais. Le troisième groupe recoupe en partie le deuxième par son aspect social, mais il est d'abord défini thématiquement par la guerre et le discours de propagande dont *la Fiancée du commando* et *Notre Canada* de Paul Gury, et *la Métairie Rancourt* d'Adolphe Brassard sont les œuvres les plus significatives.

³ L'orthographe du nom «Morhanges» est celui adopté par les Éditions Édouard Garand en 1944 (voir *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982, pp. 900-902). La forme «Mohranges», imprimée dans *l'Annuaire théâtral* n° 1 (1985), provenait des manuscrits d'Henry Deyglun.

2. Le radioroman familial

Le devoir-faire maternel et les obligations économiques

Dans la *Pension Velder* et dans *Métropole*, les figures maternelles sont déterminantes en ce qui concerne la mise en place de la structure significative des radioromans. Deux mères vertueuses qui s'affrontent pour le plus grand bien de leur fils, voilà qui découvre un visage plutôt traditionnel de la femme. L'importance du rôle de la mère vertueuse n'a d'égale que l'incidence de la fonction de reproduction dans l'identité d'une vraie femme, déjà excellente éducatrice et ménagère. Joséphine Velder, veuve et soutien de famille, fait de sa carrière de directrice de pension une complète réussite. Il devient très vite évident que son personnage se définit comme une sorte d'archétype du sujet féminin qui renonce à ses désirs intimes (refusant une aventure amoureuse avec Philidor Papineau) pour endosser le modèle imposé par la collectivité de bonne mère et d'excellente directrice de pension. Il faut dire que les rivalités de fortune l'occuperont aussi, tout autant que ses pensionnaires, et que la lutte avec cette autre femme, d'un milieu plus fortuné, Mina Latour, sera parfois féroce.

Ce second personnage féminin, Mina Latour, est déjà engagé dans une quête d'identité féminine qui la différencie de la ménagère. La fortune de son mari lui ouvre les portes de la société plus éduquée d'Outremont et de Westmount. D'abord mère — quelque peu dominatrice, comme toute mère québécoise qui cherche à assurer à son fils un mariage selon son choix à elle — Mina Latour devient, malgré son intérêt maladroit pour les «choses culturelles», le modèle de la femme en mutation. Traitée avec humour par son auteur, elle n'en demeure pas moins l'image qui en a fait le personnage féminin de la bourgeoisie nouvelle, jumelle de Monsieur Jourdain peut-être, mais réellement préoccupée par les signes de la culture: le bon parler français, le souci de la littérature et des arts, le bénévolat qui sort la femme de sa cuisine et de sa maison. En cela, elle est en rivalité avec madame Velder, dont les origines belges assurent une qualité d'élocution qui a grandement été servie par la vedette du programme, madame Jeanne Maubourg.

Dans *la Pension Velder*, Élise deviendra mère dès la première année de son mariage, alors que Joséphine Velder renoncera à poursuivre une quête amoureuse en raison de son âge (la quarantaine), ce qui ne lui permettrait plus, entre autres choses, de se qualifier en tant qu'éventuelle reproductrice.

Ce feuilleton résume peut-être à lui seul le discours des radioromans familiaux sur la condition féminine. Les quêtes amoureuses de *la Pension Velder* auraient tendance à se fonder sur les modèles traditionnels et idéalistes, auxquels Joséphine Velder aurait échappé si l'intrigue amoureuse s'était développée. Ainsi en est-il pour une bonne part d'Yvonne Roberge qui épousera Alexis Velder, après avoir été son amante et bien qu'elle soit plus âgée que lui. Le mariage de Florence avec Philidor Papineau n'est pas non plus sans poser des difficultés aux protagonistes. Partagée entre plusieurs prétendants, c'est la passion assidue de Philidor qui l'emportera, alors qu'il est beaucoup plus âgé qu'elle et qu'il sait le désir de madame Velder, lui qui l'assure de son amitié et de son secours à chaque faux pas d'Alexis.

En ce qui concerne la quête majeure de madame Velder, un pouvoir économique dont la mort de son mari l'a privée, elle est au cœur de l'action dramatique. Réussir à subvenir aux besoins de sa famille en tenant une pension de famille qui s'affiche comme une petite institution financière rentable, et se poser dans l'existence comme une directrice au-dessus de tout reproche pour s'assurer de la fidélité de ses pensionnaires, tel est le défi de cette femme qui aura dans *Métropole* d'autres objectifs. Cette situation financière, bien que modeste, permet à Joséphine Velder et à ses deux enfants de prétendre, s'ils le désirent, à un statut social dont ils étaient privés avant que ne s'inaugure le programme narratif de cette quête économique. Une vie de femme exemplaire comme il s'en est modelé au cours de la crise économique, analogue à celle de Tante Jeanne dans *C'est la vie* mais qui n'a pas la connotation de prosélytisme social, enrichit ce feuilleton d'une portée sociale importante pour la défense des droits de la jeune femme face aux souteneurs des grandes villes qui sont pour elles une réelle menace.

De la mère exemplaire à la femme libérée

Un autre modèle — la mère en milieu urbain — a été élaboré dans *la Famille Plouffe* (1952-1955) de Roger Lemelin qui définit le pouvoir féminin comme domination maternelle sur les enfants, pour leur bien, évidemment. À l'intérieur de cet espace familial symbolisé par la «cuisine» québécoise, la mère cherche à maintenir son prestige sur ses fils, adultes en voie de s'affranchir. Ce type de mère-obstacle se retrouve dans plusieurs radiofeuilletons, dont *le Curé de village* de Robert Choquette (1935-1938), réactivant l'archétype de l'œdipe et conférant à ce rôle une fonction d'antidestinateur et/ou d'opposant à la quête surtout amoureuse des fils.

À ce modèle de la maternité, jusqu'alors considéré comme exemplaire, s'opposent les veuves et mères libérées. Parmi les femmes d'âge mûr, les femmes confinées au veuvage occupent un statut privilégié. Si madame Velder et Tante Jeanne en sont un exemple, il en est d'autres qui jouissent généralement d'une aisance économique qui leur donne un prestige social et une liberté relativement plus grande. Elles se définissent à nouveau comme Sujet de quête dans l'action sociale, d'où les rivalités entre femmes ne sont pas absentes. Alors que les fonctions dévolues à ces personnages dans la structure du récit ont d'abord été celles de Destinateur (l'expérience de la vie et l'autorité maternelle la fonde), celle de Sujet évoque une maturation de la situation de la femme et explique la transformation de sa condition reliée à celle des valeurs de l'idéologie dominante dont elles sont les représentantes. Mais en fait, le rôle de ce type de femme s'inscrit dans l'ambiguïté, sinon parfois dans la contradiction idéologique, dans la mesure où, sortant des sentiers battus de l'éducation étroite, religieuse et morale telle que véhiculée au Québec jusqu'aux années 60, ces femmes proposent un certain affranchissement qui se veut large d'esprit et moderne, tout en le soumettant aux valeurs de la morale traditionnelle.

Dans le même sillage, la femme bourgeoise présente un modèle de femme plus libérée. S'intéressant aux mondanités, à la culture, aux arts et aux lettres, aux affaires du mari et à certaines modalités de la vie socioécono-

mique, elle transgresse les normes de l'idéologie cléricale sur la femme (confinée à la maison et aux travaux domestiques) telle que proposée par l'abbé Lionel Groulx, qui définit les tendances du statut de la femme du régime duplessiste. Ces femmes ont Mina Latour comme prototype, auquel madame Velder ressemblera de plus en plus, dans *Métropole*. Leur désir mutuel d'ascension sociale suscite à la fois l'admiration et la condamnation. Pour Mina Latour, son sens de l'argent, du luxe et des relations sociales, ainsi qu'un certain réalisme de type matérialiste, sont des signes du pouvoir féminin. Ces caractéristiques des femmes bourgeoises du radiofeuilleton se retrouvent aussi dans *Jeunesse dorée*, où elles s'opposent aux modèles féminins de la littérature officielle, présentés avant les années 60, à l'exclusion d'œuvres comme *le Débutant* (Arsène Bessette), *la Pension Leblanc* (Robert Choquette) ou *les Demi-civilisés* (Jean-Charles Harvey), plus proches des figures féminines du radioroman au masculin.

De ce modèle particulier, Mina Latour dans *Métropole* est restée un vivant symbole, de même que Louise Lanoix dans *Ceux qu'on aime*, Louise Lanthier dans *C'est la vie*, Yvette Richard dans *Vie de famille* et Lise Boileau dans *Jeunesse dorée*. Si le rôle de l'épouse et de la mère place le personnage féminin au cœur d'une action familiale et sociale, la femme bourgeoise, elle, est investie d'un nouveau rôle et son vouloir est orienté vers la réalisation des objectifs de la classe bourgeoise où le pouvoir/savoir est utilisé dans toutes ses subtilités pour actualiser la virtualité de la quête du Sujet féminin. Dans cette perspective, la femme jouit de privilèges particuliers que sa condition sociale favorise. Comme mère et comme épouse, elle s'inscrit encore généralement dans le modèle de la femme reproductrice et de la mère dominatrice, mais dans un secteur plus étendu que celui de la famille; elle peut opérer dans diverses activités de la vie sociale à cause de son prestige de classe.

Femme séductrice, marâtre ou victime: le mélodrame

À ces femmes, mères ou veuves exemplaires, aux femmes plus libres de la bourgeoisie, s'ajoute le rôle de la femme sans enfant (volage et séductrice), en quête de mariage, représentée par Yvette Tremblay dans *Vie de famille*

d'Henry Deyglun. Jeune veuve, frivole, mais fort belle et séduisante, Yvette tient à tout prix à se remarier avec un homme fortuné, Édouard Richard, lui-même veuf et père d'une adolescente, Monique. Refusée par la famille qui craint une mésalliance, Yvette s'instaure co-Sujet d'une quête de mariage, acquiert compétence auprès du frère de son futur époux et, malgré l'opposition de Monique — qui prend les formes d'une frénésie malade — elle réussit son mariage.

Pour se venger des oppositions de sa belle-fille, Yvette cherche à séduire l'amoureux de celle-ci, Jacques Freneuse. Mais prise en flagrant délit de flirt, elle accuse le prétendant de Monique de lui faire la cour. Monique comme femme en devenir est transformée: de co-Sujet de quête de mariage elle devient femme-Objet, victime de sa belle-mère et de son père. Édouard interdit la fréquentation de sa fille à ce prétendant, et ce n'est que par une insistance téméraire du jeune homme et l'aveu final d'Yvette que les amoureux se retrouveront, lavés de toute accusation. Pour mettre fin à cette situation de pouvoir et de vengeance, Yvette se punit elle-même en s'infligeant un accident qui la rend paralytique. Elle tente ainsi de se racheter aux yeux de son mari et de la société, et se range à l'image conformiste et soumise de la femme.

Cette mondaine s'oppose à Georgiana, la célibataire sage et douloureuse qui a refusé un mariage pour sauvegarder d'autres valeurs familiales et s'occuper de sa nièce. Femme sacrifiée, elle sert d'adjuvante auprès d'Édouard et de sa fille et elle favorise l'harmonie familiale perturbée par l'insertion d'Yvette dans le clan des Richard. Quant à Yvette, modèle de la femme fatale et sans conscience, elle ne peut qu'être marginalisée, car elle ne participe nullement des fonctions sociales de la femme traditionnelle (épouse soumise, mère attentive et dévouée, reproductrice de la famille). Elle est donc jugée et condamnée à sa monstruosité, même si elle se convertit à une vie plus juste.

Avec cette marâtre et femme indigne, l'œuvre évolue en plein mélodrame. Les valeurs qui président à l'organisation sémantique de la condition féminine dans *Vie de famille* relèvent bien sûr des structures figuratives de la femme victimisante et victimisée. L'isotopie «quête d'ascension sociale et d'argent» la dévalue et connote l'indignité de ses prétentions à l'amour. Elle

dérange l'ordre familial, tout comme la présence, à la Bergerie, d'une jeune danseuse de cabaret, Lily Parzi, crée un émoi, dans *C'est la vie*.

3. Les modèles féminins et la guerre

Nous avons déjà noté que certains feuilletons au féminin, dès 1941, ont intégré la thématique de la guerre à des intrigues déjà existantes pour servir l'action de la propagande au Québec par l'intermédiaire de personnages, d'événements reliés à l'isotopie militaire. Ils ont ainsi modifié la structure de la signification, en établissant des champs sémantiques spécifiques au nouveau faire féminin.

La transformation des œuvres familiales et sociales en œuvres de propagande militaire nationaliste et antinazie, et l'appel auprès des garçons et des filles à un engagement efficace pour la défense du pays, servaient d'abord la propagande pour une action populaire, puis s'intégraient à la fiction comme faire-valoir persuasif. La radio a donc inscrit dans son champ une page de l'histoire qui va servir, avec toute son ambiguïté d'alors, certains aspects de l'idéologie féministe pendant la guerre.

Devoir-faire féminin et effort de guerre

Il en sera de même avec les radiofeuilletons au masculin, dont *Rue Principale*, où les femmes s'associent par le savoir-faire à des activités nouvelles, différentes, tant au plan de la réalisation personnelle qu'au plan du travail et des implications sociales. Les femmes (même celles qui demeurent les mères reproductrices et les conjointes soumises) sont appelées à s'impliquer dans les activités nationales et internationales pour la Victoire. L'effort de guerre concerne toutes les femmes, de tous les milieux et de toutes les classes. Mais les actions des personnages dans ces programmes sociaux et familiaux s'exécutent dans l'espace canadien, alors que le radiofeuilleton de guerre à proprement parler, tel *la Fiancée du commando*, donne lieu à la création d'un double espace imaginaire européen (où la France est le centre, l'Allemagne et l'Espa-

gne étant des espaces géographiques périphériques) et canadien (le Québec étant le centre convergent des prises de conscience et des participations alliées pour la libération de la France). Dans cet espace imaginaire, les rôles de la femme prennent toute leur portée, à la fois pragmatique et symbolique de la quête féminine, apparentée au féminisme.

Les aspects particuliers de la modification idéologique présentés dans les œuvres de guerre rejoignent les catégories suivantes. D'une part, les personnages féminins sont associés à des actions pratiques qui ne sont plus orientées vers les seules valeurs individuelles et familiales (rivalités féminines, promotions personnelles, quêtes amoureuses, dévouement au mari et aux enfants). Les situations dramatiques associent les espoirs à des causes sans cesse connues par la conscience collective et nationale: ce champ sémantique s'élabore sur l'axe du collectif. Les plus importantes fonctions se regroupent autour des thèmes suivants, qui projettent la femme sur la scène des réalités politico-économiques: la participation aux activités de soutien à la guerre, le travail en usine, l'engagement militaire des femmes dans les corps de l'armée: le WD'S (Woman Defense's), le CWAC et le WRENS (corps de l'armée de terre et de l'aviation), enfin le remplacement des hommes à certaines fonctions civiles, urbaines et rurales. L'importance des organismes internationaux, telle la Croix-Rouge, et gouvernementaux, comme la Commission de contrôle des prix, font que les femmes jouent un rôle essentiel leur permettant de prendre des responsabilités sociales plus nettement administratives et professionnelles, et de l'expérience en dehors du foyer.

Ici réalité et fiction se confondent. C'est le bénévolat qui prédomine dans la plupart des actions féminines, et une fois de plus la femme opère au bénéfice de la société, sans trouver comme les hommes les avantages économiques de leur travail. Cet aspect du travail non rémunéré que les féministes d'aujourd'hui contestent encore, est bien sûr complètement gommé par les radio-feuilletons. Et pourtant l'aspect «féministe» des situations particulières du temps de la guerre, qu'ils présentent dans les fictions dramatiques, est sans cesse ramené à la dimension traditionaliste du bénévolat et du missionariat,

qui définit l'action de la femme et même la féminité à toutes les instances de son insertion familiale et sociale.

Les radiofeuilletons sont donc aussi le lieu des contradictions idéologiques à l'instar de la société québécoise. Ce qui y est donné comme progrès social pour la femme lui est contesté par l'effet de discours politiques contradictoires. Le discours de la propagande fédérale dans la publicité et dans la fiction même ouvre des voies à l'action féminine hors du foyer. Mais le discours nationaliste de l'intelligentsia québécoise, à la faveur de la guerre, se constitue en croisade du clergé, des intellectuels et des politiciens, sous la coupe de Duplessis, pour dénoncer l'effort de guerre, mais surtout les nouvelles conditions de vie offertes à la femme, remettant en question le statut traditionaliste de la mère au foyer — gardienne-des-valeurs-de-reproduction-et-d'éducation. On accuse «les femmes qui travaillent à l'extérieur de désertir leurs familles, de promouvoir la délinquance juvénile et de sacrifier les intérêts de la nation canadienne-française tout entière»⁴.

La condition féminine en mutation est donc le lieu d'une conscience collective polémique. Ces perspectives historiques marquent les radiofeuilletons de guerre, mais en créant deux systèmes parallèles, ceux qui font la propagande et les autres qui l'ignorent. Les feuilletons subventionnés par le gouvernement fédéral, mettent l'accent sur les avantages pour les femmes de s'engager dans la lutte pour la Victoire, les autres feuilletons gardant dans leur discours les traditionnelles configurations des rôles féminins et de leur rapport aux structures narratives qui correspondent en bonne part au discours duplessiste⁵, nettement antiféministe.

⁴ Collectif Clio, *l'Histoire des femmes au Québec pendant quatre siècles*, Montréal, Éditions des Quinze, p. 372.

⁵ Andrée Yanacopulo, *Au nom du père, du fils et de Duplessis*, Éditions La Pleine Lune, 1983.

Le travail féminin en usine

Dans le radiofeuilleton *Rue Principale*, dont les programmes narratifs sont thématiques par deux actions, le travail en usine pour l'effort de guerre et les tentatives de sabotage par les espions nazis, la place des femmes s'inscrit essentiellement comme adjuvante ou comme objet manipulé. En plaçant des personnages féminins dans les rôles de jeunes travailleuses collaborant à la fabrication des munitions, *Rue Principale* soutient le modèle de la propagande, faisant appel aux femmes actives pour occuper des postes complémentaires ou de remplacement de la main d'œuvre masculine. Il en est ainsi de la jeune Ninette Lortie qui travaille à l'usine militaire de Saint-Albert.

Mais ces rôles sont diversifiés et viennent s'inscrire dans des quêtes amoureuses (d'être ou de paraître, bien sûr) redoublant l'action d'espionnage et de contre-espionnage. Les femmes sont particulièrement dans ce feuilleton des femmes-éros-objet ou des femmes-masque-objet. Ce type d'œuvre de guerre ne fait que transposer dans l'isotopie militaire la servitude de la femme, les abus de confiance dont elle est objet et l'illusion de son pouvoir-faire. Les fonctions narratives qui lui sont réservées ne la posent jamais comme Sujet ou Destinateur d'une quête, et les rôles thématiques privilégiés ici sont significatifs du sexisme et du «machisme» de l'univers masculin dans lequel les configurations discursives féminines sont manifestées.

La femme rurale et la conscription

L'Histoire des femmes au Québec pendant quatre siècles du Collectif Clio a mis en relief l'importance du travail des femmes rurales québécoises pour l'effort de guerre. On en trouvera la représentation dans la fiction feuilletonnesque de *la Métairie Rancourt* (1941-1952)⁶, où la propagande de guerre

⁶ Ce radiofeuilleton est d'une valeur dramatique assez quelconque, mais il a été longtemps sur les ondes de plusieurs postes comme porteur de l'idéologie fédéraliste de la propagande de guerre. Écrit par Adolphe Brassard, un auteur de l'Estrie, il rejoignait sans doute facilement les femmes rurales, son cadre horaire se situant au début de l'après-midi.

rejoint le cœur du travail féminin rural. Les maris et les frères et fils conscrits sont partis au front. Le rôle des femmes est de se substituer à ce manque d'hommes pour répondre aux besoins de la société québécoise et aux soldats outre-mer. Les femmes, devenues responsables de l'administration des fermes, de l'économie et de la gestion agricole, occupent les postes généralement réservés aux hommes. Elles ajoutent à leur rôle maternel et aux travaux domestiques et horticoles, qui leur sont dévolus, de lourdes responsabilités que le discours propagandiste stimule et interprète en termes de valeurs morales. Des mères, des épouses et des jeunes filles en attente du mariage préparent, en plus de leurs tâches journalières et malgré le rationnement, les dons généreux (confitures, vêtements) au profit des militaires. Le service des femmes est exemplaire dans leur fonction domestique.

Au plan de l'action dramatique elle-même, qui porte cette instance thématique de guerre, les personnages féminins exercent leur quête d'identité dans le contexte traditionnel de la relation amoureuse et de l'accomplissement féminin maternel. L'absence des hommes suscite les rivalités, mais aussi l'espoir que les hostilités prennent fin et que le rêve de mariage se réalise, objet ultime du rapport de la femme à elle-même (épouse) et à la société (mère). Le cadre idéologique de ce radiofeuilleton est essentiellement conservateur malgré l'incidence de la propagande de guerre et de l'action des femmes rurales.

Si plusieurs œuvres de propagande collent aux discours sociaux et reproduisent les contenus de l'idéologie dominante pendant la guerre de 1939-1945, et même pendant la guerre froide des années 50, d'autres valeurs et modèles ont été proposés sur nos ondes à des milliers de femmes, qui ont tantôt accentué les tendances du mouvement féministe, tantôt refoulé celui-ci, parce que certaines initiatives menaçaient les comportements traditionnels et les images relatives à certains rôles.

La résistance des femmes: un faire-valoir à connotation féministe

L'œuvre de guerre la plus marquante pour l'imaginaire québécois⁷ et l'univers des souvenirs de cette période radiophonique est sans contredit *la Fiancée du commando* (1942-1947). À l'instar de certains programmes narratifs de *C'est la vie*, ce feuilleton a proposé un idéal féministe et connoté un discours de revendications féminines face au monde masculin militaire, mais aussi conjugal, l'une et l'autre isotopie étant surdéterminées par les personnages d'Anne-Marie Robillou et d'Hermann Fickel. Ce dernier, Allemand, inspecteur général et gouverneur en Bretagne, puis à Paris (sites occupés par les Nazis), est devenu amoureux passionné de la jeune Bretonne Anne-Marie Robillou dont il obtient qu'elle l'épouse en échange du salut des siens et du commando Pierre Cadoret, un Québécois participant à la résistance. D'abord objet de désir, mais aussi de repréailles de la part de cet homme tout-puissant, Anne-Marie, pour sauver sa famille et son village des abus du pouvoir allemand, accepte de se sacrifier à cette passion de Fickel, à condition d'être mariée dans le rite catholique; ce qui ne lui est pas accordé, Fickel risquant une dénonciation auprès du Führer.

L'action d'Anne-Marie devant cette duperie est d'utiliser son rôle d'épouse (dont elle ne reconnaît ni la valeur, ni les droits et devoirs) pour s'instaurer Sujet d'une quête féminine et militaire de participation à la résistance. Protagoniste émérite, comme femme jeune-belle-hardie, comme nationaliste — espionne et résistante —, comme épouse vindicative, agressive, critique et revendicatrice, mais aussi comme victime, prisonnière et otage de son mari, Anne-Marie Robillou semble avoir eu un pouvoir de persuasion et un rôle de séduction assez grand pour être un sujet digne du caricaturiste Chartier, du journal *Radiomonde*. La scène représente deux hommes, l'un vêtu pour les grands froids d'hiver qui découvre un voisin assis sur le perron de la maison, en pyjama, et qui réplique à son ami: «Parle-moi pas de la *Fiancée du com-*

⁷ Cette œuvre était dramatiquement très fortement structurée.

mando! La façon qu'Anne-Marie traite son mari, M. Fickel, a fini par influencer ma femme...»⁸.

Il faut se référer à certains textes pour comprendre la véhémence du discours féministe d'Anne-Marie et ses revendications individuelles et collectives. Avec la collaboration de son amie Josseline Cadoret, amoureuse du commando, elle entreprend diverses actions militaires, laissant croire qu'elle finira par se soumettre au désir de son mari, mais bien décidée à ne lui accorder aucune faveur. La quête amoureuse de Fickel connaîtra donc de nombreuses épreuves et un long cheminement. Le discours d'Anne-Marie consiste à dénoncer, d'une part, sa situation de femme mariée/non mariée, forcée de vivre comme une otage surveillée par celui qui se déclare amoureux et mari. D'autre part, cette dénonciation s'étend à la situation de la France, envahie, occupée et terrorisée par les Allemands. Supportant la domination, l'injustice, la spoliation de ses richesses et de la production de son peuple, la France est elle-même victime collective et cherche à se libérer du joug de l'envahisseur.

Anne-Marie, comme victime individuelle et Sujet d'un faire contestataire marqué par les lexèmes /résistance/ et /dénonciation/, est le symbole même de la France. Et la double isotopie du discours revendicateur enrichit la défense de la cause féminine et celle de la libération de la France. Les actions d'Anne-Marie s'inscrivent ainsi comme collaboration à un projet national et international. Et les modalités de son faire sont déterminées par un vouloir (désir de vengeance), un savoir (compétence d'espionnage) et un pouvoir (planification de la résistance pour acquérir les plans de défense de Paris) que le transfert de Fickel à Paris va rendre possible.

Le programme narratif d'Anne-Marie s'insère cependant dans un récit de guerre plus large, où les femmes sont affublées de tous les rôles, depuis les domestiques des maisons allemandes jusqu'au sommet de la hiérarchie que

⁸ On trouvera cette caricature en reproduction dans l'ouvrage R. Legris et coll., *Propagande de guerre et nationalismes dans le radiofeuilleton, 1939-1955*, Montréal, Fides, 1981, p. 69.

représente Anne-Marie Robillou. Objets de chantage, d'esclavage, terrorisées par les menaces de la gestapo, les tortures, les travaux forcés, toute la gamme des horreurs de la guerre s'attache à l'axe sémantique /femme-victime/ et présente en alternance les héroïnes et les victimes d'une guerre de pouvoir masculin. En 1945, la guerre se termine et Paris est libéré, mais le feuilleton continue pour répondre aux objectifs nouveaux de la propagande: le soutien aux anciens combattants.

Les personnages féminins sont replacés dans le cadre de l'isotopie familiale. Anne-Marie est détenue en Espagne par Emil Fizenzach, ennemi acharné de Fickel, parce qu'il soupçonnait — avec raison — celui-ci d'avoir aidé la résistance française. Elle se découvre des sentiments maternels, qu'elle projette sur une enfant bretonne, orpheline. Cette affection maternelle la sauve d'une dépression qui risquait de l'emporter. L'adoption de l'enfant comblera le manque et s'accompagnera de la conversion de Fickel et leur mariage chrétien. La maternité vient couronner sa réconciliation avec la vie et avec Hermann Fickel. Elle s'inscrit dans le syntagme performatif d'une victoire féminine complète, résistante, épouse et mère.

La transformation de la situation initiale de victimisation en une clôture du récit, marquée par la réconciliation des contraires, en est le signe. Le modèle féminin de la quête nationale trouve son accomplissement dans celui de la quête amoureuse et maternelle. De la résistance de l'héroïne à l'épanouissement de l'épouse et de la mère, tel est le trajet d'Anne-Marie. Celui-ci correspond aux grands axes de l'évolution sociale qui amènera les femmes, entre 1940 et 1945, à participer de façons multiples à certains pouvoirs de la gent masculine, pour les perdre ensuite, le contexte ayant été modifié au gré des besoins sur lesquels l'idéologie a instauré son discours. L'après-guerre n'a plus besoin d'héroïne.

Les autres personnages féminins de cette œuvre participent de cette même isotopie du faire féminin (la fierté) qui détermine un comportement de volontarisme pour la conquête d'un pouvoir. L'autonomie dans la dépendance, le combat dans le silence et la liberté morale dans l'état d'occupation allemande

sont les variantes des comportements féminins qui ne cèdent en rien au désir de reconquérir le pays envahi. Une telle thématique (*oxymoron* s'il en est par les oppositions situationnelles et fonctionnelles) ne pouvait être reçue au Québec de façon indifférente. La France (symbole de la femme), allant à la conquête de sa victoire, connotait sans cesse la conquête du pouvoir de la femme dans la société meurtrière des hommes, les Nazis. Luttés et combats, intelligence et amour, conscience de nouvelles valeurs s'immiscent à la fin pour rendre possible l'alliance religieuse et amoureuse du couple, antinomique à l'origine, et que la longue quête d'une idéologie humanisante et humaniste rend possible par la transformation de la personnalité et de l'idéologie d'Hermann Fickel qui prouve, au-delà de tout, son amour véritable pour Anne-Marie.

4. La femme dans le feuilleton urbain social

La femme-objet des milieux interlopes

Dans *Faubourg à m'lasse* de Pierre Dagenais, c'est une problématique très intéressante qui définit les visions de la femme, vision elle-même en transformation dans la structure du récit. Si le personnage de la mère vertueuse se retrouve dans ce radiroman, à l'instar d'autres personnages tels Joséphine Velder, Joséphine Plouffe, il n'est pas celui qui prédomine. En effet, *Faubourg à m'lasse* donne peu d'importance à la figure maternelle, lui privilégiant la fille aînée, Michèle, qui gère la vie familiale sous l'autorité paternelle dont elle semble le plus souvent le prolongement. Deux autres personnages féminins sont prédominants, sa sœur Ginette et Angéline. Ces trois personnages féminins sont caractérisés par leur jeunesse et leur rôle dans les trois intrigues principales du radiroman: le destin familial, l'expérience de la jeune épouse au travail et le milieu interlope où se fait le trafic de la drogue.

Le rôle de Michèle, substitut de la mère — dont la santé laisse à désirer — se construit à partir d'une double mission. Elle opère les décisions de son

père, Jérôme Bélair dit le Vieux Matou, tant au plan de la gestion financière de la famille qu'au plan des responsabilités ménagères. Responsable et clairvoyante, elle cherche à éviter la misère et la pauvreté à sa famille dont le père n'est qu'un pauvre artisan, dépassé par les événements et la maladie de ses fils. Sollicitée par François Rivard qui en est amoureux, elle se méfie de l'aventure sentimentale qui naît entre elle et ce pensionnaire qui s'infiltré dans la vie familiale, alors qu'il est perçu comme l'étranger dont on a grand besoin financièrement. L'économie familiale dépend en bonne partie du prix d'une pension qu'il apporte à ce milieu peu favorisé.

Au début du radiroman, cette jeune femme fière garde ses distances face à ce prétendant qui lui a fait des avances et qu'elle remet rapidement à sa place. Mais François, dont la passion amoureuse est sincère, manifeste sa fidélité avec persévérance; il transformera peu à peu celle qu'il aime dans ses désirs et sa personnalité. Michèle accepte non sans beaucoup de réticence de se laisser courtiser par François. Elle finira par apprendre qu'il est un détective, utilisant une fausse identité pour prendre en filature le grand patron du trafic de la drogue dans le Faubourg à m'lasse. Ce double rôle rendra la tâche de l'amoureux difficile, tant auprès du père Bélair que de la femme qu'il aime. Et il faudra que Michèle soit fortement convaincue de son amour pour donner son consentement à ce mariage. Il se dégage de ces caractéristiques un modèle féminin traditionnel dont les spécificités nuancent certains portraits de femme faits dans d'autres œuvres.

Les diverses épreuves du radiroman permettent de saisir les aspects multiples de la féminité de Michèle dans les activités ménagères, dans les rapports au père, particulièrement dominateur quand il s'agit de ses enfants qu'il veut protéger et surtout de son aînée, à l'instar du père Chardonnel dans *Je vous ai tant aimé*. Les refus nombreux qui jalonnent l'expérience amoureuse et les fréquentations du couple s'inscrivent dans ce prolongement et caractérisent la méfiance et la crainte d'être dupés. Alors que Michèle se défend de toute séduction, qui est perçue comme domination, comme menace à l'intégrité féminine et à l'autonomie de la femme, le cheminement du désir intérieur et de l'amour se précise. Mais les trois instances qui construisent

des obstacles — opposition paternelle, manque d'argent et responsabilité familiale — devront être vaincus pour que soit moins infranchissable la distance entre elle et son amoureux.

Dans le programme narratif de Michèle, la quête amoureuse arrivée à son accomplissement trouvera comme empêchement à l'ultime performance de son mariage, la stérilité féminine. Cet élément est sûrement l'un des plus nouveaux de la thématique du mariage telle que développée dans les œuvres antérieures ou de la même époque. Par cet obstacle est ramenée la configuration de la femme féconde et fertile que les fins de mariage et l'enfantement rendent à sa vraie mission, selon l'idéologie traditionnelle que le christianisme n'a cessé de promouvoir. Ne pas pouvoir donner d'enfant à son conjoint devient pour Michèle la raison majeure de son refus à la demande de François, et ni son père ni quelque autre personne ne viendront à bout de cette valeur absolue qu'elle a introjectée.

Femme rigide et stricte, dévouée à sa famille, recherchant une sorte de perfection de l'être dans le sacrifice de ses désirs, Michèle retrouve avec cette atteinte à son image de femme les réflexes qui la spécifient au début du radiroman: «Pour aimer toute sa vie sans avoir d'enfants, faudrait quasiment être des saints!...»⁹

Dans cette conjoncture, seul le nouveau verdict du médecin sur sa santé permettra, après une période de plus d'un an, de modifier son destin de femme et l'évolution du radiroman.

Le personnage d'Angéline est aux antipodes de celui de Michèle. Angéline est issue d'un milieu marginal, sans racines et encore plus misérable que celui des Bélair qui ont de l'instruction et une éducation traditionnelle qui véhicule des valeurs que la malchance et la pauvreté n'ont pas attaquées. Pour sa part, Angéline se déplace d'un amoureux à l'autre à la recherche de

⁹ Émission du 21 novembre 1949.

l'amour sinon d'expériences érotiques, d'aventure sexuelle et d'argent. Cet argent semble lui donner une certaine autonomie par rapport aux hommes qui la fréquentent. Elle est en réalité une femme dépendante de ses supporteurs impliqués dans le commerce de la drogue et poursuivis par la police. François, le détective, lui fait la cour afin d'obtenir des renseignements sur Désiré, l'une des plaques tournantes de ce milieu interlope. Elle sera même trahie par lui et un autre du groupe, son ami Pockeye, et emprisonnée pour complicité.

Le sort de cette femme, qui vit en dehors de toute fonction familiale et ménagère, n'est guère enviable. Si elle apparaît comme une femme libérée, libre dans ses sentiments et ses aventures sentimentales et sexuelles, elle est sans cesse ramenée par les hommes qui l'entourent au rôle d'Objet (sexuel ou autre), à l'instar de Lily Parzi dans *C'est la vie*. Dominée par la hiérarchie des hommes, de Pockeye à Désiré, de François à Charcoal, qui la manipulent, elle ne sait comment se défendre d'eux qui ne savent que l'utiliser à leurs fins et pour leur plaisir.

Quant à Ginette, elle semble la femme idéale, par son rôle de femme mariée, travaillant à l'extérieur et construisant son avenir dans un contexte de plus grande indépendance et d'autonomie que les autres femmes. Affranchie des liens affectifs familiaux qui paralysent encore Michèle au début du radio-roman, elle évolue dans un milieu où les arts ont une valeur de promotion sociale et dont l'idéologie libérale s'oppose à celui du milieu familial qu'elle a quitté. Cependant son mari représente bien la même idéologie traditionaliste que celle du Vieux Matou et présente un obstacle à la volonté de libération de Ginette. Comme le rôle de protagoniste principale n'est pas le sien, c'est autour de Michèle que se définit l'idéologie sur la femme maintenue dans ses fonctions traditionnelles et sur la femme-Objet, représentée par Angéline, personnage touchant, dont la quête d'amour ne peut être satisfaite, ni par François qui l'apprécie mais ne saurait l'aimer, ni par les autres petits criminels qui l'exploitent misérablement en faisant miroiter des pouvoirs qu'ils n'ont pas.

Faubourg à m'lasse, malgré l'originalité du traitement qu'il fait de l'intrigue policière où s'affrontent un détective très attachant, François Rivard, et

Charcoal, un patron de la pègre qui cache son identité dans les hauteurs de la vie outremontaise, est l'un des radioromans les plus traditionalistes et régressifs dans la représentation de la condition féminine. Il est à ce point de vue aussi rétrograde que peut l'être *Un homme et son péché*, dont l'action se déroule dans le contexte historique de la fin du XIX^e siècle.

5. La femme dans le feuilleton rural

De la soumission à la contestation verbale: la femme rurale

Un homme et son péché, un radiroman, dont la structure ouverte sur un village des Laurentides a perpétué pendant plus de vingt-cinq ans les images d'une petite société québécoise, s'est construit dans une perspective sociohistorique d'autant plus marquée que la temporalité du récit s'accordait à rappeler la vie de la fin du XIX^e siècle. Cette œuvre a favorisé par son succès la mise en valeur du personnage féminin Donalda, dont aujourd'hui encore la mémoire populaire a retenu le modèle comme celui d'un archétype de la femme victimisée, exploitée, soumise comme une esclave aux désirs et à l'avarice de son mari. Cette figure féminine n'est cependant pas la seule de cette œuvre riche en personnages féminins, plus diversifiées que ce que la critique a pu en rappeler au cours de son histoire¹⁰. Nous en rappellerons ici quelques-uns qui montrent la diversité des personnages féminins de Grignon qui se plaisait à dire qu'il avait ses privilégiées, dont mademoiselle Angélique, la maîtresse d'école, et Arthémise, la belle épouse d'Alexis. Il avait aussi un faible pour la jeune Iphigénie dont il favorisera dans sa fiction le mariage avec Florent en faisant intervenir Séraphin, contre les désirs du notaire qui prise peu l'ami de sa fille.

Il faut se rappeler que Donalda, épouse fidèle et sacrifiée s'il en est, est très différente dans le radiroman du personnage romanesque qui, lui, meurt

¹⁰ Consulter le tome 2 du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980.

rapidement des mauvais traitements qu'il a subis, conséquence de l'avarice de Séraphin. À la radio, Grignon a créé un personnage en évolution. Loin d'être aussi statique que la Donalda du roman, le personnage du radiroman passe de la totale ignorance et de la dépendance absolue à la quête d'un savoir acquis grâce à Arthémise et à Alexis, puis par contact avec les gens du village. Donalda joue un rôle qui se modifie au fur et à mesure qu'elle acquiert une meilleure connaissance de l'avoir de son mari, de ses activités d'usurier et des relations qu'il entretient avec les autres personnes du village, de telle sorte qu'elle devient peu à peu sa conseillère quand elle n'est pas celle qui le console et le libère de l'angoisse que génèrent ses transactions.

Le savoir de l'épouse devient dans cette quête, une condition de l'affirmation de la femme dans le couple. Sans pouvoir arriver à une libération du joug conjugal et des tâches très lourdes des ménages faits au village qui s'ajoutent à ses propres obligations, Donalda suscitera de la part de son mari une certaine admiration et un respect qui ne lui étaient pas acquis au moment où il l'a épousée pour se rembourser d'une dette du père Laloge. Donalda se construit donc comme personnage ambigu qui suscite la pitié de ses voisins, mais qui par son courage et sa soumission réussit à conjurer la mort et transformer sa relation à Séraphin.

Les autres personnages féminins d'*Un homme et son péché* sont intéressants parce qu'ils construisent des figures très différentes de la féminité et de sa conception. Les images d'épouses sont sans doute nombreuses, mais elles se diversifient à même les autres rôles que les femmes sont amenées à jouer. Retenons le personnage de Caroline Malterre, femme de l'aubergiste (jouée par Juliette Béliveau), qui ne cesse de s'opposer à Séraphin dans ses dires et qui est sans cesse rabrouée par son mari qui craint la véracité de ses paroles. Personnage féminin qui voit et entend tout à l'auberge, elle possède elle aussi un savoir menaçant, celui du témoin et de l'opinion publique fort critique sur le milieu villageois et sur les hommes qui le dominent.

Les personnages de Prudence et Angélique, les deux sœurs célibataires, émergent dans le village par le contraste qu'ils opèrent. L'une est curieuse et

dépendante comme toute femme sans amoureux. L'autre, amoureuse du Docteur Cyprien qui le lui rend bien, est aimée de tous les hommes du village qu'elle fascine et qui, à ses cours du soir, vivent symboliquement leur désir que partage même Séraphin avec ses autres concitoyens. Passion amoureuse et passion du savoir se recourent autour de la figure de la maîtresse d'école.

La figure de la femme mariée, heureuse et amoureuse de son mari est représentée par le personnage d'Arthémise. Mise en contraste avec Donaldda, Arthémise est considérée comme la mère bénie dans sa progéniture nombreuse — ce dont est privée Donaldda — et dans le fait que comme épouse elle est comblée par Alexis, généreux et dévoué. Figure traditionnelle de la femme, mais plus favorisée et que le bonheur ne boude pas, Arthémise est l'un des personnages les plus attachants du radiroman.

Les autres rôles joués par les femmes, la femme du notaire, entre autres, ne renouvellent guère les images de la mère et de l'épouse, mais celui d'Iphigénie, qui s'oppose au vouloir de son père et saura se défendre des interdits paternels, présente un personnage féminin en transformation par rapport aux rôles traditionnels. Il faudra aussi voir dans la riche héritière, une autre image de la femme libérée parce qu'elle a pour elle le veuvage et la fortune.

En rappelant ainsi quelques figures féminines d'*Un homme et son péché*, nous pouvons constater que Claude-Henri Grignon maintient des points de vue conservateurs sur les fonctions de la femme dans la société villageoise qu'il dépeint. S'il utilise souvent ses personnages masculins pour imposer le silence aux femmes, parce que leur parole les menace, s'il réussit à exercer un certain contrôle sur les lieux de leurs interventions, il n'en demeure pas moins que les femmes réussissent à faire connaître leurs opinions et leurs désirs dans cette même parole qui leur devient accessible dans des circonstances importantes. Par ses figures de femmes différentes de Donaldda sacrifiée, et même par certaines interventions de Donaldda, se définissent une panoplie de rôles (épouse, mère, célibataire, jeune fille, fiancée, travailleuse) moins monolithique que ce que la mémoire des auditeurs avait pu conserver et même en saisir. En effet, ces personnages de femmes s'inscrivent dans une vision moins absolu-

ment tragique que celle que le roman avait créée et elles réussissent à donner une dimension complexe de la réalité où l'érotisme, l'amour, la ruse, les subterfuges ne sont pas le seul pouvoir des hommes.

Dans ces œuvres de guerre au masculin, le discours est construit sur un système de valeurs déterminées par une société dominée par le pouvoir masculin. Malgré les efforts de Jovette Bernier et de Thérèse Casgrain, malgré les discours de Jean Desprez, ce n'est qu'à la fin des années 50 que les motifs de quête féminine seront identifiés à la démarche de la femme libérée des fonctions traditionnelles, comme chez Choquette, avec ses personnages de Geneviève, de Claude, inscrites dans une aventure personnelle de libération des images de la femme traditionnelle, aventure dont fait état *Métropole*; ou comme chez Maurice Gagnon, dans *Marie Tellier, avocate* (rôle tenu par une jeune femme du milieu des Automatistes, Dyne Mouso), où l'on rencontre des femmes libérées mais encore fictives.

La condition de la femme dans le feuilleton radiophonique apparaît aujourd'hui nettement ambivalente et très reliée à l'histoire d'une vision occidentale où les valeurs de l'idéologie dominante de conservation sont sans cesse interrogées par les tendances libérales d'une autre idéologie qui se construit. Cependant, pour l'époque, le feuilleton radiophonique a innové, d'abord en instituant un discours laïque — sans cesse contesté par le monde clérical qui le jugeait antimoral et dont on retrouve les motifs dans de nombreux feuilletons.

La femme québécoise découvrait aussi un nouveau langage, en contradiction avec des interdictions qui rejoignaient les recoins les plus intimes de son psychisme. La radio en général a laissé filtrer des images de la sexualité féminine et des sentiments rendus tabous par toute l'éducation québécoise, dans un mélange de fragments d'idéologies. L'accession des modèles bourgeois de la femme (mariée, professionnelle ou veuve) a permis cette conscience d'une possible libération des tâches étiquetées par la tradition comme féminines, et construit d'autres horizons sur la représentation de la condition féminine dans tous les milieux.