

# Canadian Literature / Littérature canadienne

---

## A Quarterly of Criticism and Review

Number 187, Winter 2005, Littérature francophone hors-Québec / Francophone Writing Outside Quebec

Published by The University of British Columbia, Vancouver

Editor: Laurie Ricou

Associate Editors: Laura Moss (Reviews), Glenn Deer (Reviews), Kevin McNeilly (Poetry), Réjean Beaudoin (Francophone Writing), Judy Brown (Reviews)

Past Editors: George Woodcock (1959–1977), W.H. New, Editor emeritus (1977–1995), Eva-Marie Kröller (1995–2003)

---

### Editorial Board

Heinz Antor *University of Cologne, Germany*

Janice Fiamengo *University of Ottawa*

Carole Gerson *Simon Fraser University*

Smaro Kamboureli *University of Guelph*

Jon Kertzer *University of Calgary*

Ric Knowles *University of Guelph*

Louise Ladouceur *University of Alberta*

Patricia Merivale *University of British Columbia*

Leslie Monkman *Queen's University*

Maureen Moynagh *St. Francis Xavier University*

Élisabeth Nardout-Lafarge *Université de Montréal*

Roxanne Rimstead *Université de Sherbrooke*

David Staines *University of Ottawa*

Neil ten Kortenaar *University of Toronto*

Penny van Toorn *University of Sydney, Australia*

Mark Williams *University of Canterbury, New Zealand*

---

## Editorial Guest Editor: Jane Moss

---

*Jane Moss*

Beyond Quebec: Canada's Other Francophone Literatures 6

Après le Québec : d'autres littératures francophones  
au Canada 8  
(traduction en français par Réjean Beaudoin)

## Articles

---

*Lucie Hotte*

Postmodernisme et critique sociale dans le théâtre de  
Patrick Leroux 13

*Metka Zupančič*

Le mythe vivant chez Andrée Christensen 28

*Pamela V. Sing*

Mouvance, mémoire et écritures bilingues dans la  
littérature franco-albertaine :  
Marguerite-A. Primeau et Paulette Blanchette-Dubé 37

*Jane Moss*

Les théâtres francophones post-identitaires :  
état des lieux 57

---

**Articles**, *continued*

---

*Johanne Melançon*

La figure de l'Amérindien : quatre portraits 73

*Darlene Kelly*Gabrielle Roy and Translator Harry Lorin Binsse :  
How Their Disputes Shaped The Texts 87

---

**Poems**

---

<i>Laurent Poliquin</i>	12	<i>Normand Carrey</i>	55
<i>H. Chiasson</i>	27, 86	<i>Lise Gaboury-Diallo</i>	72
<i>Robert Dickson</i>	36		

---

**Books in Review**

---

Forthcoming book reviews are available at the *Canadian Literature* web site:  
<http://www.canlit.ca>

<b>Authors Reviewed</b>			
<i>Grace L. Dillon</i>			124
<i>Heinz Antor</i>	146	<i>Robert Dion</i>	126
<i>Ken Babstock</i>	103	<i>Aaron Doyle</i>	128
<i>Dan Bar-el</i>	139	<i>Brian Drader</i>	109
<i>Eric Barstad</i>	165	<i>Réjean Ducharme</i>	129
<i>Brian Bartlett</i>	104	<i>Deborah Ellis</i>	130
<i>Michael Bedard</i>	107	<i>Brian Fawcett</i>	132
<i>Franca Bellarsi</i>	148	<i>Emilia Ferreiro</i>	142
<i>Stephen Bett</i>	105	<i>Simon Fournier</i>	126
<i>Joe Blades</i>	103	<i>David French</i>	134
<i>Joan Bodger</i>	107	<i>Christiane Frenette</i>	129
<i>Christian Bök</i>	108	<i>Len Gasparini</i>	135
<i>Gérard Bouchard</i>	158	<i>Sky Gilbert</i>	122
<i>Michel Marc Bouchard</i>	153	<i>James H. Gray</i>	177
<i>Morwyn Brebner</i>	109	<i>Leslie Greentree</i>	165
<i>Jonathan Brennan</i>	111	<i>Hans Ulrich Gumbrecht</i>	142
<i>Elizabeth Brewster</i>	113	<i>Roderick Haig-Brown</i>	143
<i>André Brochu</i>	114	<i>Beatriz Hausner</i>	136
<i>Errol Broome</i>	139	<i>Derek Hayes</i>	137
<i>Sylvia Brown</i>	146	<i>Yvonne M. Hébert</i>	168
<i>Julie Burtinshaw</i>	116	<i>David Helwig</i>	113
<i>Aaron Bushkowsky</i>	109	<i>Clive Holden</i>	136
<i>Hilary Clark</i>	150	<i>Edward James</i>	124
<i>Anne-Marie Clément</i>	126	<i>Mark Johnson</i>	142
<i>Wayne Clifford</i>	117	<i>Evan Jones</i>	105
<i>Lynne Coady</i>	121	<i>Andrew Kaufman</i>	152
<i>Ian Cockfield</i>	108	<i>Nelly Kazenbroot</i>	139
<i>Fred Cogswell</i>	104	<i>Don Kerr</i>	136
<i>Tom Cone</i>	119	<i>Gordon Korman</i>	141
<i>John Considine</i>	146	<i>Camille R. La Bossière</i>	124
<i>David Creelman</i>	121	<i>George Lakoff</i>	142
<i>Nicolas Daigneault</i>	156	<i>Claude LaLumière</i>	124
<i>Dennis Denisoff</i>	122	<i>Irène Langlet</i>	126
<i>Janice L. Dick</i>	116	<i>Luc LaRochelle</i>	156

<i>Stephen Leacock</i>	143	<i>Elisabeth Vonarburg</i>	173
<i>Jean-François Leroux</i>	124	<i>Bill Waiser</i>	177
<i>Melanie Little</i>	145	<i>George Whipple</i>	166
<i>David Lucking</i>	146	<i>Eric G. Wilson</i>	137
<i>Cynthia Mahoney</i>	170	<i>Frieda Wishinsky</i>	139
<i>Alberto Manguel</i>	108		
<i>Marc Maufort</i>	148	<b>Of Note</b>	
<i>Sharon McCartney</i>	117	<i>Kim Barry Brunhuber</i>	179
<i>Susan McCaslin</i>	150	<i>Lesley Choyce</i>	179
<i>Farah Mendlesohn</i>	124	<i>Esi Edugyan</i>	180
<i>Ken Mitchell</i>	149	<i>George K. Ilsley</i>	180
<i>Lynda Monahan</i>	150	<i>Marilyn Iwama</i>	181
<i>John Moore</i>	152	<i>Derek McCormack</i>	181
<i>Wadji Mouawad</i>	171	<i>Scott Russell</i>	182
<i>Glen Nichols</i>	153	<i>Cordelia Strube</i>	182
<i>John O'Neill</i>	105		
<i>Bud Osborn</i>	154	<b>Reviewers</b>	
<i>Mieko Ouchi</i>	119	<i>Carol Acton</i>	141
<i>André Paiement</i>	155	<i>Robert Amussen</i>	181
<i>Morris Panych</i>	134	<i>Gisèle Baxter</i>	124
<i>Yvon Paré</i>	156	<i>Adam Beardsworth</i>	103, 154
<i>Robert Dale Parker</i>	111	<i>Réjean Beaudoin</i>	160
<i>Jacques Pelletier</i>	158	<i>George Belliveau</i>	153
<i>Annick Perrot-Bishop</i>	160	<i>Gregory Betts</i>	104
<i>Sheldon Pollock</i>	162	<i>Neil B. Bishop</i>	126
<i>Jacques Poulin</i>	114	<i>Judy Brown</i>	130
<i>Lyall Powers</i>	163	<i>Rob Budde</i>	132
<i>Stefan Psenak</i>	166	<i>Marie Carrière</i>	175
<i>Rick Ranson</i>	137	<i>Barbara Dancygier</i>	142
<i>James Reaney</i>	134	<i>Yvon Dandurand</i>	128
<i>Susan Rendell</i>	145	<i>Laura E. Donaldson</i>	111
<i>Sean Reycraft</i>	119	<i>Debra Dudek</i>	163
<i>Christian Riegel</i>	163	<i>Maryse Duggan</i>	156
<i>Ali Riley</i>	165	<i>John Eustace</i>	135
<i>Stuart Ross</i>	104	<i>Cliff Eyland</i>	170
<i>Mari-Lou Rowley</i>	166	<i>David Ferry</i>	134
<i>Jacques Savoie</i>	174	<i>Barbara Carman Garner</i>	116
<i>Jeffrey Shandler</i>	168	<i>Susan Gingell</i>	180
<i>Norm Sibum</i>	136	<i>Albert-Reiner Glaap</i>	148
<i>Anne Simpson</i>	121	<i>Marketa Goetz-Stankiewicz</i>	169
<i>Josef Skvorecky</i>	169	<i>Brett Josef Grubisic</i>	122, 180, 181
<i>Arthur Slade</i>	116	<i>Stephen Heatley</i>	119
<i>Tom Smart</i>	170	<i>Dee Horne</i>	165
<i>Adam Sol</i>	136	<i>Lothar Hönnighausen</i>	146
<i>Kent Stetson</i>	171	<i>Brook Houghlum</i>	117
<i>Klaus Stierstorfer</i>	146	<i>Chris Jennings</i>	105
<i>Caitlin Sweet</i>	173	<i>Karl E. Jirgens</i>	108, 136
<i>Vern Tiessen</i>	119	<i>Chelva Kanaganayakam</i>	162
<i>Lise Tremblay</i>	129	<i>Ric Knowles</i>	171
<i>Michel Tremblay</i>	174	<i>Huai-Yang Lim</i>	139
<i>Roseline Tremblay</i>	175	<i>Laurent Mailhot</i>	158
<i>Élise Turcotte</i>	114	<i>Cedric May</i>	114, 174
<i>R.M. Vaughan</i>	122	<i>Linda McNutt</i>	145

---

**Reviewers, continued**

---

<i>Jonathan Meakin</i>	143	<i>Maya Simpson</i>	179
<i>George Melnyk</i>	149	<i>Lee Skallerup</i>	129
<i>Sally Mennill</i>	182	<i>Martin Ware</i>	179
<i>Jenny Pai</i>	152	<i>Allan Weiss</i>	173
<i>Neil Querengesser</i>	113, 150	<i>Tracy Whalen</i>	121
<i>Norman Ravvin</i>	168	<i>Darryl Whetter</i>	182
<i>Alain-Michel Rocheleau</i>	155	<i>Keith Wilkinson</i>	166
<i>Jessica Schagerl</i>	177	<i>Graeme Wynn</i>	137
<i>Shelley Scott</i>	109	<i>Yaying Zhang</i>	107

---

**Opinions and Notes**

---

*Sarah Cummins*

Translating Names	183
-------------------	-----

---

**Last Pages**

---

*Eva-Marie Kröller*

Les écrivains émigrés	187
-----------------------	-----

*Réjean Beaudoin*

Lectures à voix haute	190
-----------------------	-----

---

Copyright © 2006 The University of British Columbia

Subject to the exception noted below, reproduction of the journal, or any part thereof, in any form, or transmission in any manner is strictly prohibited. Reproduction is only permitted for the purposes of research or private study in a manner that is consistent with the principle of fair dealing as stated in the *Copyright Act* (Canada).

GST R108161779

Publication of *Canadian Literature* is assisted by the University of British Columbia, the Faculty of Arts (UBC), and SSHRC. We acknowledge the financial support of the Government of Canada, through the Publications Assistance Program (PAP), toward our mailing costs, and through the Canada Magazine Fund, toward web enhancement and promotional costs.

**Canada**

*Canadian Literature* is indexed in *Canadian Periodical Index*, *Canadian Magazine Index*, *American Humanities Index*; and the *MLA International Bibliography*, among numerous others. The journal is indexed and abstracted by EBSCO, PROQUEST and ABES. Full text of articles and reviews from 1997 is available from PROQUEST and EBSCO Publishing. The journal is available in microfilm from University Microfilm International.

For subscriptions, back issues (as available), and annual and cumulative indexes, write: Managing Editor, *Canadian Literature*, at the address below.

Publications Mail Agreement no. 40592543  
Registration no. 08647

RETURN UNDELIVERABLE CANADIAN ADDRESSES TO

*Canadian Literature*  
The University of British Columbia  
Buchanan E158 - 1866 Main Mall,  
Vancouver, B.C.  
Canada V6T 1Z1

TELEPHONE: (604) 822-2780  
FAX: (604) 822-5504  
E-MAIL: Can.Lit@ubc.ca  
<http://www.canlit.ca>

SUBSCRIPTION: \$49 INDIVIDUAL;  
\$69 INSTITUTIONAL GST INCLUDED.  
OUTSIDE CANADA: US \$69 INDIVIDUAL;  
US \$89 INSTITUTIONAL.

ISSN 0008-4360

*Managing Editor:* Donna Chin  
[Donna.Chin@ubc.ca](mailto:Donna.Chin@ubc.ca)  
*Design:* George Vaitkunas  
*Illustrations:* George Kuthan  
*Printing:* Hignell Printing Limited  
*Typefaces:* Minion and Univers  
*Paper:* recycled and acid-free

---

*Canadian Literature*, a peer-reviewed journal, welcomes submissions of articles, interviews, and other commentaries relating to writers and writing in Canada, and of previously unpublished poems by Canadian writers. The journal does not publish fiction.

Articles of approximately 6500 words (including Notes and Works Cited), double spaced, in 12-point font size, should be submitted in triplicate, with the author's name deleted from 2 copies, and addressed to The Editor, *Canadian Literature*, The University of British Columbia, Buchanan E158, 1866 Main Mall, Vancouver, B.C., Canada V6T 1Z1. Submissions should include a brief biographical note and a self-addressed return envelope, either with Canadian stamps or accompanied by International Postal Reply Coupons. Submissions without SASE cannot be returned.

Articles should follow MLA guidelines for bibliographic format. All works accepted for publication must also be available on diskette.

---

*Canadian Literature*, revue universitaire avec comités d'évaluation, reçoit des soumissions d'articles, d'entrevues et autres commentaires portant sur les écrivains du Canada et sur leurs œuvres, de même que des poèmes inédits d'auteurs canadiens. La revue ne publie aucune fiction narrative.

Les manuscrits, d'une longueur approximative de 6500 mots, doivent être soumis en trois exemplaires (dont deux anonymisés), adressés à l'Éditeur de *Canadian Literature*, The University of British Columbia, Buchanan E158, 1866 Main Mall, Vancouver, C.-B., Canada V6T 1Z1, et accompagnés d'une note biographique (100 mots) et d'une enveloppe de retour pré-adressée et pré-affranchie (timbrée ou munie de coupons-réponse internationaux), sans quoi ils ne pourront être retournés à leurs auteurs.

Les articles soumis doivent répondre aux exigences de forme bibliographique définies par la MLA. Tous les textes acceptés pour publication devront être fournis sur disquette.

---

Visit the *Canadian Literature* website for news, forthcoming reviews, submission guidelines, subscription information, archives, and other features: <http://www.canlit.ca>

---

**Announcing:** "Letters," a space for posting responses to material published in *Canadian Literature* is now available on our website. Also available is an online searchable index for all previous issues of *Canadian Literature* from 1959 to 2005. This more efficient and user-friendly online index will replace the paper supplemental index we have published in previous years.

# Beyond Quebec

## Canada's Other Francophone Literatures

*Jane Moss, guest editor*

**F**or Francophone Canadians living outside of Quebec, the break-up of what had historically been called *French Canada* was traumatic. As Quebec emerged from the *Grande Noirceur* of the Duplessis years and transformed itself during the *Révolution tranquille*, political leaders and intellectuals made it clear that Quebec was determined to shape its own future as a distinct society. This Québécois distinctiveness excluded those French-speaking minorities beyond the borders of la belle province—Acadians and French Canadians living elsewhere. Feeling betrayed and rejected by their Québécois co-linguists and threatened by the Anglophone majorities surrounding them, Francophones began fashioning new regional identities and developing the social, educational, cultural, and political institutions necessary for their survival.

Poets, playwrights, novelists, essayists, and performing artists responded to the crisis in Francophone minority communities by giving expression to these new identities. Much of the literature written beyond Quebec's borders during the 1970s and 1980s can be characterized as identity because its historical and political consciousness appealed to the collective memory and shared aspirations of the minority group. Performances by poets, theatre troupes, and musicians were particularly important during this period because they reaffirmed a sense of community and raised awareness of what was at stake in this process of creating regional cultures. These emerging Franco-Canadian literatures were also acutely sensitive to linguistic issues because, as determined as they may have been to preserve their maternal language, the reality of bilingualism was constantly acknowledged.

After an initial period of creating socio-politically engaged literature, many Franco-Canadian authors and artists have turned to more intimist themes, universal questions, and formal aesthetic concerns in the last two decades. It is clear that the second generation of writers—those born in the 1960s and 1970s—are intent on moving beyond the identitary phase. In this move toward transcending particularism, *la relève* has been joined by writers born elsewhere (abroad or in Quebec) and by Anglophones who choose to write in French. Francophone Canadian literature has definitely entered the post-national and postmodern age.

But it has not been easy for Franco-Canadian writers to find publishers, readers, and critics. It is true that many non-Québécois writers have won prestigious awards and achieved national and international recognition: we think of Gabrielle Roy, J.R. Léveillé, and Gérald Tougas from Manitoba; Antonine Maillet, France Daigle, Herménégilde Chiasson, Serge Patrice Thibodeau, Gérald Leblanc, Emma Haché from Acadie; Jean Marc Dalpé, Michel Ouellette, Patrice Desbiens, and Daniel Poliquin from Ontario; Nancy Huston from Alberta. But with some notable exceptions, Quebec publishers and literary critics have shown little interest in Canada's Francophone Others.

It has been up to committed editors far from Montreal and Quebec City to publish and distribute the works of most Franco-Canadian authors. Given the small size of their respective markets, publishing houses are often in precarious financial straits (witness the demise of Éditions d'Acadie) and are dependent on subventions from provincial and federal sources. It is worth saluting the publishers without whom there would be no growing corpus of Franco-Canadian literature. The Regroupement des éditeurs canadiens-français currently includes publishing houses from New Brunswick to Saskatchewan: Éditions de La Grande Marée, Éditions Perce-Neige, Bouton d'or Acadie, Éditions de la Francophonie, Le Nordir, Prise de parole, L'Interligne, Éditions du Vermillon, Éditions David, Éditions du GREF, Éditions du Blé, Éditions des Plaines, Éditions de la Nouvelle Plume.

The growing literary institution outside of Quebec includes a number of excellent scholarly and literary reviews, such as *Éloizes*, *Port d'Acadie*, *Liaison*, *Les Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, and *Francophonies d'Amérique*. Major contributions to the study of Francophone Canadian literature have also been made by the Centre d'études acadiennes at l'Université de Moncton, the Centre de recherche en civilisation canadienne-française at l'Université d'Ottawa, and by scholars at the Collège universitaire de Saint-Boniface and

La Faculté Saint-Jean of the University of Alberta. Add to this increasing scholarly activity a growing number of essay collections devoted to theatre, poetry, and fiction across Canada and other initiatives to stimulate dialogue among Acadians, Ontarians, and Western Francophones. For example, the Franco-Ontarian review *Liaison* recently announced that it will devote two issue a year to what it calls “la littérature pancanadienne” (*Liaison* 129, 2005).

Yet, much of this Franco-Canadian literature still remains relatively unknown beyond its provincial origins. Whether we label it “minor literature” (written in a major language, but in minority context) or “littérature de l’exiguïté” (see François Paré’s *Les littératures de l’exiguïté*, Le Nordir, 1993), we should be devoting more serious scholarly attention to minority Francophone Canadian literature. We should be including Acadian, Franco-Ontarian, Franco-Manitoban, Fransaskois, and Franco-Albertan texts in the study of Canadian literature and especially in the study of postcolonial Francophone literatures.

It is our hope that this special issue of *Canadian Literature*, with articles on novelists, poets, and playwrights from across Canada and poems by Acadian, Ontarian, and Manitoban poets, will encourage more interest in the richness and diversity of Franco-Canadian writing.

## Après le Québec d’autres littératures francophones au Canada

par Jane Moss

(traduction en français par Réjean Beaudoin)

**P**our les Canadiens francophones qui vivent en dehors du Québec, la brisure de ce qu’on avait coutume d’appeler historiquement le Canada français a certainement été vécue d’une façon traumatique. Au sortir de la *Grande Noirceur* des années duplessistes, au moment de la Révolution tranquille, les dirigeants et les intellectuels québécois ont affirmé bien haut leur détermination à faire du Québec une société à part entière qui devait s’assurer d’un avenir qui lui soit propre. Cette différence



incontournable excluait les minorités francophones installées hors du territoire de *la belle province*—Acadiens et Canadiens français vivant hors-Québec. Se sentant alors trahis et abandonnés par leurs congénères de même langue et menacés par la majorité anglophone qui les entoure, les francophones se sont mis à donner forme à leur identité régionale et à élaborer des institutions sociales, éducatives, culturelles et politiques indispensables à leur survie.

Poètes, dramaturges, romanciers et essayistes, de concert avec les artistes, ont répondu à la crise des minorités francophones en prêtant leurs voix à ces identités nouvelles. Une grande partie de la littérature publiée hors-Québec au cours des décennies 1970 et 1980 peut se caractériser en termes identitaires, parce que sa conscience politique et historique recourait à la mémoire collective et faisait consensus au sein des minorités francophones. Les poètes se manifestèrent, les troupes de théâtre et les musiciens aussi, particulièrement pendant cette période où leur importance s'imposait en réaffirmant le lien communautaire et en favorisant la prise de conscience des enjeux cruciaux de ce processus de création de cultures locales. Ces littératures franco-canadiennes en émergence se sont montrées aussi très sensibles aux débats linguistiques, cela va de soi, car, si résolues qu'elles aient été à préserver la langue maternelle, elles ne pouvaient pas ignorer la pratique quotidienne du bilinguisme dans leur milieu.

Après avoir d'abord travaillé à la formation d'une littérature à caractère socio-politique, bon nombre d'auteurs et d'artistes canadiens-français se sont intéressés à des thématiques plus intimistes, à des questionnements plus universels et à des problématiques formalistes sur le plan esthétique, et ce, depuis une vingtaine d'années. Pour la seconde génération d'écrivains—ceux qui sont nés dans les années 1960 et 1970—il est entendu qu'il s'agit de dépasser la phase identitaire. L'objectif de surmonter le repli sur soi et le particularisme, c'est le défi de la relève, mais ces jeunes écrivains sont appuyés dans leur action par des auteurs venus d'ailleurs, du Québec et de l'étranger, et par des anglophones qui ont fait le choix d'écrire en français. La littérature francophone du Canada est ainsi entrée de plain pied dans l'ère postnationale et postmoderne.

Il n'a pourtant pas été facile pour ces auteurs de trouver des maisons d'édition, des lecteurs et la nécessaire réception critique. Bien que plusieurs d'entre eux aient remporté des prix prestigieux et aient accédé à la reconnaissance nationale et internationale de leur talent—qu'on pense à Gabrielle Roy, J.R. Léveillé et Gérald Tougas du Manitoba; Antonine

Maillet, France Daigle, Herménégilde Chiasson, Serge Patrice Thibodeau, Gérald Leblanc, Emma Haché de l'Acadie; Jean Marc Dalpé, Michel Ouellette, Patrice Desbiens et Daniel Poliquin de l'Ontario; Nancy Huston de l'Alberta—les éditeurs et les critiques québécois ont montré très peu d'intérêt pour ces autres francophones, à quelques notables exceptions près.

C'est loin des milieux littéraires de Montréal et de Québec que la plupart de ces auteurs ont dû chercher les éditeurs et les distributeurs prêts à parier sur leurs œuvres. Étant donné la relative modestie des marchés de lecteurs potentiels, ces maisons d'édition se sont souvent retrouvées dans une situation financièrement critique (comme en témoigne la fermeture des Éditions d'Acadie) et à la merci des sources de subventions publiques (fédérales ou provinciales). Il importe donc de saluer les éditeurs sans qui la littérature franco-canadienne n'aurait jamais connu ce développement qui la caractérise. Le Regroupement des éditeurs canadiens-français comprend actuellement des maisons du Nouveau Brunswick à la Saskatchewan: les Éditions de la Grande Marée, les Éditions Perce-Neige, Bouton d'or Acadie, les Éditions de la Francophonie, Le Nordir, Prise de parole, L'Interligne, les Éditions du Vermillon, les Éditions David, les Éditions du GREF, les Éditions du Blé, les Éditions des Plaines, les Éditions de la Nouvelle Plume.

La croissance de l'institution littéraire hors-Québec se manifeste aussi par un certain nombre de revues littéraires et universitaires de premier ordre: *Éloizes*, *Port d'Acadie*, *Liaison*, *Les Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* et *Francophonies d'Amérique*. L'étude de la littérature francophone canadienne doit beaucoup au Centre d'études acadiennes de l'Université de Moncton, au Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa et aux chercheurs du Collège universitaire de Saint-Boniface et de la Faculté Saint-Jean de l'Université d'Alberta. Ajoutons à cet essor de la connaissance le nombre croissant de collections consacrées au théâtre, à la poésie et à la fiction partout au Canada, sans oublier d'autres initiatives ayant pour but de nourrir le dialogue entre Acadiens, Franco-Ontariens et francophones de l'Ouest. Prenons comme exemple la revue franco-ontarienne *Liaison* qui vient d'annoncer sa décision de consacrer deux numéros par année à « la littérature pancanadienne » (*Liaison* 129, 2005).

Il reste que la plus grande partie de cette littérature franco-canadienne demeure presque inconnue au-delà des lieux de son émergence dans les provinces respectives où elle se fait. Qu'on l'appelle *littérature mineure* (écrite dans une langue majeure, mais en contexte minoritaire) ou *littérature de l'exiguïté* (voir François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Le Nordir,

1993), il importe de produire plus de travaux de recherche sur la littérature francophone canadienne. Les études littéraires canadiennes et, en particulier, les études littéraires de la francophonie postcoloniale doivent aussi inclure les œuvres des Acadiens, des Franco-Ontariens, des Franco-Manitobains, des Fransaskois, des Franco-Albertains et des Franco-Colombiens.

On lira dans les pages qui suivent des articles sur des romanciers, des poètes et des dramaturges d'un bout à l'autre du pays ainsi que des poèmes écrits en Acadie, en Ontario et au Manitoba. Nous espérons que ce numéro spécial de *Littérature canadienne* va contribuer à développer et à multiplier l'intérêt pour cette littérature en exposant la richesse et la diversité de ce qui s'écrit par les Franco-Canadiens.

*Jane Moss, Guest Editor for this issue, is Robert E. Diamond Professor of French at Colby College, and an Honorary Member of La Société Québécoise d'études théâtrales. I am grateful for Dr. Moss' extensive knowledge of the cultures and literatures of francophone Canada and the US, and for the dedication with which she envisioned the theme, and then sought out and edited the articles for this issue. LR*

\* \* \*

*This issue of Canadian Literature is the final number to be prepared for the press by our longtime designer George Vaitkunas. While his name may have been lost in the front matter, his work in designing 50 issues of Canadian Literature has affected every reader. He is the recipient of national and international awards for book design and has taught at the Emily Carr Institute of Art and Design, Simon Fraser University, and the Maine School of Art. "Past, Present, Future" the title of his first issue in 1993, might also have been describing the principles and impact of his inspired design. The varied and nuanced palette of his covers speaks to his enthusiasm for the journal. For his patience, for his careful attention, and for the elegance of his page, we thank him. LR*

## La métisse filante

un soir  
aussi ronde joue  
que blonde lune  
l'émoi filant tout cru dans la tête  
la métisse farfouillait le vent  
la mèche chaude  
la lèvre étale

elle s'élançait  
verbe ciselé  
clameur roc  
dans l'eau l'amie  
les mains en louche  
*Méyoukëshikaw*  
pataugeant nue  
dans la peau fraîche de l'Assiniboine

tout près de là  
de sa chair de la  
chevelure crue de la  
goutte miroitante  
de son visage opale  
tout près le vent frère  
se mit à lire les vaguelettes  
que rompait le galbe camphré de la rivière :

« j'avions pensé étendre  
l'intensité fidèle sous les paupières  
l'échancrure rose de ta voix  
placide ton sang semi-lumière de plaine

à l'éternel étendre  
le non-dit de ta puissance  
la source de ton histoire  
toi fille des blés  
espérance ondulée sous le mât de la présence »

# Postmodernisme et critique sociale dans le théâtre de Patrick Leroux

Le théâtre de Patrick Leroux est particulièrement représentatif des transformations esthétiques qui ont eu cours en dramaturgie franco-ontarienne depuis une décennie. Alors que le théâtre des années 70 et 80 se caractérisait par la volonté des troupes théâtrales d'intervenir directement dans la communauté en créant et produisant des pièces inspirées de la réalité des Franco-Ontariens (voir Beddows), les pièces de Patrick Leroux s'éloignent de telles préoccupations afin de laisser une place plus large à l'imaginaire. Ce choix s'inscrit dans une redéfinition de la pratique théâtrale en Ontario français par l'ensemble des intervenants qui, lors des États généraux du théâtre franco-ontarien en 1991, ont refusé tout engagement social ou politique:

Les représentants (du secteur professionnel) craignent un engagement politique qui porterait atteinte à leur liberté artistique et à leur créativité. L'idée d'un « théâtre engagé » évoque une certaine forme de contrainte et de réduction du pouvoir créateur, qu'ils réprouvent. En ce sens, ils se montrent réfractaires à toute formulation trop restrictive d'une forme théâtrale qui ferait d'eux des mandataires sociaux. (Théâtre action 29)

Pour Joël Beddows,

la production de *Rappel* (ou *L'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu—un cérémonial*), montée en 1995, représente ... un moment charnière pour l'institution franco-ontarienne. Cette pièce de Patrick Leroux confirmait non seulement une rupture avec les préoccupations collectives d'autrefois, mais annonçait aussi l'arrivée d'une nouvelle génération de créateurs qui embrassaient la cause d'une liberté totale sur le plan artistique. (62)

En fait, dès *Le Beau Prince d'Orange*, créé en 1993, le théâtre de Patrick Leroux se démarque de toute la production théâtrale antérieure, tant par sa forme

éclatée, postmoderne que par les thématiques abordées (Beddows 52). Cependant, doit-on inférer que la forme des pièces de Leroux en fait des œuvres coupées de la réalité sociale?

### **Postmodernisme et théâtre**

Si le postmodernisme a fait couler beaucoup d'encre ces dernières années, tel n'est pas le cas pour la dramaturgie postmoderne. En effet, la plupart des études littéraires sur le postmodernisme privilégient d'emblée les textes narratifs. Pour certains chercheurs, l'expression théâtre postmoderne est en soi antithétique.<sup>1</sup> Ainsi Martin Esslin considère que, comme le texte dramatique est destiné à être joué, il serait essentiellement mimétique, « in the sense of the re-enactment of 'real' or fictional events, involving the actions and interaction of human beings, real or simulated (e.g. puppets or cartoon characters) before an audience as though they were happening at the very moment » (23) et, par conséquent, se prêterait mal aux jeux formels propres au postmodernisme. Selon Steven Connor, « drama is more resistant to radical formal innovation than other cultural forms, given its close dependence upon commercial conditions and professional structures » (141). Pour d'autres, par contre, le postmodernisme existe bel et bien au théâtre. Toutefois, ce que Patrice Pavis désigne sous l'appellation théâtre postmoderne relève plutôt d'un mode de lecture et de mise en scène, tant des textes classiques que de ce qu'il appelle « l'écriture dramatique nouvelle » (74). Il faut donc renoncer à trouver chez les théoriciens du théâtre une définition claire et précise de ce qu'est le théâtre postmoderne.

Dans ces conditions, sans doute vaut-il mieux—comme le font plusieurs chercheurs—se tourner vers la définition du postmodernisme en littérature. Là aussi, le concept, en dépit de son omniprésence, n'est pas clairement défini. Si dans le monde anglophone, il renvoie à une périodicité,<sup>2</sup> tel n'est pas le cas dans le monde francophone. Selon Jean-François Lyotard, « la notion de postmodernité ne définit ni ne détermine une période » (28). Le postmodernisme est plutôt une vision du monde, une attitude culturelle qui permet à plusieurs styles différents, même contradictoires, de se côtoyer harmonieusement. Il se fonde sur « un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentrique » (Paterson, *Moments postmodernes* 1). Si le postmodernisme n'a pas, en soi, de visée sociale, idéologique ou politique, il n'en demeure pas moins qu'il apparaît à un moment de crise sociétale qui se caractérise

par une remise en question profonde des systèmes idéologiques que Lyotard nomme « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (7). Aussi, comme le signale Janet Paterson, « les formes iconoclastes dans les romans postmodernes québécois s'inscrivent-elles clairement dans les mouvements de rupture et de remise en question qui caractérisent, à différents degrés, la société québécoise depuis les années soixante » (17). Pour Paterson, une pratique littéraire devient postmoderne « lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu les discours dominants d'une société et les notions d'unité et d'homogénéité qui les caractérisent » (« Postmodernisme et féminisme » 30).

Plusieurs critiques et chercheurs ont tenté de cerner les stratégies discursives postmodernes.<sup>3</sup> Pour Paterson, ces traits caractéristiques se situent tant au niveau de l'énonciation qu'au niveau de l'énoncé. D'abord, sur le plan de l'énonciation, les textes postmodernes sont racontés par un narrateur homodiégétique qui, le plus souvent, adopte la posture d'un auteur, d'un éditeur ou d'un commentateur. Ce procédé n'étant pas nouveau, elle précise que

l'acte d'énonciation ne se caractérise pas uniquement par la mise en place d'un « je » narratif mais par une *pluralité* des voix narratives. Ces voix sont soit scindées, dédoublées, fragmentées, comme dans *Comment c'est* de Beckett, soit carrément multiples comme dans *Pale Fire* de Nabokov et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin ... ces voix produisent rarement un discours unifié. (*Moments postmodernes* 18)

Par ailleurs, les textes postmodernes accordent également « un rôle important à l'homologue fictif du lecteur réel, le narrataire » (19). Pour Paterson, le surcodage de la fonction du narrataire « permet de remettre en question les notions d'autorité et de totalisation » (19) en abolissant la clôture du texte, en subvertissant l'autorité du narrateur et en actualisant, au niveau même de l'énonciation, la pluralité et l'ouverture du sens.

Sur le plan de l'énoncé, Paterson note les procédés d'écriture privilégiés par les auteurs postmodernes, notamment l'hybridité générique, l'autoreprésentation, l'intertextualité et la fragmentation textuelle. En outre, elle signale que le mélange des discours produit souvent un texte parodique, ironique ou ludique. Enfin, comme ces caractéristiques sont loin de décrire entièrement l'écriture postmoderne, deux éléments doivent être signalés. D'abord, il y a dans les textes postmodernes un excès, une utilisation surabondante d'une technique ou d'un procédé qui conduit à la confusion et à l'indétermination. Ensuite, cette façon excessive d'exploiter ces procédés d'écriture prend sa source dans l'attitude d'incrédulité à l'égard des

métarécits, c'est-à-dire dans le refus de toute vérité dogmatique, de toute autorité. Le savoir devient, dès lors, hétérogène et même contradictoire.

En littérature, le postmodernisme influe donc à la fois sur la structure de l'œuvre par l'hybridité des formes et des genres, la fragmentation, l'utilisation intensive de l'autoreprésentation et de la mise en abyme, sur les thématiques abordées, par la remise en question des récits légitimants, en particulier de l'Histoire, et sur la structure pragmatique par l'éclatement de la frontière entre le texte et le récepteur (voir Paterson, *Moments postmodernes*; Magnan et Morin).

À partir de ces considérations de base, on peut postuler que le texte dramatique postmoderne cherchera à déconstruire l'illusion référentielle, qui, selon Esslin, lui est immanente, soit en faisant éclater la frontière entre les comédiens et les spectateurs, soit en adoptant des procédés d'écriture propres à d'autres genres, particulièrement au récit, soit encore en proposant au cœur même du texte une réflexion sur le théâtre grâce à l'autoreprésentation, l'intertextualité ou la métatextualité. Au niveau des contenus, les textes dramatiques postmodernes, comme tous les discours postmodernes, viseront à remettre en question les grands récits légitimants: l'histoire, la psychanalyse, les idéologies, la religion, les canons littéraires... Voyons ce qu'il en est du théâtre de Leroux!

### **À la conquête de l'Histoire**

La première pièce publiée de Patrick Leroux, *Le Beau Prince d'Orange*, est une vaste fresque historique racontant l'histoire de Guillaume III, prince d'Orange. D'emblée la pièce transgresse les limites du genre dramatique. D'abord, l'envergure du projet—raconter l'histoire de Guillaume III avec près de cinquante personnages dans un spectacle qui devait durer quatre heures, mais qui a été réduit à « un peu plus de deux heures trente » (15)—relève plus de l'historiographie ou du roman historique que du drame. Ensuite, le spectacle fait sauter la frontière entre comédiens et spectateurs. En effet, dès leur arrivée, les spectateurs sont divisés en deux groupes distincts, ayant chacun leur animateur, comme le stipule le « Préambule » : « Arrivée des spectateurs. Rites initiatiques. Deux groupes sont formés. . . Chaque groupe a son animateur. . . Les groupes sont assis face à face. On les gardera toujours séparés. Même à l'entracte l'on sortira une table pour chaque groupe » (17). Chaque groupe sera associé à un clan: orangistes ou catholiques. Enfin, *Le Beau Prince d'Orange* n'est pas une pièce historique traditionnelle. Elle ne se contente pas de « jouer » l'Histoire, mais désire au



contraire la remettre en question, comme le souligne d'emblée le prologue, qui, il faut le noter, est joué:

ANIMATRICE:

Le voici donc, ce passé... ou du moins, voici quelques bribes d'un passé décousu, déformé par l'interprétation des bien-pensants, parfois remanié par la propagande de tel ou tel roi...

ANIMATEUR:

... de tel ou tel parti politique, de tel ou tel individu en quête de pouvoir.

ANIMATRICE ET ANIMATEUR: (*toujours à leurs groupes respectifs*)

Laissez-nous vous raconter l'histoire de Guillaume, troisième de son nom—prince d'Orange—telle que la troupe, et moi-même, avons cru vous la livrer. (18)

Cette volonté oblige le texte à faire appel à des procédés propres au récit. En effet, comment sortir de la représentation de l'Histoire, alors que les comédiens sur scène jouent le rôle de personnes historiques? C'est pour palier aux limites de genre que le texte fait appel aux animateurs qui occupent aussi la fonction du narrateur dans le récit. La présence d'un animateur et d'une animatrice, chacun responsable d'un clan, sert également à illustrer comment l'Histoire peut être perçue différemment en fonction de la place qu'on occupe sur l'échiquier. Si l'Histoire est revisitée dans cette pièce de Patrick Leroux, c'est surtout afin de problématiser le présent. Les scènes 15 et 16 de la deuxième partie l'illustrent bien. La bataille armée est ici remplacée par une bataille de mots, en forme de match d'improvisation, arbitrée par un casque bleu de l'ONU, tenue dans une arène de boxe et commentée par des commentateurs sportifs; les allusions à la guerre toujours active entre protestants et catholiques en Irlande abondent:

DEUXIÈME COMMENTATEUR:

Eh voilà! Le protestant gagne. Commandité par le roi d'Angleterre, l'Orangiste mérite une victoire sur l'Irlande.

PREMIER COMMENTATEUR:

Je n'ai pas l'impression que nous ayons vu la fin de cette rivalité.

DEUXIÈME COMMENTATEUR:

Seraient-ils enclins aux combats clandestins?

PREMIER COMMENTATEUR:

J'aurais tendance à penser qu'ils le seraient, oui. (131)

Cette pièce s'inscrit donc dans le courant que Linda Hutcheon appelle « historiographic metafiction ». Le terme renvoie aux deux tendances simultanées qui le caractérisent, soit la mise en valeur de l'Histoire et

l'importance de la remettre en question: « It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge » (89). Le roman historique postmoderne a donc comme visée principale la remise en question du statut du discours de l'Histoire:

It can often enact the problematic nature of the relation of writing history to narrativization and, thus, to fictionalization, thereby raising the same questions about the cognitive status of historical knowledge with which current philosophers of history are also grappling. What is the ontological nature of historical documents? Are they the stand-in for the past? What is meant—in ideological terms—by our 'natural' understanding of historical explanation? (92-93)

Comme dans les romans historiques postmodernes, Patrick Leroux n'hésite pas à signaler qu'il a choisi les événements qui font partie de sa pièce, qu'il a transformé l'ordre chronologique afin de faire coïncider certains événements, et qu'il a interprété librement l'Histoire:

Les personnages, les citations qui leur sont attribuées, ainsi que l'intrigue sont tirés de l'Histoire. L'auteur s'est permis de placer quelques personnages anachroniques sur son échiquier; il en a fusionné d'autres de sorte à créer, de deux ou trois personnages, un seul être scénique. L'auteur ne nie pas avoir un penchant pour les barbarismes d'ordre historique, il ne s'en excuse pas.

Les paroles tout comme les événements et la chronologie ne sont pas nécessairement fidèles à l'Histoire, mais l'Histoire leur est fidèle. (15)

Tout en avouant avoir trafiqué l'Histoire, Leroux encourage son lecteur à trouver l'erreur: « Cherchez, chers lecteurs. Cherchez. Et les guerres anglo-hollandaises? Et Limerick? Allez donc! L'auteur n'allait pas vous priver du plaisir de vérifier—vous-mêmes—les incongruités, les truchements historiques, les jeux, l'interprétation tout à fait subjective » (15). Bref, voilà un texte où le thème historique, quoique omniprésent, passe au second plan lors de l'interprétation, l'auteur nous invitant plutôt à questionner le passé afin de mieux percevoir le présent, ses enjeux, ses intervenants.

### **La subjectivité en question**

Dans *La litière* et *Rappel* (ou *l'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu*), la réalité objective du théâtre réaliste est remplacée par la réalité subjective, ou plutôt les multiples réalités subjectives. Dans *La litière*, les deux personnages principaux, Ludwig et Mae, sont au lit. Mae menace de quitter Ludwig s'il ne peut pas lui dire qu'il l'aime. Comme il en est incapable, elle lui dit qu'elle le quittera le lendemain matin après avoir pris sa douche et bu son café. Le lendemain, ils ne sortent pas du lit et entament une discussion. Elle lui demande de lui raconter une histoire comme il le

faisait autrefois, pour conjurer le destin, mais Ludwig ne peut pas: « Pas d'histoire. Seulement des anecdotes » (52). Comme le signale Mariel O'Neill-Karch, « ces anecdotes étranges, morbides, violentes, forment la trame de ce drame beckettien mettant en scène un couple, au lit depuis quatre ans, dans un décor tapissé de références intertextuelles: Leonard Cohen, Artaud, Escher, Vélasquez, Proust, Beckett, Gauvreau, Sartre... » (22). En fait, tout est bon pour éloigner le moment de la rupture: faire venir des mets chinois, converser avec le livreur.

On retrouve les personnages de *La litière* dans *Rappel*, où ils sont joints par une galerie de personnages imaginaires: la muse dominatrice, la vache très mince à la Giacometti et un pape très orthodoxe. L'intrigue de *Rappel* se déroule principalement dans l'imaginaire de Ludwig qui prépare son suicide imminent suite au départ de Mae. Les personnages imaginaires sont la prolongation psychanalytique de Ludwig, de sorte que le *moi*, le *surmoi*, et le *ça* se trouvent personnifiés par les personnages de la vache, du pape et de la muse déçue.

Cette pièce, où la dérision et l'ironie abondent, met en scène le malheur d'une génération perdue, poussée aux déclarations excessives, autodestructrices. En fait, comme le remarque Joël Beddows, « cette pièce n'est pas sans rappeler les 'moralités' moyenâgeuses dans sa structure, puisqu'elle est composée d'une série de tableaux dans lesquels les personnages allégoriques racontent comment Ludwig a prostitué ses rêves pour mieux servir les ambitions des baby-boomers » (63). Le monologue, durant lequel Ludwig dicte son testament est particulièrement révélateur de la critique sociale sous-jacente à ces deux pièces:

« Pour cause de *ma* mort prématurée, je lègue mon appartement au premier venu, qui, comme moi, n'a pas le moyen de vivre ailleurs que dans un taudis; je lègue mon abonnement à la file du bien-être social au premier venu, qui, comme moi, a perdu son temps à l'Université à se faire croire qu'on veut de nous en sortant ... je ne lègue pas ce qui me reste en banque, comme ça, le gouvernement sera obligé de gérer mon argent gelé, cet argent en coûtera le double à administrer et ne circulera pas, tout ceci, rien que pour faire un affront à la nouvelle religion, celle de l'Économie. La nouvelle religion de ceux qui, dans leur jeunesse, étaient maoïstes, marxistes-léninistes, communards, libres et maîtres du plagiat idéologique. Je lègue, par ma mort, mon mépris de ce qui est faux, notamment: la société ... Exposez ... mon corps nu sur la place publique, au centre d'achats, puis inscrivez sur un écriteau: *Cet hérétique ne croyait ni à l'Économie, ni à la perpétuelle jeunesse des adultes, ni à l'avenir, ni en lui. Il s'est auto-mutilé, croyant nous ébranler. Applaudissons-le d'avoir eu le courage de nous épargner sa hargne coupable.* » (182, 184)

Ces pièces ont pour conséquence de déplacer l'intérêt du lecteur ou du spectateur du premier au second degré d'interprétation et de le forcer à prendre conscience de la force culpabilisante de la psychanalyse dans notre conscience de soi. L'individu moderne est pris au piège d'une vision de la psychologie qui suscite une intériorisation du mal. Pas besoin de Dieu, notre conscience se charge de tout. Je suis le péché originel. Il n'est dès lors pas étonnant qu'une fois la vache morte, celle qui représentait le *moi*, ce soit le pape qui meure et que ce soit la muse, le *ça*, qui survive le plus longtemps.

### **Le reste est littérature**

Dans *Tom Pouce, version fin de siècle*, l'hybridité générique du *Beau Prince d'Orange* s'allie à l'ironie et à la dérision de *La litière* et *Rappel*. Un autre élément, déjà présent dans les pièces précédentes, est davantage mis en valeur: l'intertextualité. Dans cette pièce, plusieurs textes sont convoqués, certains sous forme d'allusions, d'autres de paraphrases (tels que *En attendant Godot*, *Cédipe roi*, *Roméo et Juliette*, *L'Odyssée*), certains personnages sont empruntés à divers textes, notamment de la Bible (L'Ange Gabriel, Saloma [Salomé], Abelain [mélange d'Abel et de Caïn]). Ces références sont souvent ponctuelles. Tel n'est pas le cas toutefois, pour le conte de fée *Le petit Poucet*. Comme son titre l'indique, cette pièce de Leroux réécrit les contes type 327, « Les enfants abandonnés dans la forêt, » et type 700, « Pouçot. » Les contes de fée subissent deux types de transformation: des transformations formelles et des transformations sémantiques.<sup>4</sup> Les transformations formelles ne touchent pas directement au sens du texte, mais en changeant la forme. La première et la plus évidente est la transmodalisation, qui fait en sorte que le texte narratif devient un texte dramatique. Comme le souligne Gérard Genette, lorsqu'un texte narratif est transformé en pièce de théâtre, il y a également d'ordinaire une amplification ou une réduction du texte d'origine. Dans *Tom Pouce*, il y a amplification et réduction: c'est-à-dire que des éléments étrangers au conte sont ajoutés, alors que certaines séquences sont soit retranchées, soit raccourcies. Par ailleurs, le passage de la narration au théâtre nécessite certaines accommodations: comme au théâtre tout doit passer par les dialogues des personnages, certains éléments ne peuvent être rendus sous cette forme—d'où la présence d'un narrateur dans le texte. Ainsi, si le texte dramatique incorpore le texte narratif, il ne peut l'éliminer complètement. L'hybridité générique devient dès lors incontournable.

Les transformations sémantiques, au niveau de la diégèse, entraînent d'abord la modernisation diégétique et la translation spatiale: alors que le conte est

situé dans un temps immémorial et dans un espace campagnard, la pièce se déroule pour sa part à l'époque moderne et en ville. Cette transposition initiale sert de fondement à l'ensemble des transformations qui auront cours dans la pièce qui suit toutefois le déroulement narratif du conte de fée.

Le début de la pièce de Leroux trouve sa source dans le conte des frères Grimm intitulé *Tom Pouce*. Dans les deux cas, des parents sans enfants souhaitent ardemment avoir un bébé même s'il n'est pas plus grand que le pouce. Toutefois, dans le conte des frères Grimm, c'est le fils qui décidera de lui-même de quitter ses parents. Dans la pièce de Leroux, comme dans *Jeannot et Margot* des frères Grimm et *Le petit Poucet* de Perrault, ce sont les parents qui prennent la décision d'abandonner leurs enfants. Toutefois, dans les deux cas, les parents se résignent à le faire parce qu'ils n'ont pas l'argent nécessaire pour subvenir à leurs besoins. Dans la pièce de Leroux, au contraire, les parents sont à l'aise, mais les enfants viennent entraver leur style de vie ainsi que le signale le Père: « Si j'enlevais le 'paternel' de mon instinct paternel, mon instinct premier serait de les donner en adoption. Ils coûtent cher, ils sont dérangeants: on a plus le même rythme de vie! » (38) Cette transmotivation, c'est-à-dire le changement dans les motifs qui incitent les personnages à agir, est liée à une transvalorisation. Alors que dans les contes traditionnels, les enfants ne sont pas perçus comme une entrave à l'épanouissement personnel des parents, dans la pièce de Leroux, les parents préfèrent garder leur voilier en Guadeloupe, leur chalet de ski, le paysagiste, l'abonnement au club de golf et au cours d'aérobic, les visites chez le psychanalyste plutôt que les enfants (39-43). On assiste alors à une critique acerbe de la société de consommation qui culmine dans l'abandon des enfants au centre commercial. Comme dans le conte traditionnel, Tom et son frère Abel reviendront à la maison après la première tentative d'abandon au moment où les parents ont un surplus de nourriture après avoir invité leurs amis à festoyer. Toutefois, les parents de Tom et Abel ne seront pas particulièrement heureux de revoir leur progéniture. Certes, la mère, qui se sent coupable, les accueille les bras ouverts, mais elle déchanté rapidement lorsqu'elle apprend que Tom s'est servi de sa collection de coquillages exotiques pour marquer le chemin de la maison. La seconde tentative d'abandon, plus fructueuse celle-là, a lieu au cinéma. Les enfants abandonnés tentent à nouveau de retrouver le chemin de la maison, mais un Charmant Petit Enfant a ramassé les MM que Tom a semé pour indiquer leur route. Ils vont donc frapper à la porte d'une maison voisine du cinéma. Malheureusement, il s'agit de la maison d'un ogre. Une fois chez l'ogre, la

solidarité fraternelle qui unissait le Petit Poucet à ses frères dans le conte cède la place à une philosophie individualiste. Au lieu de sauver son frère, en laissant l'Ogre manger ses filles, Tom préfère laisser son frère mourir pour pouvoir vivre une passion amoureuse avec Saloma, une des filles ogresses. S'étant évadés dans la Porsche de sept lieues du père, les deux amoureux trouveront moyen d'usurper la fortune de l'Ogre. Toutefois, ce ne sera pas pour en faire bénéficier les parents de Tom. Aussi, lorsque le narrateur annonce en ces termes la fin de l'histoire: « Tom Pouce s'en retourna chez lui pour présenter sa nouvelle blonde, Saloma, à ses parents. Ils seraient heureux de retrouver Tom Pouce et encore plus heureux de le voir arriver avec la fortune d'un ogre » (131), Tom lui répond: « Je comprends qu'ils seraient heureux, mais c'est de la fiction: ils toucheront pas une cenne! » (133). Le narrateur insiste: « Non, mais, c'est impossible (*lui montrant le texte*): "Tom Pouce retrouva ses parents dans la joie et l'allégresse et leur remit toute sa fortune pour qu'ils puissent jouir de leur retraite et apprécier la vie tout au long de leur troisième âge." » Et Tom réplique: « Tu te trompes d'histoire » (133). La pièce se termine sur le suicide des deux enfants pendant que leurs parents se disputent pour se partager la fortune qu'ils ont volée. En somme, dans *Tom Pouce, version fin de siècle*, c'est toutes les valeurs de la société de consommation qui sont remises en question.

### **Dieu est mort! Vive Dieu!**

La dernière pièce publiée de Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe (selon les vertigineuses explorations du collectif Le Boulet de feu et à la suite du travail des deux équipes de création du Théâtre la Catapulte)*. Livret d'*anti-opéra cybernétique*, pousse l'innovation formelle à un point tel qu'il s'agit davantage d'expérience d'écriture théâtrale que d'un texte de théâtre. La forme est inspirée de la musique sérielle, ainsi que l'annonce le dramaturge dans son avant-propos. Comme la musique sérielle, la pièce se construit sur la répétition en boucle de motifs jusqu'à ce que la séquence originale soit transformée: les personnages répètent en alternance des répliques plus ou moins modifiées. Comme le note Louise Ladouceur, « il s'agit moins ici d'un dialogue que de monologues fragmentés qui s'insèrent les uns dans les autres ou se répondent comme le font les participants à un rituel dans un culte » (129). Le texte adopte ainsi une forme similaire à celle de la litanie, qui s'avère particulièrement signifiante étant donné que la pièce vise à mettre en parallèle le cybernétique et le sacré. Leroux soutient, dans son avant-propos, s'être inspiré « pour l'histoire du culte qui se crée

sur Internet, des modes et des procédés de la conquête chrétienne de l'Europe, tout en lisant attentivement les Prophètes ... Puis j'ai pillé, chez Joseph Campbell, Northop Frye et Marshall McLuhan, quelques interprétations mytho-poétiques » (11-12).

La pièce met en scène trois jeunes qui échangent dans un forum de discussion sur Internet: Aimsi, Solange, Olivia à qui se joint dieu l'amibe, divinité mononucléaire et despotique. Comme dans *La litière* et *Rappel*, ces jeunes sont en quête d'un sens à donner à leur vie. Dieu l'amibe apparaît alors comme un sauveur, sauf que tout son discours parodie celui de l'économie capitaliste:

SOLANGE, OLIVIA et AIMSİ

*What's in it for us?*

DIEU L'AMIBE

10% des revenus Des frais de service que va générer le culte; 12% de la dîme (après déduction des frais de gestion, frais de manutention, frais de service, et de la taxe sur la dîme); Une carte de membre Personnalisée et laminée; Tous les avantages sociaux: assurance-vie, assurance-dentaire, Sans oublier l'honorable titre de DISCIPLE! (64)

Comme dans les pièces précédentes de Leroux, on y trouve une commentatrice, dont le rôle ici n'est pas d'agir en tant que narratrice, mais plutôt de faire la critique du théâtre et de la pièce, sur un mode ironique:

LA COMMENTATRICE (*hors partition*)

*Aimsi gazes upon a picture of his beloved Nina K. and spills his guts as has become the custom in contemporary theatre. Alas! The theatre is dead and all that is left—with some true to the hilt entertainment value—are feel-good musicals and Hollywood movies. Oh! How I long for those simple love and death, good guy bad guy stories.* (34)

LA COMMENTATRICE

*Call me old-fashioned, but I rather like good pure simple theatre, the type you can understand because everything is either explained to you or foreshadowed at least three scenes in advance. I rather like being told what to think and when to cry when to laugh. ... I would have liked to be told that the representation of the Internet would not be realistic. How can we understand what's going on if the words aren't understandable? If the situations aren't realistic?!? The nerve of these experimental theatre people!* (123)<sup>5</sup>

Cette pièce est une œuvre limite qui oblige à confronter notre conception même du théâtre. Patrick Leroux en est d'ailleurs conscient puisqu'il répond à la question « pourquoi cette pièce? » dans son avant-propos:

Puisqu'il faut témoigner de son humanité ... puisqu'il me faut rapporter les excès de cette humanité qui a soif de vivre et qui a soif du sacré, cette humanité qui

parle et qui parle mais qui ne parle que pour soi, qui ne parle que de choses et d'argent et de potins bêtement insignifiants; puisque je suis pareil aux autres et que j'ai soif moi aussi de religiosité, que je suis curieux des nouvelles technologies ... puisqu'il me faut décrire ce qu'il y a de fascinant et de fascisant dans le geste même de la création d'un espace sacré; puisque les excès et les aspirations religieuses ressemblent étrangement aux excès des aspirations politiques et que j'ai mal de voir tant d'assoiffés du pouvoir à la tête de trop d'institutions. (12)

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette réponse de Leroux, c'est qu'il ne s'y attarde pas sur la forme éminemment travaillée du texte, mais plutôt sur son contenu, soulignant du fait la composante humaniste et sociale de cette pièce. En dépit de son caractère expérimental, *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* est en fait la pièce la plus « engagée » de Leroux. Engagée certes dans la révolution de la pratique et de l'écriture théâtrale, mais aussi engagée dans la dénonciation d'une société qui, elle, se désengage, particulièrement auprès des jeunes.

### Fonctions et effets des procédés postmodernes

Les stratégies textuelles postmodernes sont omniprésentes dans l'œuvre dramaturgique de Patrick Leroux qui se caractérise par l'hybridité des formes littéraires, l'ironie et l'humour, l'intertextualité, la contestation des métarécits. Chaque pièce privilégie un élément postmoderne qui y est prépondérant soit l'hybridité dans *Le Beau Prince d'Orange*, l'ironie et la dérision dans *La litière* et *Rappel*, l'intertextualité dans *Tom Pouce, version fin de siècle* et la fragmentation dans *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*. En outre, chaque pièce remet en question un métarécit: l'histoire dans *Le Beau Prince d'Orange*, la psychanalyse dans *La litière* et *Rappel*, la littérature et la mythologie dans *Tom Pouce, version fin de siècle*, et la religion dans *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*. Chez Leroux, les stratégies discursives postmodernes conduisent inévitablement à des enjeux philosophiques et sociologiques, particulièrement à un questionnement de la place de l'individu dans les sociétés postmodernes et postindustrielles. Il n'est sans doute pas si étrange de trouver une critique sociale si virulente dans une œuvre aussi ancrée dans le postmodernisme puisque, selon Hutcheon, « Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations—its images and stories—are anything but neutral, however 'aestheticized' they may appear to be in their parodic self-reflexivity » (13). L'œuvre de Leroux se rapproche ainsi de celles de Tom Stoppard, Sam Sheppard ou Peter Shaffer aux États-Unis, dont Rodney Simard dit: « These younger dramatists attempt to reflect a world view that characterizes their



generation's concerns. Their efforts to represent accurately the postmodern world result in a new form of existential realism » (xi). Ainsi *Le Beau Prince d'Orange* propose une critique virulente de l'intolérance qui, comme les guerres de religion, découle nécessairement de tout discours dogmatique se posant comme la vérité et s'imposant en obnubilant tous ceux qui tiennent un discours autre. *La litière* et *Rappel* mettent en scène le malaise psychologique d'une génération qui cherche désespérément l'amour alors que *Tom Pouce, version fin de siècle* conteste les valeurs hédonistes d'une société où les valeurs traditionnelles ont été rejetées. Dans *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, l'utilisation de procédés postmodernes atteint son paroxysme. C'est alors l'ensemble de la société moderne, capitaliste, qui est critiqué.

La dramaturgie de Patrick Leroux appartient donc à ce genre de fiction postmoderne que John Mepham appelle « idéologique » et qui se caractérise par son désir de remettre en question la réalité sociale. Aussi, le théâtre de Patrick Leroux demeure un théâtre éminemment social, il est tout simplement sorti de l'enclave franco-ontarienne et entré dans le vaste monde des sociétés postmodernes et postindustrielles qu'il interroge avec tous les moyens d'une littérature qui lui est propre, ceux de la postmodernité.

#### NOTES

- 1 Voir à ce sujet Stephen Watt, en particulier la section du premier chapitre intitulée « Postmodern/Drama » (36-39).
- 2 Caroline Bayard souligne que « le contexte d'avant 1979, essentiellement anglo-américain, définissait le postmoderne par rapport au terme 'Modernism', pas modernité et certainement pas non plus avant-garde, réflexe conceptuel qui n'a pas ou peu fonctionné avant les années 20 dans l'univers anglo-américain » (26).
- 3 Voir, entre autres, outre le livre de Janet Paterson, A. Kibédi Varga (dir.), *Littérature et postmodernité*; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*; Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*.
- 4 Tout au long de cette section, je m'inspire de la théorie formulée par Gérard Genette dans *Palimpseste*.
- 5 On peut s'interroger sur le fait que la commentatrice parle en anglais. Est-ce une autre façon de décrier l'omniprésence de la philosophie capitaliste à l'américaine? Est-ce parce que c'est la langue des télévangélistes américains?

## OUVRAGES CITÉS

- Bayard, Caroline. « Les genres et le postmodernisme. » *La mort du Genre 2, la nouvelle barre du jour* 216-217 (1989): 21-58.
- Beddows, Joël. « Mutualisme esthétique et institutionnel: la dramaturgie franco-ontarienne après 1990. » *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa: Le Nordir, 2002. 51-74.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- Esslin, Martin. *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London: Methuen, 1987.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. La littérature au second degré*. « Poétique. » Paris: Seuil, 1982.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, NewYork/London: Routledge, 1988.
- Ladouceur, Louise. « *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*. » *Francophonies d'Amérique* 17 (printemps 2004): 129-30.
- Leroux, Patrick. *Le Beau Prince d'Orange*. Ottawa: Le Nordir, 1994.
- . *Implosions. Dialogue (ou le Traité sadomasochiste: version épurée de tout acte violent), La litière, Rappel (ou l'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu)*. Ottawa: Le Nordir, 1996.
- . *Tom Pouce, version fin de siècle*. Ottawa: Le Nordir, 1997.
- . *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe (selon les vertigineuses explorations du collectif Le Boulet de feu et à la suite du travail des deux équipes de création du Théâtre la Catapulte). Livret d'anti-opéra cybernétique*. Ottawa: Le Nordir, 2003.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Magnan, Lucie-Marie et Christian Morin. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec: Nuit blanche, 1997.
- Mepham, John. « Narratives of Postmodernism. » *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Edmund Smyth. London: Batsford, 1991. 138-55.
- O'Neill-Karch, Mariel. « L'implosion nécessaire de la violence. » *Liaison* 87 (mai 1996): 22.
- Paterson, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- . « Postmodernisme et féminisme: où sont les jonctions? » *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*. Dirs. Raija Koski, Kathleen Kells, et Louise Forsyth. San Francisco : EMText, 1993. 27-44.
- Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990.
- Simard, Rodney. *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*. Lanham, MD: UP of America, 1984.
- Théâtre Action. *Enjeux 1991*. Ottawa: Théâtre Action, 1991.
- Varga, A. Kibédi (dir.). *Littérature et postmodernité*. Groningen: CRIN, 1986.
- Watt, Stephen. *Postmodern/Drama. Reading the Contemporary Stage*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1998.

## Les preuves de l'existence de dieu

Oui il paraît qu'il a fait un vrai bon spectacle mais je suis pas allée. Moi j'étais une vraie fan, un temps, j'avais toutes ses cassettes, pas toutes là, parce qu'il en a fait je sais plus combien, mais j'en avais beaucoup puis je les écoutais tout le temps. C'était un de mes artistes préférés jusqu'à ce qu'à un moment donné je l'ai entendu chanter que les femmes devaient suivre leur homme, se soumettre à lui. Devenir des esclaves quoi, des tapis roulants. Là je me suis dit que c'était fini. Je me souviens, je m'en allais en voiture quand j'ai entendu ça. Peut-être que ça jouait depuis longtemps puis que je l'avais pas remarqué avant mais là ça m'a frappée. J'ai pas attendu. Sur le coup j'ai pris toutes les cassettes que j'avais de lui et je les ai jetées par la vitre de l'auto. Non mais, ça se peut tu avoir des idées pareilles. Je sais bien que ça fait partie de sa culture mais c'est pas une raison. De toutes manières le blues c'est tout le temps la même chose. Tout le temps la même chose. Il paraît qu'il avait un plein orchestre avec lui mais je suis pas allée pareille. Oui je sais qu'il est vraiment vieux et que c'est sa dernière tournée et qu'il a eu une influence considérable sur cette musique-là et qu'il repassera probablement jamais par ici et que c'est une légende vivante mais je suis pas allée pareille. Moi ce genre de discours-là j'ai décidé que je laissais plus passer ça. Toutes ces histoires-là, je les écoute plus. Toutes les chansons qui parlent de la femme à côté de son homme et qui se sacrifie pour lui ou qui endure toutes ses fantaisies j'ai plus de patience pour ces affaires-là.

## Le mythe vivant chez Andrée Christensen

**N**ous nous sommes rencontrées pour de vrai, et pour la première fois, entre les stands des Éditions du Vermillon, son éditeur, et celui de l'Association des Auteures et Auteurs de l'Ontario Français (où nous étions présentées toutes les deux, elle par ses livres de poésie, moi par nos collectifs sur les mythes), à ce Salon du livre de Toronto, de l'automne 1997, comme d'habitude tellement plus rempli d'auteur(e)s que d'acheteur(e)s que les occasions paraissent idéales pour se serrer la main, feuilleter les ouvrages avant de se les faire dédicacer. . . Heureuses de faire connaissance, portant chacune le mythe au fond de notre être, scrutant l'une et l'autre l'au-delà des espaces mythiques pour en apprendre sur la vie: chacune de nous dans son propre espace d'exploration de ces domaines, et pourtant liées par cette connivence immédiate, ce contact qui laisse deviner des expériences semblables, des expériences par rapport aux mythes, justement, et qui demandent souvent, aussi bien à la poète qu'à l'essayiste, l'engagement corporel, émotif, intellectuel. Andrée Christensen porte le mythe dans son cœur, dans son corps, dans son âme: elle le porte en elle et sur elle, de façon tangible, et pourtant indéfinissable, selon nos critères habituels de théorie littéraire—ceux, du moins, que nous utilisons le plus fréquemment.

Chez Andrée Christensen, cependant, l'appel poétique devient un appel pratiquement ontologique : ses textes respirent une façon d'être qui demande l'ouverture des portes jusque là closes, dans notre métier, ou encore rarement entrouvertes, pour ainsi dire, grâce à notre souci de préserver la face « scientifique » lors de nos excursions dans ces contrées riches de symboles et de significations plurielles. Non pas que j'eusse craint ce genre de promenades, dans mes réflexions sur d'autres auteur(e)s: c'est que notre

poète, Andrée Christensen, annonce très clairement sa position de médium, de médiatrice entre les mondes, en être sensible et raffiné, sur le plan de la perception des énergies, sans se cacher derrière les métaphores, derrière l'obscurité des demi-mots. Sa voyance est pour ainsi dire limpide, directe, sans équivoque: dans sa simplicité d'être, toutefois, la poète révèle une rare complexité. Par sa façon de se mouvoir, d'être au milieu des autres, de s'affirmer par sa présence, par son rayonnement, elle impose presque, sans que rien en elle n'y presse, ce questionnement qui cherche à percer le mystère, si mystère il y a : celui des limites à l'habitation simultanée de plusieurs mondes, celui de la manière dont l'être humain, le corps et l'âme d'une femme, réussit à garder l'équilibre entre ces visitations constantes, ce débordement des vibrations qu'on peut appeler mythiques, et les tâches quotidiennes, un emploi dans l'administration fédérale canadienne, la maison, le couple, c'est-à-dire entre la créativité transpersonnelle, d'un côté, et, de l'autre côté, l'intégration dans les courants « normaux » de la vie.

Car Andrée Christensen ne crée pratiquement jamais uniquement avec les mots, même si les mots se présentent comme son outil préféré et privilégié pour canaliser et matérialiser l'énergie qu'elle capte ; en outre, elle ne crée presque jamais seule. Cinq des sept recueils de poésie qu'elle a fait paraître depuis 1990 sont des ouvrages conçus de façon à ce que l'aspect graphique soit intégré dans le livre, de façon à dialoguer avec les mots. La collaboration avec les peintres est donc une constante dans son processus créateur: s'y voit-elle comme une Hermès (au féminin), servant à lier les gens, servant d'intermédiaire entre différentes formes de création artistique, comme elle sert d'intermédiaire, par son corps, ses émotions et ses connaissances, à ces images mythiques, à ces forces qui cherchent à s'incarner? Comme elle l'affirme elle-même: « Je dois prendre du recul. Travailler dans les profondeurs du silence. Renoncer à imposer ma volonté. Obéir à des forces supérieures. Être attentive aux images et aux mots porteurs de la métamorphose. Les laisser s'engendrer eux-mêmes, selon leur propre logique, avec le moins d'intervention possible. Faire le deuil du moi, au profit du je qui est la parole de l'Autre en moi. Me déraciner, devenir question sans réponse, pure errance. Laisser mourir le poème, pour que naisse le sens ». <sup>1</sup>—Ou encore: sent-elle que les images lui soient nécessaires, pour aiguillonner le sens des mots, ou, par contraste, ouvrir de nouvelles dimensions à la parole poétique?

Mais l'autre aspect de ce type de démarche, de cette « noble servitude », <sup>2</sup> de cette ouverture à l'égard de l'Autre, des autres, et qui transparait sur un autre plan encore, serait ce que je pourrais appeler l'intervention artistique,

voire poétique (aux dires de la poète, sur la quatrième de couverture de son premier recueil datant de 1990, *Le Châtiment d'Orphée*) dans le milieu naturel, la collaboration avec la nature, l'encouragement, l'aide qu'elle apporte à la nature, pour que cette dernière puisse s'ouvrir dans toute sa splendeur, dans ses nuances rarement soupçonnées. Andrée Christensen cultive un des plus beaux jardins (comme me l'affirment les visiteurs « privilégiés ». . .)—un de ses derniers exploits étant un arrangement tropical. S'absenter de son travail de bureau, pour soigner la terre comme on s'occuperait d'un enfant, mais un enfant qu'on sait plus riche, plus large que notre petit être, dont on essaie d'être au service, au nom de la beauté et de cette création commune qui remplit l'âme de bonheur, qui guérit, qui réussit à former une oasis de paix, de beauté, de communion rituelle, de mystère: « Couper la communication pour fonder un début de communion » (*Les Visions* p. 7).

Et c'est probablement pour cette raison que la poésie d'Andrée Christensen paraît à la fois si directe et si complexe, si mystérieuse elle aussi: entre le flux naturel et cette transformation des intuitions par nos expériences, notre passé, notre mémoire, nos connaissances. Je lui annonçais, à Toronto, que j'allais m'occuper de ses livres, pour les intégrer dans une présentation. D'ailleurs, dans mon topo,<sup>3</sup> et mes lectrices et lecteurs me passeront cette petite anecdote, je parlais d'elle comme de la poète « outaouaise », notion parfaitement connue et acceptée dans le domaine francophone canadien, mais qui à l'extérieur du Canada fait rêver—et froncer les sourcils. . . L'Outaouais,<sup>4</sup> c'est la région de la capitale canadienne, et l'Outaouais est en soi une sorte d'endroit de métissage, de passages constants, avec la « grande » ville administrative, Ottawa, et les bureaux gouvernementaux des deux côtés de la rivière, celle de l'Outaouais, justement, et, à la portée de la main, des parcs, des lacs, des forêts d'une pureté, d'une beauté presque « légendaire »: entre l'anglais et le français, entre le provincial et le fédéral, entre l'urbain, l'artificiel, le diplomatique, le bureaucratique, le migrant (on suggère volontiers que les fonctionnaires semblent y résider peu de temps), et l'ancré, le cultivé, le traditionnel, avec un français parfois fortement teinté d'anglais, mais possédant des expressions difficilement réductibles à la langue des « maîtres ». . . L'Outaouais où les maisons d'éditions francophones sont nombreuses et où on sait reconnaître la qualité d'une poète: d'ailleurs, l'œuvre d'Andrée Christensen y a reçu plusieurs prix.

La poète, d'une rare générosité, accommode volontiers, dans son emploi de temps surchargé, ceux et celles qui analysent ses textes, elle s'ouvre aux échanges. Les nôtres, je les dois à l'insistance de Margaret Michèle Cook,

poète d'origine anglophone écrivant en français, à Ottawa, et qui a elle aussi déjà œuvré dans le domaine « eurydicien ». Et moi-même servant d'intermédiaire pour que Karen Bouwer relève le défi de cette écriture profonde et belle, et en retire une lecture limpide<sup>5</sup>—pour que je ne puisse plus lire le *Châtiment d'Orphée*, apprivoisé par Karen Bouwer, sans passer par sa vision non seulement du mythe d'Orphée, mais, surtout, par son interprétation des dimensions nouvelles, reconsidérées par la poète, du mythe d'Eurydice. Je rappelle la fin de l'essai de Karen Bouwer: « Christensen réussit finalement à revaloriser le personnage d'Eurydice pour en faire une figure emblématique de la femme. » Mais, « [c]omment expliquer la coexistence de la revendication féministe » et « du sacrifice d'Eurydice » d'ailleurs dénoncé par Andrée Christensen (*Religiologiques* no 15, 214)? Dans le poème (*Le Châtiment* 73), Orphée lui-même offre des conseils qui « ont pour but la délivrance d'Eurydice à travers la réappropriation de son sang et de son sexe » (*Religiologiques* no 15, 210) ; mais cette revalorisation de « la figure d'Eurydice », d'après Bouwer, n'assure pas pour autant son rachat (*Religiologiques* no 15, 214).

Justement: comme dans un mouvement « obligatoire », le cheminement poétique d'Andrée Christensen commence par l'appropriation (féminine plutôt que féministe?) du mythe d'Orphée contre lequel se dresse une Eurydice plurielle, oscillant entre la vie et la mort, entre la nouvelle identité et l'anéantissement symbolique (répété à travers les âges). Cette Eurydice aux prises avec le désir et le regard masculin semble avoir été trop longtemps intégrée à l'écriture masculine pour acquérir une vraie indépendance,<sup>6</sup> elle reste en quelque sorte le rêve du poète: « Je trahis pour la millième fois / Celle que j'ai rappelée des morts / Pour mieux l'immoler / À chaque page noircie // Je la couche dans ma voix / [. . .] J'ai du sang sur les doigts / Un mensonge de plus / Sur le bout des lèvres / J'ai peur de découvrir le vide / Derrière la porte / De mes rêves sans serrure » (*Le Châtiment* 109).

Une nouvelle vision d'Eurydice que la poète aurait vécue différente, renouvelée, transformée, peut-elle donc satisfaire la soif spirituelle, ou même mystique d'Andrée Christensen? Un mythe qui depuis des millénaires a consolidé la position de la poésie comme étant principalement le domaine des hommes, un mythe se faisant homme dès l'âge grec reculé et difficile à placer dans une époque définie, ce mythe d'Orphée chantant la gloire du père, d'Apollon, du soleil (donc, selon Gilbert Durand,<sup>7</sup> du régime diurne, plutôt masculin), ne serait-ce qu'avec les néoplatoniciens, peut-il contenter celle qui chemine vers les origines, qui creuse le sens des mystères, qui chante

la transmutation alchimique?—et elle insiste elle-même (lors de notre discussion téléphonique le 21 mai 1999) pour affirmer que dans l'alchimie, la femme occupe clairement une place très importante, égale à celle de l'homme. . .

Cette transmutation, Christensen l'évoque justement dans son recueil *Les Visions d'Isis* (1997), suggérant d'une part la vision, les visions qu'elle aurait elle-même d'Isis, mais aussi les visions du monde que peut nous transmettre la figure mythique de cette « mère du monde », de cette femme qui réunit en elle-même toutes les femmes. Un cheminement poétique qui opère une descente dans le passé collectif? Un cheminement poétique comme à reculons? Ou encore un travail de chercheuse d'or, si je peux utiliser cette métaphore (rappelant un *Le Clézio*, et, par son biais aussi, l'alchimie) qui, enlevant couche après couche, ou encore dégageant voile après voile, parvient à s'ouvrir elle-même à cette parole différente, fondatrice, en ce moment de son œuvre poétique, de l'Œuvre? Et au moment où nous prêtons attention, dans ce recueil, à la valeur initiatique de la poésie participant à la construction de l'Œuvre (par exemple, « salive de la création / tendrement décantée / transvasée / dans l'artère / qui nous relie à l'Œuvre », *Les Visions d'Isis* 21), la démarche poétique (et initiatique) d'Andrée Christensen paraît peut-être dans une autre lumière. En outre, une certaine logique scripturale individuelle semble rejoindre un certain courant de pensée et de créativité occidentale. Ou encore, comme elle le souligne elle-même (dans la discussion téléphonique du 21 mai 1999), ce qui lui paraît crucial, c'est le *remembrement*, par l'activité poétique (je dirais beaucoup plus isiaque qu'orphique), ce processus de rassemblement de morceaux épars du sens, par l'acte de « se remembrer », donner un sens nouveau à tout ce qui est disloqué dans le monde. Dans ce sens, la poésie d'Andrée Christensen devient la recherche de l'unité primordiale, ou encore, comme elle le formule elle-même, la recherche de l'unité perdue au moment de notre naissance (et si je commente: au moment de notre acceptation des seules dimensions de « ce » monde): le retour à l'unité, comme elle l'explique, passe par la mort, par la nécessité de mourir à certains états d'être, pour que s'ouvrent des états supérieurs de notre existence (et ce qui est encore une démarche profondément alchimique).

Ce que je suis en train d'observer, c'est donc un mouvement « rétrograde » de la poète qui, du mythe d'Orphée, se dirige vers celui d'Isis<sup>8</sup>: du point de vue de la mythanalyse, je peux y voir un cheminement tout à fait naturel, puisque la filiation entre l'orphisme et l'Égypte paraît incontestable pour de nombreuses écoles initiatiques et artistiques. Les néoplatoniciens, la gnose,



l'alchimie, la franc-maçonnerie, voici quelques exemples des orientations qui trouvaient dans *Hermès Trismégiste*<sup>9</sup> (et je laisse de côté toutes les questions sur l'authenticité de ce texte) la fondation de leur pensée: après avoir utilisé un certain nombre d'enseignements, de principes mystiques en provenance de la Grèce (et je pense en particulier au pythagorisme), à plusieurs reprises, différentes écoles allaient se nourrir, puiser dans la cosmologie égyptienne. Ce qui paraît particulièrement intéressant, c'est que le mythe d'Isis et d'Osiris incarne en quelque sorte l'idéal de la fusion amoureuse permettant le retour à un être unique, androgyne ou encore hermaphrodite, ce que présente justement le recueil d'Andrée Christensen (et nous savons que la cosmologie d'*Hermès Trismégiste* comprend justement cette dimension). Dans le mythe orphique traditionnel (je laisse de côté les réinterprétations féministes du mythe), la fusion n'est ni souhaitable ni réalisable: c'est la séparation sans retour, après la deuxième mort d'Eurydice, c'est en quelque sorte la désolation de la raison masculine, de l'intellect (même poétique) isolé, séparé à tout jamais de sa source, de celle qui est peut-être son inspiration, mais qui n'a pas de droit de cité dans ce monde.<sup>10</sup> Évidemment, on n'ignore pas que dans la dernière étape du mythe orphique, Orphée est démembré par les bacchantes, par cette force féminine vengeresse, peut-être, et aussi destructrice, mais qui, au service de Dionysos,<sup>11</sup> ramène une sorte d'ordre dans l'univers poétique dévié, comme dénaturé (parce que séparé de l'élément féminin) qu'incarne justement Orphée. La fin du mythe d'Orphée annoncerait-elle alors le retour du mythe isiaque? Dans ce dernier, et Andrée Christensen en est parfaitement consciente, la femme, la déesse (celle dont certains traits vont être repris en Grèce par Déméter), *rassemble, retrouve* les morceaux épars de son époux, de son frère jumeau, de son *alter ego* Osiris; même sans le pénis (introuvable), elle conçoit un fils, Horus, de son époux mort (alors que l'union entre Orphée et Eurydice est stérile). Elle assure donc la continuité du cycle agraire, elle sait redonner la vie, garantir la circulation de la sève, elle permet, à un certain niveau, la résurrection d'Osiris. Le mythe d'Orphée se complète alors par le mythe d'Osiris (chez Andrée Christensen comme dans le mythe égyptien, ce qui est démembré, ce qui se prête au travail de remembrement) dans lequel la femme médiatrice entre la vie et la mort, à savoir Isis, joue un rôle incontournable. Pour citer la poète: « dans une fusion téméraire / l'homme et la femme / deviennent mère » (*Les Visions* 95). D'ailleurs, l'importance du travail poétique (au féminin!) apparaît clairement dans une des parties peut-être les plus significatives du livre:

Sage-femme de la mort  
 sa main pétrisseuse  
 médite le chaos  
 de l'être à venir  
 déchiquette son nom  
 le recompose  
 recrée la délayure sublime  
 de la terre et de l'eau  
 qui se rejoignent

le vert craque dans ses mots  
 mantra incestueux  
 de la lune et du soleil  
 qui s'unissent sous l'encre

parole première  
 créatrice du monde (*Les Visions* 73)

Et c'est précisément ici que revient en force mon idée initiale du mythe vivant, incarné par Andrée Christensen, dans son activité de poète horticulteur. Du mythe intellectuel, du mythe de la scission entre les différents mondes, elle évolue vers le mythe agraire repensé, replacé dans le contexte de notre propre culture, et qui revalorise le contact avec la fertilité de la terre. Et c'est à ce niveau que joue encore l'analogie: travailler la terre correspond au travail avec les mots. Dans un jardin, on nettoie, on prépare la terre, on organise, on choisit, on sème, on arrose, on accompagne, et c'est à la nature de produire selon sa propre logique, selon ses propres lois. Si nous ne créons pas les conditions favorables pour la croissance, elle n'aura pas lieu. Mais, dans l'ordre « naturel » des choses, nous ne créons pas les plantes (quelles que soient les recherches en génétique, etc.), nous ne pouvons pas (complètement) percer les mystères de la nature. Les mythes, pour Andrée Christensen, sont comme les plantes de son jardin: nous pouvons les appeler, nous pouvons les interpréter, nous pouvons les modifier, dans une certaine mesure, mais leur nature propre, leur ultime mystère, pour ainsi dire, nous dépasse. Et c'est de la communion dont parle la poète, dans les pages liminaires des *Visions d'Isis* (7), que proviennent les plus belles œuvres—et les plus belles fleurs.

## NOTES

- 1 Andrée Christensen, *Les Visions d'Isis*, Ottawa, Vermillon, 1997, p. 7.
- 2 *Les Visions d'Isis*, Ottawa, Vermillon, 1997, p. 9 : « En laissant le poème s'écrire, des associations nouvelles émergent, se ramifient, en perpétuelles genèses d'elles-mêmes. [. . .] les symboles font le pont entre le profane et le sacré, l'extérieur et l'intérieur. [. . .]

- Serait-ce ainsi que les dieux se révèlent à nous ? C'est à l'initié, dont l'âme est à l'écoute, qu'ils font entendre leur voix. »
- 3 La présentation « Nouvelle Eurydice: mythe ou stéréotype ? », dans le cadre du XXth Century French Literature Colloquium, Amherst, Massachusetts, en mars 1998, publiée dans *Sont-ils bons? Sont-ils méchants?* Sous la dir. de Christian Garaud, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 61-71.
  - 4 Andrée Christensen habite cette région, à proximité d'Ottawa. Auteure d'une dizaine de recueils de poésie, elle a contribué à la réalisation de plusieurs livres d'artiste. Le prix Trillium lui a été décerné en 2000 ainsi qu'à Jacques Flamand avec qui elle a écrit *Lithochronos ou le premier vol de la pierre*. Elle a aussi remporté le Prix littéraire du quotidien *Le Droit* en 2001 pour *Que l'Apocalypse soit!*, le Grand Prix du Salon du livre de Toronto en 1997 pour *Sacra privata, Miroir de la sorcière II*, le Prix de poésie de l'alliance française d'Ottawa-Hull en 1991 pour *Le Châtiment d'Orphée*.
  - 5 Karen Bouwer, « *Le Châtiment d'Orphée* d'Andrée Christensen : Eurydice rachetée ? », *Religiologiques* 15 (1997) « Orphée et Eurydice: mythes en mutation », sous ma direction.
  - 6 Pourtant, cette Eurydice habite un corps qui ne semble pas pouvoir être vu: « Derrière la porte close / Je m'entends vivre / Mon cœur battant à côté du temps / Ma chair stridente chante / Comme une cigale torride » (Andrée Christensen, *Le Châtiment d'Orphée*, Ottawa, Vermillon, 1990, p. 100).
  - 7 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.
  - 8 Et je ne peux malheureusement pas aborder dans ce contexte la phase intermédiaire, celle du recours à un autre mythe féminin, celle de la sorcière, développée surtout dans *La Femme sauvage (Miroir de la sorcière—livre 1)*, Ottawa, Le Nordir, 1996.
  - 9 Hermès Trismégiste, *Corpus Hermeticum*, Paris, Les Belles Lettres, 1945-1960, 4 vol.
  - 10 Parmi les parutions récentes qui prouvent la vitalité du mythe d'Orphée, la revue d'orientation jungienne *Spring* a publié un numéro dédié au barde grec et à son influence sur la pensée archétypale post-jungienne (*Spring* 71, « Orpheus », 2004). Malgré l'intérêt incontestable que représente la recherche ainsi réunie, de la part des auteur-e-s reconnu-e-s pour leur recherches dans les mythes, comme par exemple Christine Downing, il ne semble pas que la question d'une réécriture contemporaine de ce mythe, principalement par les femmes et par rapport à la restructuration du mythe d'Eurydice, ait reçu une attention quelconque dans cette revue. Dans mes propres réflexions sur ce mythe dont est imprégnée pratiquement toute la tradition littéraire occidentale, je me suis principalement basée sur l'œuvre magistrale *The Orphic Voice* par Elizabeth Sewell (New Haven, Yale UP, 1960), ainsi que sur la récapitulation des dimensions très vastes de ce mythe par Brian Juden, dans *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français* (Paris, Klincksieck, 1971). Ma propre vision du mythe s'est entre autres forgée aussi grâce aux travaux de Charles Segal, dans son étude *Orpheus. The Myth of the Poet* (Baltimore, Johns Hopkins UP, 1989) et de Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs* (Paris, F. Maspero, 1971 [1965]). La *Théogonie* de Hésiode représente la source de base pour les comparaisons entre le mythe grec et ses développements plus récents. Mes conclusions se trouvent appliquées à l'œuvre de Claude Simon, dans *Lectures de Claude Simon. Entre la polyphonie et le mythe* (Toronto, GREF, 2001). Mon introduction au numéro consacré à ce domaine et que j'ai dirigé (voir aussi la note 4, pour l'article de Karen Bouwer sur Andrée Christensen), « Orphée et Eurydice : mythes en mutation » *Religiologiques* no 15 (printemps 1997), permet de montrer l'évolution récente surtout de l'image d'Eurydice.
  - 11 Dans son article, Karen Bouwer ne manque pas de signaler une idée semblable développée par la poète dans *Le Châtiment d'Orphée* (déjà cité).

# patience

sur les branches des arbustes au bord de la rivière  
de toutes petites feuilles vert tendre se déroulent  
strip-tease à l'envers attendre  
les amandiers sont boutonneux comme des adolescents  
américains attendre la beauté de la neige dans le bois  
fait chanter des cœurs et des âmes en chœur  
gospel soul deep country attends  
les chevaux presque blancs à l'haleine très  
blanche dans les sentiers féeriques la neige  
collée légère et épaisse sur les arbustes  
effeuillés forêt blanche dense aux  
délicates pistes vers des demeures d'hiver  
attends mimosas au marché attendre  
navets au caveau attends olives et anchoïades  
attendre soirées auprès du poêle à bois attends  
fruits de mer frais attendre sa majesté  
la chute de la crique gelée niagara  
anthropologique hivernal attends  
café place de l'hôtel de ville foulard  
plus par style que par besoin attendre  
début d'après-midi tout est fermé attendre  
le soleil des journées courtes s'allonge  
ne se permet pas de sieste attends cette brume  
froide qui carte-postalise le réel  
pendant quelques heures lancinantes  
attends ici printemps ou presque attends  
que je soulève la neige au plus pur de  
l'hiver au long cours  
je ne veux plus d'attendre attends

j'arrive

# Mouvance, mémoire et écritures bilingues dans la littérature franco-albertaine:

Marguerite-A. Primeau et  
Paulette Blanchette-Dubé

Un organisme de l'UNESCO chargé de se pencher sur les langues en danger affirme que s'il existe plus de six mille langues dans le monde, certains chercheurs pensent que d'ici vingt-cinq ans, la moitié auront disparu : dans le monde actuel, 4% de la population parle 96% des langues.<sup>1</sup> Pour ce qui est des langues qui appartiennent à une communauté ayant produit des écrivains ou pouvant en produire, il est toutefois permis d'évoquer la logique de « l'écologie du réel » dont parle Pierre Nepveu<sup>2</sup> dans son essai du même titre, et dont le sous-titre souligne précisément le besoin de repenser le mode d'être de la littérature (québécoise en l'occurrence) sous l'angle de sa « mort et [de sa] naissance ». Cette perspective encourage à penser une langue par rapport non pas à « sa » perte, mais à « une » perte, voire à des pertes, et ce, en mettant l'accent sur leur corollaire, à savoir, des gains ou des renaissances. Paré souligne en effet que, si perte il y a, c'est bien celle de la permanence (12), ce qui a pour conséquence que l'espace qui se creuse « devient le lieu d'un travail constant d'approximation de soi et des autres » (13). Du coup, il est possible de saisir les minorités au point de vue de leur résilience et de leur dynamisme, c'est-à-dire dans une « temporalité transformatrice » (67).

Chez les écrivains, cette mouvance se traduit par des « pratiques de la dislocation » qui travaillent et façonnent l'écriture, dont le *shifting*, la diglossie, l'assimilation et le compromis, qui témoignent du rapport quotidien à une altérité majoritaire ou dominante et, du coup, du besoin d'accommoder l'Autre et surtout la *langue* de l'Autre. Au Canada, en l'occurrence, point

n'est besoin de souligner que le dialogue interculturel se fait presque toujours dans la langue anglaise, et cela pose une question brûlante: qu'en est-il donc de l'intégrité de la langue première? L'importance primordiale de cette question réside dans ce que la survie de la culture « dans sa différence » (Paré, 28) est inextricablement liée à la survie de la langue première. Si cette langue est fragile et menacée, en porteront les traces l'identité qui se construit en elle ainsi que la mémoire fortement liée à elle et dans laquelle se réalise la différence. Or, dans la mesure où toute forme d'appropriation et toute persistance *dans* le temps et *malgré* le temps reposent sur la langue première, c'est elle qui permet aux communautés dominées d'échapper à l'espace problématique de la domination (*op. cit.*). Cela suggère que, même en voie de disparition, la langue première conserve une importance primordiale au point de vue identitaire. Voyons cela dans la littérature franco-canadienne la plus minoritaire de toutes, celle du Far-Ouest,<sup>3</sup> puisque, en raison de sa fragilité, les questions de la survie de la langue première, de son usage, de son statut et de ses rapports profonds avec l'identité individuelle et l'identité collective se posent d'une manière singulièrement poignante à son égard.

### **Francophonie albertaine : contexte socio-linguistique, « bi-langue » et écritures bilingues**

Au point de vue de leur invisibilité relative par rapport aux francophones du Manitoba, les Franco-Albertains partagent un même statut (ou manque de statut) avec les Fransaskois et les Franco-Colombiens, mais au point de vue de l'institution littéraire, les premiers s'avèrent singulièrement démunis. La Saskatchewan a une maison d'édition francophone, La Nouvelle Plume, qui, grâce au dévouement d'un certain nombre de bénévoles, fait paraître en moyenne entre trois et cinq titres par an, tandis que les Éditions du Phare-Ouest de la Colombie-Britannique fonctionnent sur un mode similaire pour produire non seulement moins de titres par an, mais sans pouvoir se consacrer uniquement à des ouvrages proprement littéraires. En Alberta, l'écrivain voulant publier en français doit intéresser une maison d'édition située en Saskatchewan, au Manitoba ou en Ontario, ou bien s'autofinancer.<sup>4</sup>

Dans les années 1950, cependant, celle qui allait devenir le premier auteur de langue française originaire de l'Alberta a dû chercher un éditeur au Québec. Le premier roman signé par Marguerite-A. Primeau a donc paru en 1960 chez Fides à Montréal. Depuis lors, elle propose ses manuscrits aux Éditions du Blé ou bien aux Éditions des Plaines, toutes deux situées au

Manitoba, mais c'est toujours avec le sentiment que si elle était franco-manitobaine, on s'occuperait mieux d'elle. Or, compte tenu du peu de légitimité sociale et institutionnelle attribuée à la production littéraire d'expression française en Alberta, il n'est pas étonnant de constater que les écrivains d'origine franco-albertaine arrivés sur la scène littéraire depuis les années 1980 ont tendance à écrire dans la langue majoritaire. *Counterpoint* de Marie Moser, publié en 1987, *Madeleine and the Angel* et *The Last Sigh* de Jacqueline Dumas, publiés respectivement en 1989 et 1993, et *Talon* de Paulette Blanchette-Dubé, publié en 2002, en témoignent.<sup>5</sup> Ces ouvrages sont publiés par des maisons d'édition anglophones, mais la langue française joue un rôle dans chacun d'entre eux, bien que d'une manière singulièrement significative chez la cadette, Blanchette-Dubé, pour qui la langue maternelle est devenue une langue seconde qu'il faut toujours réapprendre, voire réinventer.

Pour théoriser la situation linguistique de ces écrivaines de langue anglaise dont la langue maternelle est le français—*canadien*, faut-il préciser, afin de souligner qu'en réalité, il s'agit d'un idiome double, puisqu'il connaît une forme écrite « classique » et un dialecte parlé—, le concept de « bi-langue », élaboré par l'écrivain marocain Abdelkebir Khatibi, s'avère utile. Dans le but de rendre compte de sa situation dans un contexte culturel multilingue, qui fait que son travail d'écrivain ressemble à celui des traducteurs, Khatibi affirme que la « langue 'maternelle' est à l'œuvre dans la langue étrangère », que le va-et-vient d'une langue à l'autre est permanent, mais qu'il est « extrêmement difficile à mettre au jour ». <sup>6</sup> Postulant que l'écriture participe du processus linguistico-identitaire collectif toujours en évolution,<sup>7</sup> nous proposons d'étudier la littérature franco-albertaine sous l'angle de la « bi-langue », c'est-à-dire au point de vue des rapports changeants entre le français, langue maternelle et « officielle », mais non moins minoritaire pour autant, et l'anglais, langue de l'altérité majoritaire, et ce, d'abord chez le doyen des auteurs francophones natifs du Far-Ouest canadien, Marguerite-A. Primeau, et ensuite, chez l'écrivaine franco-albertaine la plus récemment arrivée sur la scène littéraire, Paulette Blanchette-Dubé. Toutes deux ont été élevées dans un village majoritairement francophone pour ensuite aller habiter un espace majoritairement anglophone. Toutes deux, par conséquent, maîtrisent parfaitement la langue dominante, à l'écrit aussi bien qu'à l'oral. Cependant, tandis que Primeau a toujours écrit principalement en français, tout en recourant à un certain nombre de mots de la langue anglaise, Blanchette-Dubé écrit, elle, en anglais, tout en insérant un certain nombre

de passages en français. Primeau, en qui nous voyons le porte-parole d'une minorité résignée, mais qui refuse avec ténacité de se laisser assimiler à son entourage anglophone, justifie sa pratique bilingue par le souci de respecter une certaine vraisemblance sociolinguistique ambiante : le francophone du Far-Ouest est bilingue. Pour Blanchette-Dubé, par contre, il s'agit plutôt de témoigner de l'importance de la langue maternelle, même lorsqu'elle se trouve en voie de disparition. Avec le temps, le processus de traduction entre la langue maternelle et la langue anglaise représente un défi de plus en plus grand pour Primeau, mais elle a toujours essayé de produire un texte « de langue française ». Blanchette-Dubé, au contraire, inscrit consciemment et explicitement sa situation d'écrivain « bi-langue » dans son écriture.

Il en résulte deux sortes de rapports aux langues officielles du Canada et, du coup, deux sortes d'écritures « officiellement » bilingues. Or, le manuscrit auquel Primeau travaille actuellement, cinquante ans après avoir terminé celui de son premier roman, révèle que chez cette auteure on ne peut plus fidèle à la langue et à la culture francophones, et qui, de plus, s'applique à toujours écrire dans un français aussi soutenu que possible, il y a eu mouvance dans ses rapports à la langue dominante. En comparant l'écriture bilingue de son premier roman à celle du manuscrit que nous venons de mentionner pour ensuite nous pencher sur les rapports entre les deux langues officielles du Canada dans le premier roman de Blanchette-Dubé, nous visons à révéler concrètement non seulement dans quelle mesure le passage du temps influe sur la porosité de la langue minoritaire vis-à-vis de la langue dominante, mais aussi l'importance capitale pour la culture minoritaire des pratiques littéraires bilingues.

### **Marguerite-A. Primeau**

Marguerite-A. Primeau, née dans le village franco-albertain de Saint-Paul-des-Métis en 1914, mais vivant à Vancouver depuis 1954, parle et écrit parfaitement en français et en anglais, même si actuellement, la professeure émérite de la University of British Columbia vit presque exclusivement en anglais depuis vingt-cinq ans. Encore étudiante à la University of Alberta, Primeau s'était fait dire par son professeur de création que si elle voulait être publiée et lue, il serait préférable d'écrire en anglais. Elle a toutefois décidé d'écrire en français et, aujourd'hui, elle est l'auteure de cinq publications dont la première, écrite pendant les années 1950, a paru en 1960 chez Fides à Montréal. Depuis lors, elle a également signé deux autres romans et deux recueils de nouvelles, tous parus entre 1983 et 1996. En



outré, elle a produit un manuscrit encore inédit et un autre, inachevé pour le moment. Qu'il s'agisse là d'un cas unique, cela ne fait aucun doute. Dans sa préface au deuxième roman de Primeau, E.D. Blodgett a débuté son texte de la manière suivante: « Qui est, me suis-je demandé plus d'une fois, qui est Marguerite Primeau, et d'où vient-elle? Si j'ai posé ces questions, c'est que la présence d'un écrivain d'expression française dans l'Ouest est extrêmement rare. » Effectivement, la littérature d'expression française écrite par des francophones vivant en Alberta est signée principalement par des écrivains arrivés d'ailleurs, mais jusqu'ici, ceux-ci ne sont ni nombreux ni du calibre de Primeau. L'Ouest francophone semble s'en être rendu compte seulement récemment.

Depuis octobre 2004, les Éditions des Plaines ont réédité son prix Champlain, *Sauvage-Sauvageon*, vingt ans après sa parution, les Éditions du Blé ont réédité son second recueil de nouvelles, *Ol' Man, Ol' Dog et l'enfant*, huit ans après sa parution, augmenté de deux textes. Fides s'étant désintéressé du premier roman de Primeau, épuisé depuis belle lurette, les Plaines en ont fait paraître une deuxième édition en été 2005. En outre, son prix Champlain a été traduit en anglais en 1999, son premier recueil de nouvelles, *Le totem*, l'a aussi été en 2002, et son deuxième roman, *Maurice Dufault, sous-directeur*, connaîtra un sort pareil avant la fin de 2005. Toute cette activité autour de l'œuvre d'une écrivaine aujourd'hui nonagénaire témoigne du peu de renouvellement dans le milieu littéraire, mais aussi et en même temps de l'intérêt que la communauté manifeste enfin pour les ouvrages d'une auteure de la francophonie « locale ».

### **Roman du terroir, version franco-albertaine**

*Dans le muskeg*, paru en 1960, traite de la fondation et de l'évolution d'une communauté francophone du Nord albertain, Avenir, destinée à l'assimilation à l'anglais. Le narrateur s'exprime dans un français entièrement normalisé tout au long de l'ouvrage, mais comme la critique l'a montré, la préoccupation de la fragilité de la langue d'appartenance, textualisée à plusieurs endroits dans la diégèse, s'exprime également au plan de l'écriture, notamment par la textualisation en italique d'unités linguistiques dans la langue anglaise.<sup>8</sup> Ainsi mises en relief et visuellement détachées du texte écrit en français, lequel, du coup, s'en trouve perturbé, ces unités figurent la culture dominante perçue comme une force indésirable qui s'imisce petit à petit dans le village francophone. Il s'agit d'abord de toponymes et de termes géographiques ou ethnographiques, dont le *muskeg* éponyme et le *homestead*.

Ces deux termes fonctionnent initialement à titre informatif, mais leur répétition finit par faire écho au danger d'engloutissement qui plane sur l'avenir. Ajoutons à cela la catégorie lexicale qui suggère le plus éloquemment l'inévitable marginalisation de la communauté francophone, celle qui consiste en des métonymies de la puissance politico-économique moderne des anglophones, dont *businessman* (161), la *Royal Canadian Air Force* (171), le *Calgary Power Company* (180), la *United Church of Canada* et la *O'Malley Mink Farm* (181). Vient ensuite l'énonciation en discours direct de paroles exprimées en anglais à chacun des moments clés de l'histoire. Parmi ces derniers, le plus poignant, comme le précise Estelle Dansereau, est l'alerte au feu qui s'exprime uniquement en anglais: « *It's the Catholic Church, crièrent des jeunes gens qui passaient en trombe. The Catholic Church is on fire* » (210; nous soulignons.). C'est dire le *naturel* avec lequel le francophone du Far-Ouest parle en anglais, même pendant le premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle. Primeau prétend que ce roman ne fait qu'évoquer « la réalité » de la francophonie albertaine d'alors, mais il me semble que même si ceux et celles qui ont activement épousé la cause francophone dans le Far-Ouest *acceptent* l'anglicisation de leur langue et par conséquent de leur identité, car ils n'ont pas le choix, même si *l'Autre*, anglophone, n'est pas considéré comme un « ennemi », le rapport du Franco-Albertain à la langue dominante n'est pas dépourvu d'une certaine tension.

En témoigne le seul passage du roman où l'italique ne souligne pas l'étrangeté de l'anglais. Un prêtre catholique francophone et un pasteur protestant anglophone se parlent, chacun dans la langue de l'autre. Le narrateur nous informe que le français de Monsieur Albright est de la même qualité que l'anglais du Père LeTourneq. En effet, lorsque l'un dit: « Bonn'jour, monn Père. Je souis venou vous demann' der l'hospitality pour la nouit », l'autre réplique: « Zat's fine. . . Come een, an' do like at 'ome. » (115) Il s'agit apparemment d'une réciprocité respectueuse, d'une contamination linguistique mutuelle, mais le pasteur étant malade, le prêtre le soigne de manière à contaminer son corps également :

—Drink zis, dit-il, approchant des lèvres du malade la boisson toute fumante.

—C'est très bonn. . . But what is it ?

Le Père LeTourneq attendit que le bol de vin fût vide.

—Ça, Monsieur le Pasteur, c'est du vin de messe. Bien sucré et bien chaud. Tout ce qu'il faut pour soigner une mauvaise grippe.

—What ?

De surprise et d'indignation, le ministre protestant avait presque bondi hors de son lit.

Le missionnaire le poussa doucement sous les couvertures, le borda, puis ajouta, les yeux pétillants de malice:

—Dormez bien, Monsieur Albright. Je vous jure que mon vin de messe ne fera pas de mal à un bon protestant comme vous. (116)

Qu'il s'agisse d'une petite victoire pour le francophone, cela se remarque par les paroles du curé qui, une fois son coup réussi et jusqu'à la fin de la séquence, s'adresse à l'anglophone en français.

### **Écrire la ville au vingt-et-unième siècle**

Quatre décennies et demie après la publication de *Dans le muskeg*, Primeau est en train de travailler au manuscrit d'un roman intitulé provisoirement *Errances dans la ville et dans le temps*, le récit de trois sans-abri qui vivent à Vancouver.<sup>9</sup> L'épigraphe est un extrait de *Childe Harold* de Byron: « But there are wanderers O'er Eternity / Whose bark drives on and on, and anchor'd / Ne'er shall be ». Le protagoniste narrateur de la première partie est un plongeur de poubelles qui décrit ainsi son occupation principale: « Je me raconte mes tournées d'inspection. Je commente les faits et gestes de mon public déduits d'après la condition, la richesse ou encore la diversité de leurs déchets. On pourrait dire que c'est une sorte de *Commedia del l'arte* des ruelles. » Ce faisant, le narrateur s'arroge le droit de monologuer « en français, en anglais, comme ça [lui] chante », et se sent libre d'ajouter du « piquant » à ses récits au moyen de bribes en italien, en allemand ou en arabe, cueillies au cours de ses nombreuses balades à l'étranger. Ainsi, son récit est ponctué d'emprunts à d'autres langues que le français, dont certains ont une signification plus que référentielle. Les énumérations de marques de commerce et de toponymes remplissent une fonction principalement référentielle: le « je » affirme, par exemple, que lorsqu'il trouve « des fonds de bouteille de *Glenlivet*, de *London Dry Gin* ou de *Chivas Regal* », il en fait cadeau à ses anciens copains de Pigeon Square ou que, la nuit venue, il dort à la belle étoile au fond d'une forêt près de la plage Spanish Banks d'où il aperçoit, au loin, « le blanc brillant de la coupe des montagnes Cypress, des sommets de Grouse et de Seymour ». Mais il en va autrement des mots de la langue anglaise qu'il choisit librement d'employer, comme lorsque, en admirant le bric-à-brac qui est le sien, il s'exclame sur un mode poético-ironique « *Dumpster divers!* », ou bien lorsque, en louant le Seigneur dans trois langues, la langue maternelle occupe la troisième position: « *Allahu Akbar! God is great!* Bénissons-le et profitons de ses bontés. » Viennent ensuite les concepts ou substantifs qui, ayant bel et bien un équivalent en

français, paraissent en anglais, telles l'occupation de son amie, une « *busker* », tandis que le texte affirme bien ailleurs qu'il s'agit d'une musicienne de la rue, ou bien, la mise en valeur de l'invitation qu'il tend à la musicienne : « Pas question de sandwich au jambon ou de hamburger [. . .] ou de mettre [de l'argent] de côté 'for a rainy day' », déclare-t-il. Mais c'est le récit d'un trajet en particulier qui dit le mieux le besoin de l'anglais pour parler de certaines réalités. Se dirigeant jusqu'à l'entrecroisement des rues Main et Hastings dans le *Downtown East End*, le narrateur explique que c'est le quartier portuaire de la ville, où d'aucuns « se dissimulent pour se shooter à l'héroïne » et où, pour arriver à la destination visée, il doit se faufiler parmi les « pauvres gueux » et entre les « junkies » du coin.

Il semble que le narrateur intègre des mots en anglais à son discours d'une manière tout à fait « naturelle », mais une autre analepse révèle son rapport problématique à la langue anglaise et, exceptionnellement, à la culture anglophone, associée, comme pour Aron dans *Dolce agonia* de Nancy Huston, au matérialisme et, par conséquent, à la perte d'une époque heureuse. À l'âge de neuf ans, en effet, le bonheur d'une enfance vécue dans la prairie prend fin lorsque le père est remplacé auprès de la mère par un homme vulgaire mais riche. L'enfant se trouve alors brusquement propulsé dans un monde anglophone : « je me suis retrouvé avec un *stepfather*. Plus de Papa! [. . .] Bud était maintenant mon *Dad* [. . .] et j'ai compris tout d'un coup que les choses ne seraient plus jamais les mêmes, qu'on avait brouillé les cartes et que je n'étais plus qu'un pauvre *joker* qu'on pouvait oublier ». Commence alors une nouvelle vie pour le garçon désormais privé non seulement d'affection, mais aussi de son nom. Le trio parti en croisière aux Caraïbes, le nouveau mari monopolise la mère—celle-ci, du reste, devient « une *Mother* »—et lorsqu'il voit le garçon toujours appuyé contre le bastingage, il le rebaptise « Ramp Kid ». Comme les adultes sont plus intéressés à accumuler des « laps » en arpentant la promenade du bateau qu'à passer du temps avec le garçon, celui-ci est laissé à lui-même. De temps à autre, le *stepfather* lui lance un « *Hi, Ramp Kid* » ou lui conseille : « Take it easy, Kiddo. Enjoy life. » À la fin, Bam-Bang, un des « *cabin stewards* [. . .], un colosse noir, natif d'un petit village de l'Indonésie », s'intéresse à l'enfant et lui sert d'ami et de père. Ainsi, des années plus tard, lorsque le plongeur de poubelles pense à son père, celui-ci surgit sous les traits d'un Indonésien au « visage noir rayonn[ant] du plus beau sourire » que le narrateur ait jamais vu et que, de plus, le temps et les errances ont contribué à réinventer :

Je l'imaginai chef de tribu, roi de la jungle, portant manteau d'hermine et casque d'acier orné d'une plume d'aigle. Pourquoi une plume d'aigle? Je me rappelle les Amérindiens de chez nous et leurs tam-tams, la plume d'aigle toute droite dans la chevelure du chef. Et cela me semblait tout naturel que Bam-Bang dans son pays, chef d'État ou de la jungle, porte cet insigne royal.

Une telle fusion signale l'importance d'une communauté affective dont le caractère interculturel signifie à la fois une perte et un gain: la disparition du père signifie l'effritement de la famille traditionnelle homogène et du coup la « langue maternelle » se déplace pour devenir une source d'inévitable aliénation, mais le vide qui s'est creusé est aussi un espace d'ouverture et d'innovation. Le village franco-albertain que le plongeur de poubelles porte en son cœur et qui lui permet de continuer de devenir autre tout en restant lui-même est marqué d'une blessure, mais aussi de la greffe guérissante d'un second village, indonésien, auquel vient s'ajouter une autre couche identitaire qui, elle, provient de l'autochtonie nord-américaine.

Cette impureté possède une force identitaire indéniablement efficace puisque, des années plus tard, le francophone qui vit parmi les ordures ménagères d'une ville anglophone va inexplicablement vers une errance toujours plus extrême, mais sans pour autant se perdre. Il proteste peu contre son sort, fait de son mieux pour survivre, et sa survie lui procure même une certaine fierté, comme si elle mettait en valeur les bribes d'un passé révolu qu'il réussit à transformer en une sorte de refuge. Car ce sont en effet ses souvenirs qui l'aident à tolérer l'incertitude de l'ici-maintenant. Si minime soit-elle, sa résistance s'exerce dans le souci de laisser surgir sa langue maternelle dans la langue majoritaire, « étrangère » et maîtresse de l'espace public, là précisément où la langue minoritaire reste exilée, refoulée dans le for intérieur du francophone. Il s'agit d'un acte subversif toutefois, surtout dans la littérature, bastion de l'unilinguisme. Marguerite-A. Primeau, aux tendances plutôt « puristes », accepte tout à fait que, dans le quotidien, la vie publique se passe exclusivement anglais. Du côté publication, elle pratique cependant un art de l'inversion en construisant des univers utopiques où tout se passe principalement en français pour ne laisser à la langue publique qu'un rôle occasionnel. Or, quelle signification attribuer au fait que, par rapport au reste de son œuvre, le manuscrit auquel travaille Primeau multiplie les occurrences où des bribes d'anglais prennent place? Dans la perspective de la « bi-langue », cette ouverture à la langue anglaise révèle à quel prix l'auteure a précédemment produit ses ouvrages généralement unilingues : en relâchant les contraintes langagières qu'elle s'est imposées jusqu'ici, autrement dit, en se servant moins du dictionnaire dans le but de

« chasser le naturel », c'est-à-dire l'influence de la langue anglaise, il revient, non pas « au galop », certes, mais il revient tout de même. Pour les écrivains de la nouvelle génération, les efforts déployés par la doyenne de la littérature franco-albertaine pour tout écrire en français ont plutôt valeur d'exemple pour qui tente de ne pas tout écrire en anglais.

### **Une francophonie minoritaire ouverte**

Or, selon la phrase que Paulette Blanchette-Dubé<sup>10</sup> met en exergue au début et à la toute fin de son roman, *Talon*, paru en 2002, les débris identitaires sont impossibles à oublier : « In the end, what we need to survive is maimed, burnt, and broken but refuses to be forgotten. » Le roman souligne néanmoins le besoin de veiller à ce que les morceaux d'une identité estropiée ne se perdent pas en réinventant le rôle traditionaliste des gardiens de la culture. Aussi tous les personnages principaux de *Talon* possèdent-ils des pouvoirs que d'aucuns considèrent comme « occultes », tandis que ceux qui jouent le rôle de gardiens de la mémoire collective ont, de plus, des « dons » (77) de « rameneurs » (123; écrit ainsi dans le texte original) ou de guérisseurs. Ceux-ci possèdent une force intérieure qui leur permet de raccommoder les os brisés pour qu'un individu puisse fonctionner et ne plus avoir de douleur, et il en va de même pour leurs paroles qui servent à recoller, pour ainsi dire, différents fragments de souvenirs qui, laissés dans un état dispersé, isolé, ne pourraient contribuer à construire une mémoire identitaire collective. Le roman est ainsi ponctué de parcelles de patrimoine provenant de textes divers : chansons, histoires, recettes, prières, conversations, lettres, entrées de journal intime et rêves. Qu'ils soient partiels ou complets, le récit suffit pour que le « French-Canada », écrit avec un trait d'union dans le roman, puisse fonctionner et calmer la souffrance liée à la crainte de voir disparaître sa première identité.

En racontant l'histoire de quatre générations de deux familles ayant quitté la Gaspésie vers 1873, les Morin et les Trefflé, le roman mime la manière dont un souvenir flou, mais qui s'obstine à durer, exige du temps et souvent un travail d'enquête avant de se cristalliser au point de pouvoir participer à une prise de conscience. La difficulté de l'entreprise mémorielle et identitaire et, par conséquent, l'effort exigé par sa réalisation sont démontrés dans et par le texte même. L'exemple de l'identification des personnages suffira pour faire apprécier cette caractéristique. Le récit mime la mémoire en suivant un ordre achronologique, et puisque les personnages sont nombreux et que les liens entre eux sont complexes, le lecteur a

l'impression de les voir apparaître, puis disparaître et, parfois, réapparaître. La difficulté de se souvenir de l'identité et des actes de chacun des personnages ainsi que des liens entre eux oblige le recours aux deux tableaux généalogiques fournis par le roman, l'un à la page dix, l'autre aux pages 76 et 77, mais la nécessité de s'y référer constamment brise le rythme de la lecture. Il est fort probable que, avant de se rendre compte de l'importance d'y mettre un signet, plus d'un lecteur se trouve maintes fois en train d'essayer de se creuser la mémoire ou de retrouver certains passages déjà lus ou encore de chercher les pages où paraissent les tableaux. N'est-ce pas là un aperçu du fonctionnement de la mémoire dans le temps? Personnages et lecteurs font l'expérience d'une sorte de recherche du temps perdu.

### **Langue de la mémoire**

Source à la fois de souffrance et d'identité, comment la langue mémorielle est-elle représentée dans le texte romanesque, dans sa mouvance, dans sa fragilité toujours menacée de disparition mais sans pouvoir disparaître? L'on devine aisément le surgissement du français sous la forme d'attendrissements ou d'une unité lexicale figurant dans un passage écrit en anglais, mais chez Blanchette-Dubé, de telles inscriptions<sup>11</sup> peuvent faire partie d'un réseau de significations. Nous en donnerons ici un exemple qui servira également à donner une idée de la complexité de l'ouvrage.

La séquence en question prend la forme de la transcription d'une conversation enregistrée au cours de laquelle Phélice, une jeune femme de la quatrième génération des Trefflé, se montre désireuse d'apprendre cent ans d'histoire familiale. L'aide-mémoire est le journal d'un des six locuteurs, livre polytextuel qui contient, entre autres, photos, lettres et recettes. Ces dernières, affirme la propriétaire du journal, ont une valeur mémorielle inestimable, car elles aident à rappeler des histoires. Figure alors une lettre contenant la recette pour la « Tête au Fromage », que l'épistolière, la sœur de la propriétaire du journal, dit savoir de mémoire : « Other people might say this is wrong, but it is all I know », écrit Annie (91), en suggérant qu'il en est de même pour tout souvenir ainsi que pour la pratique « bi-langue » de l'écriture. Les directives que le texte fournit ensuite pour détailler la préparation du plat incluent forcément le dépeçage d'une tête de cochon, mais l'épistolière suggère qu'il s'agit de déshumaniser la chose (« Remove eyeballs, ears, and nose, otherwise you can hardly stand to look at the thing! » ; 92). Ensuite, le journal insère une photo. Les locuteurs identifient les grands-parents paternels de Phélice, mais la conversation s'interrompt

aussitôt pour textualiser un poème écrit à la troisième personne qui raconte le sadisme incestueux exercé par le grand-père qu'on voit sur la photo, Baptiste Trefflé, sur sa très jeune fille (« Pokes her with a burning stick » ; *op. cit.*). Celle-ci parle peu, précise le poème, car elle sait ce qui arrive à la viande fraîche. Lorsque la conversation reprend, c'est autour de la recette de deux remèdes contre une toux persistante et la douleur à la poitrine. Celle de la mouche de moutarde se termine sur le commentaire : « Will burn ». L'autre remède dont la recette suit immédiatement n'est pas identifié, mais à l'endroit où devrait paraître son nom, on peut lire les paroles « Ferme-toi » (93). La relecture révèle le lien entre le commentaire au sujet du danger de la mouche de moutarde et l'impératif qui précède la seconde recette, d'une part, et, d'autre part, la fonction de ce lien, car il sert à re-focaliser le récit de la violence de Baptiste Trefflé.

Ce souci d'une structuration complexe s'illustre d'une manière encore plus cohérente à l'endroit des chansons qui, de plus, disent l'importance et la « permanence » de la mémoire liée à la langue maternelle de l'enfance, tout imparfaite soit-elle. Assimilées à force de répétition, apprises inconsciemment puisqu'elles faisaient simplement partie de *l'habitus* de l'enfant, elles semblent former une partie essentielle de soi. En effet, Rubis Morin, dont le meurtre motive le départ de la Gaspésie des deux familles Trefflé et Morin, a écrit dans son livre de souvenirs que l'endroit dans le corps où sont conservées les vieilles chansons est également le site de la provenance du sang.<sup>12</sup> Il s'ensuit que pour les chansons, comme pour les traits ataviques, les personnages les ont « dans le sang ». Le roman, par conséquent, fonctionne de manière à souligner ce lien.

*Talon* intègre le texte de onze chansons en français, toutes traditionnelles, hormis deux composées par l'auteure et l'une attribuée à Adam Hebert.<sup>13</sup> Une seule chanson de langue anglaise y figure, « I fall to pieces » (138), mais si elle occupe une place dans la diégèse, le texte ne donne que son titre et, de plus, son thème, qui prétend qu'on peut mourir d'un cœur brisé, est supplanté par celui de la chanson où il s'agit d'une femme qui, à la mort de son mari, l'entraîne dans le jardin où elle invite pigeons et corneilles à le manger! (122-23). Les chansons françaises, en revanche, surgissent souvent et sous des formes diversement fragmentées, imprimées le plus fréquemment sur une page autrement écrite en anglais, et ce, tantôt dans le corps du texte, tantôt insérées au milieu d'une phrase, parfois dans le discours d'un personnage ou parfois encore, dans celui du narrateur ou de la narratrice, ou bien dans la marge ou sur une page de titre. Certes, elles imprègnent le



roman d'une saveur distinctement française, mais puisqu'elles ont une fonction structurante, leur textualisation n'est jamais aléatoire.

Dans le poème dont il a été question plus haut, la torture de l'enfant, la « Little blonde girl », est racontée explicitement, mais l'évocation de son viol répétitif est confiée, sur le mode ironique, certes, à deux vers d'une chanson:

Après de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon.

Après de ma blonde, qu'il fait bon dormir. (93)

D'autres chansons paraissent à deux ou à plusieurs reprises, chaque fois sous une forme différente et en rapport avec divers événements reliés entre eux. Elles en viennent de la sorte à changer légèrement de signification, de manière à suggérer à la fois le caractère collectif de la mémoire et sa mouvance: si la mémoire collective habite différemment les individus d'une même communauté, elle finit tout de même par influencer sur l'évolution de toute la collectivité. Prenons par exemple la chanson « Un Canadien errant » dans laquelle l'errant, « Banni de ses foyers, [. . .] Parcour[t] en pleurant / Des pays étrangers ». Lorsque Baptiste Trefflé avait six ans, son père et ses frères ont commis un meurtre en Gaspésie. Le père décide alors « So we go ouest, / me and la bonne femme and Baptiste » (39). Et il chante « Un Canadien errant » dont le texte reproduit initialement quatre strophes. Trente-trois pages plus loin et cinquante-huit ans plus tard, lors de la fugue de la fille que Baptiste Trefflé a rendue enceinte après l'avoir violée à plusieurs reprises, la première strophe de la même chanson est re-textualisée, chantée par le personnage qui focalise le récit de la fugue. La réapparition de la chanson suggère que le bannissement et les pleurs qu'elle provoque prolongent une tradition familiale, mais puisque la raison du départ a changé, il y a eu mouvance. La jeune fille va vers un nouveau commencement, prometteur d'une vie améliorée: elle prendra un remède pour provoquer l'avortement, apprendra à se faire une place au sein de la famille Morin et arrivera peu à peu à ravoir de la tendresse et de l'affection dans son univers personnel, mais sans pour autant pouvoir jamais débarrasser les tréfonds de son être du souvenir de l'abus paternel. Comme la chanson nomade par excellence, la violence fait partie de son identité.

L'écriture « bi-langue » hautement intertextuelle et stratégique de Blanchette-Dubé évoque non seulement la manière dont il faut lire et comprendre les questions reliées à la culture francophone minoritaire, mais aussi le fonctionnement de la mémoire avide de toujours trouver un nouvel équilibre permettant de modifier les paramètres de la vie. Comme elle le fait pour la langue première si indispensable à la survie de la culture dominée,

mais dont l'intégrité n'est plus une réalité, l'écriture réinvente également la mémoire. Celle-ci n'est plus totalisante, mais reconstruite à partir de souvenirs et de savoirs personnels, individuels dont la réactivation s'avère une subversion de l'ordre socio-politique qui, à l'aide de préjugés, de stéréotypes et de dogmes qui sévissent dans le quotidien contre les mémoires individuelles et collectives de la *différence*, les force à se réfugier dans un souterrain. L'écriture révèle ce souterrain<sup>14</sup> comme s'il s'agissait de retourner un gant, et fait découvrir la plaie causée par une violence multiforme—l'Anglophone majoritaire se doute-t-il seulement de la violence qu'il fait subir à l'autre culture officielle par le seul fait de déformer la prononciation d'un patronyme français? Dans cette perspective, on pourrait dire que l'état dans lequel se trouve la langue première chez le locuteur minoritaire porte les blessures occasionnées par un rejet concerté. Chez Blanchette-Dubé, ces blessures ont une valeur identitaire, car au lieu d'empêcher l'épanouissement personnel et culturel des personnages, elles sont portées dans la mémoire et dans le corps comme un destin et servent à stimuler la lutte pour ne pas disparaître. Aussi contribuent-elles à définir la manière d'être dans le monde du minoritaire. C'est ainsi que, tout comme pour l'abus paternel, cette autre forme de violence est racontée, elle aussi, en anglais et sous la forme d'un poème :

*Let us say this*

*Now, this is for everyone who*

*Speaks our family name as a mouthful of hot spiders. For everyone*

*Who told us to go home if we dared*

*Slather our language between loaves of laughter. We remember*

*That for every inch that some find us useful,*

*There is a mile of wide prejudice.*

*We do not speak the rock of Gaspé, the sibilant waters of the Saint Laurent.*

*We do not speak the cliffs and shores of salt any longer.*

*We imbibed sky and wind, earth, animals and woods of here.*

*We are from here.*

*We are here, this is us.*

*We are the French-Canada*

*That lives as jewels in the earth,*

*The French-Canada*

*That fashions medals to protect the maimed of this earth. (175-76)*

## Conclusion

Il en découle que, chez le cadet des écrivains d'origine franco-albertaine aussi bien que chez le doyen, la mémoire s'avère précieuse et nécessaire pour la culture et l'identité des minoritaires, devenues estropiées, fragiles

et impures. Tout souvenir de la langue maternelle est d'une importance primordiale car, invariablement liée à l'idée d'une première identité « authentique », elle donne l'impression d'avoir toujours fait partie de soi et de son univers intime. Or, il arrive que lorsqu'on ne sait plus parler couramment sa langue première, celle-ci subsiste sous la forme de fragments de discours fixes, appris « en bloc » pour ainsi dire, tels les chansons, proverbes, tournures phatiques, interjections et attendrissements. Aussi le rappel d'un tel élément culturel associé à l'enfance donne-t-il le sentiment de retourner aux sources et, par conséquent, d'avoir conservé quelque chose de l'identité première. S'estimant ainsi « ancré » dans quelque chose de foncièrement soi, le minoritaire se sent libre de s'ouvrir à autrui et d'accumuler des mouvances de tous genres. Chaque déplacement implique *des* pertes (et des gains), mais cela ne lui fait presque rien s'il sait qu'il n'aura pas à risquer « la » perte de soi.

À force de réactualiser des bribes du passé dans le présent et des éléments de la langue maternelle dans la langue étrangère majoritaire—il peut s'agir de publier au Canada anglais un ouvrage écrit en français ou bien d'inscrire certains passages de langue française dans un ouvrage de langue anglaise—, l'écrivain issu d'une culture minoritaire inscrit des fragments de sa culture dans la culture dominante et, ce faisant, confère à celle-là une valeur à la fois indélébile et changeante. Pour écrire comment cela se passe au sein de la francophonie du Far-Ouest, Marguerite-A. Primeau et Paulette Blanchette-Dubé ont besoin de la langue française et de la langue anglaise. Cela confirme, particulièrement dans le cas de celle qui a la plume la plus enivrante de la francophonie de l'extrême Ouest actuel, que leur langue et leur culture premières survivent, « à la remorque » du bilinguisme officiel. Cela fait souffrir, mais la « surconscience »<sup>15</sup> de cette fragilité semblant faire appel à une vigilance tout à fait singulière, à la fois résistante et ouverte sur le monde, cette situation impossible s'avère une source de créativité aussi mouvante qu'elle est émouvante. Il s'agit là d'une pratique identitaire devenue peut-être indispensable dans un pays multiculturel à l'ère de la mondialisation.

#### NOTES

- 1 Voir le site Web portant sur les langues en danger à l'adresse suivante : [http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.phpURL\\_ID=8270&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.phpURL_ID=8270&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).

- 2 Pierre Nepveu, *L'écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Boréal, 1988.
- 3 Cette expression empruntée à Jacques Ferron—voir sa nouvelle « La vache morte du canyon » et son roman *Le ciel de Québec*—pour nous référer à l'Alberta francophone permet non seulement de reconnaître et de récuser la tendance à associer l'Ouest francophone à la seule province du Manitoba, mais aussi d'évoquer le caractère proprement hors-la-loi des pratiques littéraires franco-albertaines étudiées ici.
- 4 Tel est le cas de France Levasseur-Ouimet qui, en automne 2004, a publié à compte d'auteur *Pour rire: onze des pièces les mieux connues*, un recueil de textes théâtraux communautaires. Les cas de Réjean Beaudoin, de Claudine Potvin et de Gisèle Villeneuve, en revanche, montrent que si l'écrivain est d'origine québécoise, il lui est possible d'enviager d'être publié par une maison d'édition québécoise.
- 5 Au printemps 2005, la Franco-Manitobaine, Simone Chaput, auteure de trois romans écrits en français, a publié un premier roman écrit en anglais, *Santiago*. Est également intéressant pour le propos de cette étude, la publication par Gisèle Villeneuve du roman *Visiting Elizabeth*, écrit en anglais et en français et publié par les Éditions XYZ à Montréal. D'origine québécoise, mais établie à Calgary depuis 1978, c'est Villeneuve qui a traduit en français le roman de Marie Moser.
- 6 Cité dans Lise Gauvin, 2004, p. 284-85.
- 7 L'intérêt d'une telle perspective historique réside, entre autres, dans son éventuelle utilité pour les autres francophonies canadiennes pouvant un jour connaître le même sort.
- 8 Dans une étude présentée dans le cadre d'un colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 4 au 6 novembre 1999 et portant sur l'altérité et le métissage dans les Francophonies d'Amérique, Estelle Dansereau traite d'écritures d'expression française de l'Ouest canadien sous l'angle du rôle « contaminant » attribué à la langue anglaise, et ce, chez Marguerite Primeau, Gabrielle Roy et Nancy Huston. La lecture que nous faisons ici de *Dans le muskeg* reprend et prolonge celle de Dansereau dont la version publiée figure parmi les références bibliographiques.
- 9 Un extrait du manuscrit a été remanié et publié sous la forme d'une nouvelle intitulée « Va-de-bon-cœur » dans la seconde édition du recueil *Ol' Man, Ol' Dog et l'enfant*, Saint-Boniface, Blé, 2004.
- 10 Paulette Blanchette-Dubé, née en 1963 et élevée dans le village franco-albertain de Legal, vit, enseigne et écrit actuellement à Jasper. Elle se dit franco-albertaine, mais est considérée comme une écrivaine canadienne-anglaise. Sa poésie lui a valu, entre autres, le Milton Acorn Memorial People's Poetry Award (1994) et le prix de la CBC Alberta Anthology (1998). Son premier roman dont il sera question ici a figuré sur la liste des finalistes pour le Canadian Literary Award (1999), le Alberta Writers' Guild Best Novel Award (2003) et le Starburst Award (2003) (prix accordé au meilleur ouvrage de science-fiction).
- 11 Soulignons que le glossaire qui figure à la fin de l'ouvrage, exigé par l'éditeur, indique bien le statut minoritaire de la langue française.
- 12 « The old songs, the songs that heal / are kept deep / within the place where blood comes from » (168).
- 13 Écrit ainsi, sans accent aigu dans le texte.
- 14 Non pas entièrement, toutefois, puisque l'écriture ne dit pas explicitement que les Morin sont des Franco-Métis. Le lecteur initié reconnaîtra toutefois la description de pratiques biculturelles puisées tantôt dans la francophonie canadienne « blanche » catholique, tantôt dans les croyances spirituelles et pratiques des guérisseuses autochtones. Marie-Ange

Corneille, cependant, est visiblement métisse et, par conséquent, d'un côté, le texte se réfère explicitement tantôt à des traits physiques révélateurs de ses origines, tantôt à son statut social. En témoignent les références à sa peau foncée et à la natte qu'elle porte (52), à son analphabétisme (58) et au dédain de certains Canadiens français blancs à son égard (*op. cit.*). Mais de l'autre côté, les narratrices Morin, à la différence des narrateurs de la plupart des ouvrages franco-canadiens où figurent des personnages métis, traitent et considèrent Marie-Ange Corneille et son mari, Gaston, comme des francophones à part entière. En révélant que Gaston supplémente les revenus de la ferme en allant travailler dans des camps de bûcherons, le texte indique que, à l'époque, « la plupart des hommes » faisaient ainsi (165). Par ailleurs, répondant à notre question sur sa propre ascendance, Blanchette-Dubé nous a expliqué, le 13 novembre 2002, qu'elle se considère comme « franco-albertaine, avec du métis et du canadien ». Au sujet des rapports entre les Canadiens français et les Métis d'ascendance française et de leur représentation littéraire chez des écrivains autres que Blanchette-Dubé, voir Sing, 2002, 2005.

15 Gauvin, 2000, 8-12.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Blanchette-Dubé, Paulette. *Talon*. Edmonton: NeWest P, 2002.
- Blodgett, E.D. « Préface. » Marguerite Primeau. *Maurice Dufault, sous-directeur*. Saint-Boniface: Éditions des Plaines, 1983.
- . « Preface » de la traduction en anglais de *Maurice Dufault, sous-directeur*. Calgary: U of Calgary P, à paraître.
- Dansereau, Estelle. « 'Contamination' linguistique et textuelle: rencontre de l'autre et renouvellement créateur », *Francophonies d'Amérique* 10 (2000): 149-58.
- Dumas, Jacqueline. *Madeleine and the Angel*. Calgary: Fifth House, 1989.
- . *The Last Sigh*. Calgary: Fifth House, 1993.
- Ferron, Jacques. *Contes anglais, contes du pays incertain, contes inédits*. Montréal: l'arbre hmh, 1968.
- . *Le ciel de Québec*. Montréal: Éditions du Jour, 1969.
- Gauvin, Lise. *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000.
- . *La fabrique de la langue: De François Rabelais à Réjean Ducharme*. collection « Points. Essais », Paris: Seuil, 2004.
- Levasseur-Ouimet, France, *Pour rire : Onze des pièces les mieux connues*. Edmonton, Éditions « Paroles d'ici », 2004.
- Moser, Marie. *Counterpoint*. Toronto: Irwin Publishing, 1987.
- Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel*. Montréal: Boréal, 1988.
- Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté*. Ottawa: Le Nordir, 1992.
- . *La distance habitée*. Ottawa: Le Nordir, 2003.
- Primeau, Marguerite-A. *Dans le muskeg*. Montréal: Fides, 1960. (Deuxième édition revue, Saint-Boniface: Plaines, 2005)
- . *Maurice-Dufault, sous-directeur*. Saint-Boniface: Plaines, 1983.
- . *Sauvage Sauvageon*. Saint-Boniface: Plaines, 1984. (Deuxième édition revue, 2004.)
- . *Le totem*. Saint-Boniface: Plaines, 1988.
- . *Ol' Man, Ol' Dog et l'enfant et autres nouvelles*. Saint-Boniface: Blé, 1996. Deuxième édition revue et augmentée, 2004.
- Sing, Pamela V. « Risking death: the case of Marguerite-A. Primeau. » *Open Letter*. A

*Canadian Journal of Writing and Theory*. 10.3 (Summer 1998): 54-67.

- « Le statut d'un écrivain de l'exiguïté du Far Ouest ou Marguerite-A. Primeau et le sort de *Sauvage Sauvageon*. » Louis Bélanger (éd.). *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*. Vanier (Ontario): Éditions L'Interligne, coll. « Amarres », 2000. 107-20.
  - « Défense et illustration du *mitchif* dans la littérature de l'Ouest canadien. » *Cahiers CEFCO* 14.1 & 2 (2002): 197-242.
  - « The Third Solitude: Francophone Writing in the Canadian West. » Lianne Moyes, Licia Canton and Domenic A. Beneventi Eds. *Adjacencies: Minority Writing in Canada*. Montréal: Guernica, 2004. 190-215.
  - « Bilinguismes, identité et mémoire: l'inscription de la langue ancestrale chez les écrivains contemporains Métis d'ascendance française de l'Ouest canadien. » *Neue Romania, Canon national et constructions identitaires: les Nouvelles Littératures francophones*. 33 (2005): 321-43.
- Tostevin, Lola Lemire. *Color of Her Speech*. Toronto: Coach House P, 1982.



# La toile d'araignée dans ma chambre d'hôtel à Prague

Je la surprends (on assume le féminin) l'après-midi de mon arrivée  
mais je la laisse vaquer à ses travaux, beaucoup plus sérieux  
j'en suis convaincu, que les miens (vacances en Bohémie).

Lendemain soir

J'arrive le lendemain soir, un peu saoul, l'ivresse du vin et des copains  
et j'ouvre la porte de mon garde-robe. Comme dans les films,  
elle exécute une descente rapide et vertigineuse,  
directement sous mes yeux.

Elle atterrit sans bruit et court (avec ses huit pattes poilues)  
se cacher sous mon lit.

Vais-je te voir encore petite?

Je suis seul dans la chambre, à part l'araignée et mes pensées furtives.

Son corps couvre une superficie d'environ 2 à 3 centimètres, j'estime.

L'avantage d'être petite, elle a beaucoup plus de place de cachette  
mais moi je la repère, comme un détective, par les fragments de toile  
laissés par la trace de son passage.

Quelqu'un m'avait informé auparavant que ton tissu de toile  
est plus fort que le fer d'acier.

Lendemain après-midi.

J'ouvre ma fenêtre; ta maîtresse, la brise vient poser ses doigts légers sur mes épaules. Tu tisses avec soin la même toile sur mon châssis, que sur la tête des saints et des papes; eux de leur côté surveillent les activités des humains qui circulent, il y en a tellement, on dirait des fourmis, sur le pont du roi Charles.



# Les théâtres francophones post-identitaires état des lieux<sup>1</sup>

**D**ans leur excellent recueil d'articles sur le développement des théâtres professionnels du Canada francophone, Hélène Beauchamp et Joël Beddows proposent des réflexions sur les questions suivantes:

Comment le théâtre et ceux qui le font en région, dans des contextes culturels et linguistiques minoritaires, ont-ils réussi à tisser des liens créatifs entre la tradition et la modernité, entre la mémoire et l'innovation, entre le lieu d'appartenance et l'universel? Comment le théâtre et ceux qui le font au Canada francophone—artistes et compagnies—se préparent-ils à s'inscrire dans des processus renouvelés de création et de production? (Beauchamp et Beddows 9)

Dans des essais qui tracent l'histoire des troupes théâtrales à travers la francophonie canadienne, plusieurs chercheurs montrent que « les compagnies de théâtre sont nées pour répondre au besoin identitaire et culturel exprimé par leur communauté immédiate » (14) après la rupture du Canada français annoncée par la montée du nationalisme québécois des années soixante. Pendant les années soixante-dix et quatre-vingts, ces compagnies, que Beddows caractérise comme « régionalistes » et « centrées sur les besoins communautaires ou identitaires d'une collectivité minoritaire » (Beddows 2002a, 51-52), encourageaient la création d'œuvres originales qu'elles ajoutaient à leurs répertoires de pièces françaises, québécoises et traduites. Les spectacles et pièces d'auteur datant de cette période dramatisaient souvent les conflits historiques avec les anglophones, constataient la pauvreté matérielle et culturelle des francophones minoritaires et visaient à combattre la menace de l'assimilation dans les régions hors-Québec. Obsédés par leurs expériences collectives soit d'exil, de dépossession ou de minorisation, ces théâtres régionaux ou régionalistes

exploraient tous la difficile transition entre une culture traditionnelle et folklorisée tournée vers le passé et une culture moderne qui fait face à son avenir bilingue (Moss 2004a). Ces théâtres de la hors-québecitude se voulaient des instruments de résistance contre ce que Jacques Godbout a nommé « le génocide culturel » dans sa préface à la pièce manitobaine de Roger Auger, *Je m'en vais à Régina* (1976).

Il n'est pas étonnant que ces théâtres régionaux présentent souvent les événements historiques qui avaient menacé la survivance de leur communauté minoritaire: en Ontario la crise scolaire du Règlement XVII qui a banni l'enseignement en français entre 1912 et 1927; en Acadie la déportation de 1755 et la lutte pour préserver les écoles françaises; dans l'Ouest la révolte des Métis, la pendaison de Louis Riel et l'interdiction de l'enseignement du français dans les écoles du Manitoba par la loi scolaire de 1916. Dans ces pièces mémorielles et identitaires, on mettait en scène la minorisation, le bilinguisme obligatoire, le ressentiment contre le nationalisme québécois, la menace de l'assimilation et d'autres thèmes socio-politiques (Moss, A. Léger, Gaboury-Diallo, Lonergan). Toute cette activité théâtrale—à Moncton, Ottawa, Sudbury, Saint-Boniface et ailleurs—a été très importante dans le développement des identités et cultures francophones hors Québec.

L'engagement politique au niveau local et la fascination pour le passé collectif de la communauté francophone continuent. Herménégilde Chiasson, « the bard of Acadie » selon Glen Nichols (2001), poursuit sa réflexion sur l'identité et l'histoire acadienne depuis vingt-cinq ans—et récemment dans une série de pièces dont *L'Exil d'Alexa* (1993), *La Vie est un rêve* (1994), *Aliénor* (1997), *Laurie ou la vie de galerie* (1998) et *Pour une fois* (1999). La jeune auteure Emma Haché met en scène une épidémie de lèpre dans l'Acadie du dix-neuvième siècle dans *Lave tes mains* (2002, Prix Antonine-Maillet). En Ontario, Nicole V. Champeau mémorialise les villages disparus, inondés par la construction de la Voie maritime du Saint-Laurent pendant les années cinquante, dans sa pièce *Moulinette* (2001), un sujet historique déjà traité par *Hawkesbury Blues* (1982) de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens. Au Manitoba, Rhéal Cenerini écrit *Accorder La Rouge*, la « Saga d'une famille de St-Jean-Baptiste » dans laquelle il met en scène Antoine Saint-Germain, un coureur de bois venu du Québec, et son épouse Angélique, la fille d'un chef Penacheguay, et leurs descendants. En racontant l'histoire d'une famille, de 1800 jusqu'en 1999, Cenerini présente un résumé de l'histoire des francophones de la province et il le fait dans une langue qui mêle des paroles métisses au français. En Saskatchewan, « La

Troupe du Jour est restée fidèle à ses objectifs de refléter la communauté fransaskoise et de favoriser l'émergence de l'identité fransaskoise en créant des spectacles historiques » d'après Louise Forsyth (144). Dans cet esprit, elle monte des spectacles qui, selon Forsyth, évoquent l'histoire des Fransaskois: *De blé d'inde et des pissenlits* (1993) de Lorraine Archambault et *La Trahison* (1998) de Laurier Gareau. Reprenant les événements traumatiques de la Rébellion des Métis, *La Trahison* met en scène Gabriel Dumont, l'ami de Riel, et le curé de Batoche que l'auteur accuse d'avoir trahi les Métis. Créée pour la radio en 1982, adaptée pour la scène en 1984 et 1985, reprise et remaniée par La Troupe du Jour en 1995 et 1998, une édition bilingue, *La Trahison/The Betrayal* a été publiée en 1995. Au Théâtre la Seizième de Vancouver, *Un one-way* (1999) de Stephan Cloutier et Craig Holzschuh dramatise la vie des Québécois venus pour bâtir la communauté de Maillardville pendant la première moitié du vingtième siècle.

Comme plusieurs artistes et critiques l'ont remarqué (Leroux, Beddows, Hotte, Gaboury-Diallo), peu à peu, l'attachement au passé collectif et l'engagement politique commencent à limiter l'expression artistique. Le besoin d'affirmer l'identité collective et d'historiciser la communauté minoritaire cède la place au désir d'explorer des sujets universels et des stratégies théâtrales postmodernes. En 1991, les représentants du secteur professionnel ont déclaré aux États généraux du théâtre franco-ontarien que l'engagement politique risquait de porter atteinte à leur liberté artistique et à leur créativité. Refusant les contraintes qui auraient fait d'eux « des mandataires sociaux » (cité par Beddows 2002a, 58), plusieurs se sont rebellés contre le théâtre identitaire et communautaire, optant pour des formes plus expérimentales et des thèmes plus universels et individualistes (voir le recueil édité par Lucie Hotte). Suivant l'exemple de Robert Marinier, des artistes tels que Patrick Leroux, Joël Beddows, Richard J. Léger, Stefan Psenak et Michel Ouellette ont renouvelé la dramaturgie ontarienne dans les années quatre-vingt-dix, projet qui continue aujourd'hui.

Les Franco-Ontariens n'étaient pas les seuls qui voulaient briser les entraves du régionalisme et remplacer les représentations folkloriques ou misérabilistes par des images plus contemporaines de leurs communautés de plus en plus urbaines et urbanisées. Déjà au Manitoba, par exemple, la trilogie *Les Tremblay* (1986, 1987 et 1989) de Claude Dorge et Irène Mahé avait mis en scène des Franco-Manitobains dont les préoccupations étaient typiques de la bourgeoisie nord-américaine (Moss 2004a). La relève franco-canadienne—une nouvelle génération de dramaturges, souvent formés par

l'École nationale de théâtre, le Conservatoire d'art dramatique et les programmes universitaires—voulait aller au-delà du drame de l'identité et elle allait sortir des sentiers battus. La vie intime, les fantasmes sexuels, les mythes, la Bible, l'histoire des Autres, la science et la technologie moderne—les théâtres autrefois régionalistes se sont ouverts à d'autres sujets. Au même moment, certains d'entre eux dépassaient les conventions du drame réaliste ou brechtien et optaient pour des spectacles avant-gardistes. On commençait à voir toutes sortes de stratégies postmodernes: mises-en-abyme, spectacles multimédias, textes éclatés et métathéâtraux, psychodrames, etc. Force est de constater que l'Acadie n'a pas participé pleinement à cette ouverture vers une dramaturgie plus universelle et contemporaine parce qu'elle commence à peine à produire une relève pour remplacer la première génération—Antonine Maillet, Herménégilde Chiasson, Laval Goupil, Rino Morin Rossignol, Calixte Duguay et Jules Boudreau. Selon David Lonergan, la dramaturgie acadienne devient plus innovatrice depuis la création en 1997 du théâtre Moncton Sable qui monte les textes expérimentaux et multimédias de France Daigle (2003a, xi-xii; 2003b, 229-30). À cette note optimiste, ajoutons l'arrivée sur la scène d'Emma Haché, lauréate du Prix Antonine-Maillet pour *Lave tes mains* (2002) et du Prix du Gouverneur-Général pour *L'intimité* (2003). L'approche interdisciplinaire et l'originalité langagière d'Haché sont prometteuses et elle a récemment commencé à travailler avec le Théâtre populaire d'Acadie.

Dans cet essai, je voudrais commenter quelques nouvelles tendances dans les théâtres des communautés francophones minoritaires qui font preuve de leur intention de dépasser le particularisme et d'accéder à l'universalisme. Ce faisant, j'espère éviter le discours nationaliste des chercheur(e)s qui appartiennent à ces communautés parce que cet engagement envers leur collectivité limite leur capacité de modeler l'histoire théâtrale selon des critères analytiques et esthétiques d'après Joël Beddows (2003).

Comme nous l'avons constaté, l'engagement politique des dramaturges continue, mais il ne se limite plus aux enjeux locaux. En Ontario, Robert Marinier, qui analyse les relations humaines dans la société contemporaine depuis vingt ans, s'est tourné vers le Liban dévasté par la guerre civile dans une courte pièce, *Je me souviens* (2001), écrite pendant un séjour au Liban et subventionnée par plusieurs organismes culturels francophones. Dans cette œuvre, Marinier montre la brutalité des conflits entre sectes et partis politiques différents, révélant avec un humour noir l'absurdité tragique de la violence perpétuée par la mentalité des victimes et des martyrs. *La fuite*

comme un voyage (2001) de Stefan Psenak tourne autour de la disparition mystérieuse d'une belle femme nommée Inès, mais la politique fasciste du dictateur portugais Salazar sert de toile de fond à l'intrigue passionnelle. Arash Mohtashami-Maali parle de son pays natal dans *Nuits d'Iran* (2003) et Franco Catanzariti met en scène la souffrance des Africains, victimes perpétuelles des conflits ethniques et de la Nature impitoyable dans sa pièce *Sahel* (2003). Le dialogue poétique de *Sahel* entre une Mère et son Enfant mourant de faim dans le désert est une condamnation muette des pays qui restent indifférents devant les catastrophes humanitaires du Tiers Monde. Ces deux auteurs immigrants démontrent que la francophonie canadienne n'est plus pure laine.

Au Manitoba, Rhéal Cenerini trouve son inspiration dans les événements historiques et politiques qui mettent à l'épreuve la conscience, la foi et la moralité des êtres humains. Sa pièce, *La femme d'Urie* (1996), s'inspire de l'histoire biblique du couple adultère David et Bethsabée. L'action de *Kolbe* (1996) se passe en 1941 dans une cellule du camp d'Auschwitz où quatre prisonniers polonais attendent la mort, tout comme les trois condamnés à mort dans *Le Mur* de Jean-Paul Sartre, sauf que le héros de Cenerini, un prêtre catholique, a sa foi pour le reconforter contre la cruauté arbitraire (absurde?) d'un régime totalitaire. Dans son drame récent, *Laxton* (2004), tout comme dans *Les Partisans* (1983), Cenerini aborde la question fort pertinente des conflits ethniques. Imaginant une petite ville « bâtie sur les ruines d'un ancien lieu sacré, » le dramaturge montre les victimes d'hier devenues bourreaux et fait « un plaidoyer passionné pour la tolérance, la paix et le rejet de l'indifférence » (couverture du livre). Marc Prescott, qui n'avait pas hésité à se moquer du conservatisme ethno-linguistique de ses concitoyens dans sa comédie *Sex, lies et les Franco-Manitobains* (2001), tourne son œil satirique vers les États-Unis dans *L'Année du Big-Mac* (2004) que l'auteur qualifie de « pièce américaine. » Dans cette comédie socio-politique, Prescott présente la campagne électorale de William Prozac, candidat à la présidence américaine qui meurt assassiné par sa propre mère. L'intrigue farfelue semble être un prétexte pour se moquer de la société américaine, sa politique, sa tendance à tout commercialiser et ses médias.

En même temps que les dramaturges franco-canadiens se tournent vers d'autres pays, ils reconnaissent que leurs propres communautés sont de plus en plus urbaines. Le genre du conte urbain, devenu à la mode à travers le Canada francophone, signale le renouvellement du conte folklorique pour renforcer le sentiment d'appartenance à la ville plutôt qu'au terroir (Moss

2002). Depuis que Yvan Bienvenue et Stéphane Jacques du Théâtre Urbi et Orbi de Montréal ont inauguré la pratique d'inviter divers auteurs à écrire de courts monologues qui racontent des expériences de la vie urbaine, plusieurs compagnies francophones ont monté leurs propres versions locales: il y a eu les *Contes urbains Ottawa*, créés par le Théâtre la Catapulte en 1998, les *Contes sudburois* au Théâtre du Nouvel-Ontario en 1999, les *Contes urbains, contes torontois* au Théâtre français de Toronto en 2002, les *Contes albertains* à l'UniThéâtre d'Edmonton en 2000 et 2001, et *Les contes vancouverois* au Théâtre la Seizième en 2004. Notons en passant que l'Acadien Herménégilde Chiasson, le Manitobain Marc Prescott et l'Albertaine Manon Beaudoin ont participé au projet des *Contes d'appartenance* co-produit par l'Institut franco-ontarien et le Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury en 1998 dans le cadre du Forum sur la situation des arts au Canada français. On peut donc s'attendre à voir d'autres compagnies hors Québec adopter ce format qui refait le conte traditionnel pour un public contemporain et urbain.

Les dramaturges qui veulent dépasser le drame d'identité ont aussi renouvelé le drame policier. Souvent, pour résoudre le mystère d'un crime passionnel annoncé au début de la pièce, le dramaturge amène le détective et le public dans le passé pour comprendre les émotions qui ont motivé le meurtre. Rejetant le réalisme des drames policiers qu'on voit à la télévision, cette technique donne des pièces éclatées ou médiatisées. Dans son premier texte théâtral, *Les champs de boue* (1999), l'Ontarien Stefan Psenak présente un crime qui a tous les éléments d'une tragédie familiale: un couple coincé dans la solitude d'un mariage stérile, une fille adoptive qui semble combler le vide, une attraction sexuelle fatale entre l'homme et l'adolescente, un meurtre. La pièce commence par une scène muette où la femme essaie désespérément de cacher les pièces à conviction. Ensuite, L'Enquêteur interroge L'Homme après que La Femme a confessé le meurtre de la Fille. Dans le reste de la pièce, le passé et le présent se côtoient dans ce drame qui est la lente révélation des événements et des passions qui ont provoqué le crime.

*Chute libre* (1999), un drame policier écrit par quatre membres du Théâtre la Seizième de Vancouver, se sert aussi des retours en arrière pour expliquer le crime annoncé dès le début: un spectaculaire meurtre double. L'intrigue présente la relation fatale entre Claude Moquin, un psychiatre âgé de 37 ans, professeur à la faculté de médecine, et Jessica Evans, une belle étudiante sensuelle mais instable. Le spectateur voit leur rencontre initiale; la séduction du professeur récemment divorcé; une aventure sexuelle

enflammée par l'ecstasy, le sadomasochisme et la jalousie. Finalement, la jeune femme tue Claude, puis disparaît après avoir mis le feu au corps de son ex-amant et à un cadavre féminin volé de la faculté de médecine pour convaincre la police que c'est un meurtre-suicide. L'histoire de leur liaison est présentée chronologiquement, mais la linéarité est interrompue par plusieurs témoignages qui font partie de l'enquête policière et par les commentaires en anglais des animateurs d'une émission de nouvelles.

Le drame policier prend un tour inattendu dans l'adaptation théâtrale (2001) du roman *La Grotte* du Manitobain Jean-Pierre Dubé où l'enquête est menée par un psychothérapeute dans un hôpital psychiatrique et en prison. Peu à peu, tous les personnages révèlent la cause de leur aliénation mentale: la Femme a été victime de l'inceste, le Prêtre a tué un jeune homme dont il était amoureux et il tente de tuer la Femme parce qu'elle était l'amante de la victime, et le troisième personnage, l'Homme, est plein de jalousie meurtrière parce qu'il était très attaché à la victime. Évoquant les scandales des prêtres-pédophiles qui ont bouleversé l'Église catholique, Dubé s'en sert pour parler de la crise spirituelle qui paralyse beaucoup de croyants, et pose la question de savoir comment réconcilier la soif de pureté et de piété avec la sexualité humaine et les formes d'érotisme jugées pécheresses?

Comme dans les pièces qui dramatisent ou narrativisent des crimes passionnels, la sexualité et les relations intimes sont souvent les sujets des pièces francophones. Plusieurs des treize courtes pièces sollicitées par Roland Mahé pour le Festival des auteurs dramatiques, qui fêtait le soixante-quinzième anniversaire du Cercle Molière, traitaient des sujets universels de la vie du couple ou de la quête du bonheur. Marc Prescott met en scène la vie du couple dans sa plus récente pièce, *Encore* (2004). L'intention du dramaturge est assez modeste: il veut toucher et divertir le public en présentant la rencontre d'un couple qui recrée et tente de revivre la séduction initiale après un, cinq, dix, vingt, vingt-cinq et cinquante ans—même après leur divorce. Prescott analyse avec émotion et humour l'évolution et la dissolution d'un couple dans cette pièce qui fait penser à l'Américain Neil Simon. Le ton de *L'intimité* (2003) de la jeune Acadienne Emma Haché est, par contre, plus sombre. Ce drame met en scène la vie malheureuse d'un couple (lui est un soldat canadien-français, elle est une jeune Allemande) qui n'arrive pas à se guérir des traumatismes de la Deuxième Guerre mondiale.

Chez l'Ontarien Patrick Leroux, la vie du couple est une autre histoire. Bravant tous les vieux tabous, Leroux parle du désir sans broncher dans *La*

*Litière* (1994), *Rappel* (1995) et *Ressusciter* (1996). Les didascalies et les notes de Leroux qui accompagnent le texte publié expliquent son intention d'ouvrir la scène à une sexualité libérée et de remplacer le drame réaliste par une structure « fluide, anarchique, sexuelle, mais aussi rythmique, imagée, cyclique » (140). L'action de *La Litière*, que le dramaturge caractérise comme un « 'peep show' culturel, donc moral et acceptable » (40), se passe dans le lit du couple, Mae et Ludwig, qu'ils n'ont pas quitté depuis quatre ans. *Rappel* a lieu chez Ludwig, « au cœur de son imaginaire » pendant qu'il prépare son suicide en compagnie de « trois bouches ... un pape ... une Muse déchue ... la vache à Giacometti ... [et] un chœur d'anges étrangement nubiles » (140). *Ressusciter* est le monologue de Mae après la mort de Ludwig. Comme le dit Leroux, « au diable le théâtre de cuisine, au diable les pète-pète-tarte-à-la-crème; au diable les conventions! » (1996, 142), il faut « réagir au théâtre moribond et à l'institutionnalisation de la médiocrité » (220). Ludwig sert de porte-parole non seulement à l'auteur mais à sa génération et il veut « ROMPRE, déconstruire, comprendre, déconstruire, défaire ... créer [s]es propres mythes » (141-142).

*Le Testament du couturier* de Michel Ouellette parle aussi de la sexualité, combinant une intrigue futuriste avec une technique avant-gardiste. À travers trente courtes scènes, Ouellette brosse un tableau effrayant de la vie dans la Banlieue de l'Avenir, une dystopie aseptique et asexuée. Gouverné par des hommes dénommés « les Élus » (11), cet espace est contrôlé par un vaste réseau électronique avec des logiciels pour détecter les germes et les crimes ainsi qu'un système de « cybervision » pour propager l'idéologie du régime. À la cybervision les autorités dénoncent la sexualité, la criminalité et l'immoralité qui règnent dans la Cité et qu'il faut bannir de la Banlieue. D'après l'idéologie sexiste et anti-érotique de la Banlieue, l'homme moderne est supérieur à la femme parce qu'il n'a plus de désirs érotiques. La femme a besoin d'aide pour évacuer son érotisme, signe de son infériorité morale. L'intrigue compliquée du *Testament du couturier* prouve encore une fois qu'un état totalitaire ne peut jamais réprimer les pulsions élémentaires qui constituent la nature humaine. Le texte de Ouellette pose un grand défi au metteur en scène parce que la moitié des répliques ont été enlevées. Selon la note de l'auteur, la version publiée de la pièce représente le texte « positif » ou « réel », et la partie négative ou « virtuelle » est dans le silence des répliques qui manquent (7). *Le Testament du couturier* se présente donc comme un mystère qui force le spectateur et le lecteur à remplir les blancs du texte, à pénétrer les secrets de la Banlieue et à dévoiler les manigances de ses habitants.



Les interrogations d'ordre spirituel, philosophique, moral et scientifique qu'on voit sur les scènes des théâtres francophones signalent le désir des dramaturges de parler des enjeux du monde contemporain à un public sophistiqué. Il est intéressant de noter que le mythe de Faust a été remanié à ces fins plusieurs fois: par Richard J. Léger dans *Faust: chroniques de la démesure* (2001) pour le Théâtre la Catapulte d'Ottawa, par la Québécoise Marie-Christine Lê Hûu dans *Faust, pantin du diable* (2001) pour le Théâtre la Seizième de Vancouver et par Rhéal Cenerini dans *La Tentation d'Henri Ouimet* (2004) au Cercle Molière de Saint-Boniface. La version de Léger, sollicitée par Joël Beddows, joue sur la métathéâtralité: il s'agit d'un dramaturge qui ose réécrire le drame de Goethe. Le pouvoir diabolique offert par le personnage méphistophélique est la connaissance en médecine biogénétique qui permet au Docteur Jean Faust de créer la vie parfaite par le clonage et par le traitement de l'ADN pour guérir toutes les maladies et assurer l'éternelle jeunesse. La pièce pose toute une gamme de questions sur l'éthique de la médecine moderne et l'industrie pharmaceutique en même temps qu'elle offre une version postmoderne du mythe. La version de Cenerini est taillée pour un public manitobain plus près de ses origines rurales et agricoles. Henri Ouimet est un jeune fermier au bord de la faillite qui vend son âme à une société d'experts-conseils qui l'aide à mieux exploiter sa ferme.

La science et la technologie moderne sont aussi l'inspiration de deux projets expérimentaux: *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe* (2003) de Patrick Leroux et *Univers* (2001), texte conjoint d'Herménégilde Chiasson, Robert Marinier et Dominique Parenteau-Lebeuf. Leroux appelle son texte un « livret d'anti-opéra cybernétique. » Dans l'univers virtuel de l'Internet, dieu l'amibe crée un culte religieux qui exploite la solitude et le vide existentiel de ses disciples. Le cyberévangélisme de dieu l'amibe flatte son égoïsme monstrueux et satisfait son désir de pouvoir et de gain, mais on finit par démasquer le charlatan à la fin de la pièce. Leroux et sa metteuse en scène, Anne-Marie White, avouent que le projet du *Rêve totalitaire* était trop ambitieux et impossible. Ils voulaient « commettre une révolution théâtrale » (17), rompre avec l'écriture dramatique conventionnelle et le jeu psychologisant du théâtre réaliste (10, 17). À travers les remarques ironiques d'un personnage, La Commentatrice, Leroux fait une critique assez acerbe du théâtre contemporain, qu'il juge mort et sans intérêt. Comme dans sa pièce *Rappel*, ce jeune rebelle veut déconstruire le théâtre franco-ontarien, subvertir son réalisme, aller au-delà de sa quête identitaire.

*Univers*, le texte co-écrit par un Acadien (Chiasson), un Ontarien (Marinier) et une Québécoise (Parenteau-Lebeuf), prend comme point de départ les théories du *Big Bang* et du *Big Crunch* qui expliquent l'origine et la destruction éventuelle de notre univers. Il est difficile de prendre au sérieux le discours scientifique parce qu'il est présenté par des personnages à la fois pathétiques et comiques. Il y a Pavel Alexeïevitch Tcherenkov, un physicien russe (Prix Nobel en 1958) en exil au Japon qui s'enivre pour échapper à sa solitude depuis que sa femme l'a quitté. Il y a aussi Doug et Lisa, lui un scientifique et elle une serveuse à Sudbury, qui souffrent tous les deux de leur timidité et de leur maladresse sociale. Le troisième volet du texte met en scène Frank et Marc, deux mineurs amateurs de hockey à la recherche de blondes. La pièce se sert de l'humour clownesque, de toutes sortes d'effets vaudevillesques et d'un décor mobile compliqué, mais le message fondamental est profondément sérieux: dans un univers infini, menacé par la destruction catastrophique, les êtres humains sont infiniment petits et en quête d'amour, de compréhension et de sens.

Pour conclure ce bref survol du théâtre dans les francophonies minoritaires, revenons à notre point de départ, le désir exprimé par Joël Beddows de dépasser le théâtre utilitaire:

Le théâtre auquel je rêve est un lieu pour l'intellect. Pour l'artiste, la réflexion lui permet la compréhension de ses élans créateurs, pour mieux les cerner pour ensuite mieux les articuler. Pour le spectateur, un théâtre pour se sentir stimulé, au risque de se sentir perdu et de l'accepter. La réflexion est notre outil pour lutter contre ceux qui défendent un théâtre sentimental qui nous empêche de nous dépasser. (2002b, 33)

À Moncton, à Ottawa, à Sudbury, à Toronto, à Saint-Boniface et à Vancouver, de nombreux dramaturges ont réussi à transcender la dramaturgie identitaire et régionaliste qui a aidé les communautés minoritaires à préserver leur mémoire collective et leur culture traditionnelle. Sans oublier le rôle du théâtre dans la vie culturelle de leurs communautés, ces auteurs ont osé renouveler l'écriture et la production théâtrales pour leur public de plus en plus urbain et éduqué. Comme Beddows nous le signale (2003), la tâche des critiques est de reconnaître la modernisation de ces dramaturgies franco-canadiennes.

Dans l'ère de la mondialisation où les nouveaux médias effacent les frontières et donnent accès aux autres cultures et formes artistiques, les auteurs élargissent leur champ de vision. Se servant des liens établis par l'Association des théâtres francophones du Canada (l'ATFC), plusieurs

troupes ont réussi à établir des réseaux pour faciliter des œuvres collaboratives et des coproductions. Le programme des Voyagements, par exemple, créé par l'ATFC en 1997, aide les troupes de différentes régions à travailler ensemble et à programmer des tournées à travers le Canada. Ce genre de réseautage diminue la spécificité géographique, linguistique et historique des théâtres régionaux (Vallée, Leroux 2001). Les résultats sont prometteurs: de nouvelles compagnies, de nouveaux auteurs et directeurs artistiques qui donnent libre cours à leur créativité pour offrir des œuvres plus universelles et innovatrices aux spectateurs qui veulent plus qu'affirmer leur identité quand ils vont au théâtre.

NOTE

- 1 Un grand merci à tous les auteurs, traducteurs, metteurs en scène et éditeurs qui ont répondu à mes questions et qui m'ont envoyé des textes inédits. Je tiens à remercier Jo-Anne Elder, Marcia Babineau et France Daigle (Acadie); Joël Beddows, Patrick Leroux, Michel Ouellette (Ontario); Irène Mahé, Jean-Pierre Dubé, Marc Prescott, Rhéal Cenerini et Lucien Chaput (Manitoba); Craig Holzschuh (Colombie-Britannique). Sans l'aide et la générosité de ces gens, je n'aurais pas pu écrire cet essai.

**Le théâtre post-identitaire en milieu minoritaire.**

Liste des pièces mentionnées dans l'article, avec la date et le lieu de la création originale. La date de publication est indiquée après le titre.

**Alberta**

<i>Contes albertains</i>	Collectif	UniThéâtre d'Edmonton	2000
<i>Contes albertains</i>	Collectif	UniThéâtre d'Edmonton	2001

**Colombie-Britannique**

<i>Un one-way</i>	Holzschuh, Cloutier	Théâtre la Seizième	1999
<i>Chute libre</i>	Poll, Jean, Holzschuh, Cloutier	Théâtre la Seizième	1999
<i>Faust, pantin du diable</i>	Lê Hûu	Théâtre la Seizième	2001
<i>Contes vancouverois</i>	Collectif	Théâtre la Seizième	2004

**Manitoba**

<i>Les Tremblay I</i>	Dorge et Mahé	Cercle Molière	1986
<i>Les Tremblay I</i>	Dorge et Mahé	Cercle Molière	1987
<i>Les Tremblay III. Noël en famille.</i>	Dorge et Mahé	Cercle Molière	1989

**Manitoba** *continu*

<i>Kolbe</i> (1996)	Cenerini	Collège universitaire	1990
<i>Sex, lies et les Franco-Manitobains</i> (2001)	Prescott	Collège universitaire	1993
<i>La femme d'Urie</i> (1996)	Cenerini	Cercle Molière	1996
<i>L'Année du Big-Mac</i> (2004)	Prescott	École nationale de théâtre	1999
<i>Happening 2000</i> (2000)	Collectif	Cercle Molière	2000
<i>La Tentation d'Henri Ouimet</i> (2004)	Cenerini	Cercle Molière	2000
<i>Accorder la Rouge</i>	Cenerini	Théâtre Montcalm	2000
<i>La Grotte</i>	Dubé	Cercle Molière	2001
<i>Poissons (Bullshit)</i> (2001)	Prescott	Cercle Molière	2001
<i>Laxton</i> (2004)	Cenerini	Cercle Molière	2002
<i>Encore</i> (2003)	Prescott	Cercle Molière	2003

**Nouveau-Brunswick**

<i>L'Exil d'Alexa</i> (1993)	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1993
<i>La Vie est un rêve</i>	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1994
<i>Aliénor</i> (1998)	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1997
<i>Laurie ou la vie de galerie</i> (2002)	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1997
<i>Pour une fois</i>	Chiasson	Théâtre l'Escaouette	1999
<i>Sans jamais parler du vent</i>	Daigle	Moncton Sable	2004

**Ontario**

<i>La Litière</i> (1996)	Leroux	Théâtre La Catapulte	1994
<i>Rappel</i> (1996)	Leroux	Théâtre La Catapulte	1995
<i>Ressusciter</i>	Leroux	Théâtre La Catapulte	1996
<i>La rêve totalitaire de dieu l'amibe</i> (2003)	Leroux	Théâtre La Catapulte	1995, 1996
<i>Contes urbains Ottawa</i> (1999)	Collectif	Théâtre La Catapulte	1998
<i>Contes d'appartenance</i> (1999)	Collectif	Théâtre du Nouvel-Ontario	1998
<i>Faust: chroniques de la démesure</i> (2001)	Léger	Théâtre La Catapulte	1999
<i>Les champs de boue</i> (1999)	Psenak	Théâtre du Trillium	1999
<i>Contes sudburois</i> (2001)	Collectif	Théâtre du Nouvel-Ontario	1999
<i>Moulinette</i> (2001)	Champeau	Théâtre La Catapulte	2000
<i>Univers</i>	Chiasson, Marinier, Parenteau-Lebeuf	Théâtre du Nouvel-Ontario	2001

**Ontario** *continu*

---

<i>La fuite comme un voyage</i> (2001)	Psenak	Théâtre du Trillium	2001
<i>Contes urbains, contes torontois</i>	Collectif	Théâtre français de Toronto	2002
<i>Le Testament du couturier</i> (2002)	Ouellette	Théâtre La Catapulte	2003
<i>Nuits d'Iran</i>	Mohtashami-Maali	Théâtre du Nouvel-Ontario	2003
<i>Sahel</i> (2003)	Catanzariti	Théâtre du Nouvel-Ontario	2003

**Saskatchewan**

---

<i>De blé d'inde et des pissenlits</i>	Archambault	Troupe du Jour	1993
<i>La Trahison</i> (1998)	Gareau	Troupe du Jour	1998

## OUVRAGES CONSULTÉS ET CITÉS

- Beauchamp, Hélène et Joël Beddows, dir. *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Ottawa: Le Nordir, 2001.
- Beauchamp, Hélène et Gilbert David, dir. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2003.
- Beddows, Joël. « Tracer ses frontières: vers un théâtre franco-ontarien de création à Ottawa. » *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa: Le Nordir, 2001. 49-68.
- . « Mutualisme esthétique et institutionnel: la dramaturgie franco-ontarienne après 1990. » *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa: Le Nordir, 2002a. 51-73.
- . « Éloge de la théâtralité, éloge de la simplicité... de Joël Beddows ». *Théâtre la Catapulte: 1992-2002*. Cahier de souvenir. Éd. Joël Beddows, Dominique Lafon, et Patrick Leroux. Ottawa: Théâtre la Catapulte, 2002b.
- . « Mettre en récit l'histoire théâtrale au Québec et au Canada francophone. » *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*. Dir. Hélène Beauchamp et Gilbert David. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2003. 359-381.
- Catanzariti, Franco. *Sahel*. Sudbury: Prise de parole, 2003.
- Cenerini, Rhéal. *Les Partisans dans Aucun motif*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 1983. 101-26.
- . *Kolbe* suivi de *La Femme d'Urie*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 1996.
- . *Accorder La Rouge*. Texte inédit, 2000.
- . *Laxton* suivi de *La Tentation d'Henri Ouimet*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2004.
- Le Cercle Molière. *Théâtre en pièces*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2000.
- Champeau, Nicole V. *Moulinette*. Ottawa: Les Éditions du Vermillion, 2001.
- Chiasson, Herménégilde. *L'Exil d'Alexa*. Moncton: Les Éditions Perce-Neige, 1993.
- . *La vie est un rêve*. Texte inédit, 1994.
- . *Aliénor*. Moncton: Les Éditions d'Acadie, 1998.

- *Pour une fois*. Texte inédit 1999.
- *Laurie ou la vie de galerie*. Tracadie-Sheila, NB/ Sudbury: Les Éditions de la Grande Marée/Prise de parole, 2002.
- Chiasson, Herménégilde, Robert Marinier, et Dominique Parenteau-Lebeuf. *Univers*. Texte inédit, 2000.
- Collectif. *Contes sudburois*. Sudbury: Prise de parole, 2001.
- Collectif. *Contes urbains, contes torontois*. Texte inédit, 2002.
- Collectif. *Contes vancouverois*. Texte inédit, 2004.
- Daigle, France. *Sans jamais parler du vent*. Texte inédit, 2004.
- Dorge, Claude et Irène Mahé. *Les Tremblay I*. Texte inédit, 1986.
- *Les Tremblay II*. Texte inédit, première création en 1987.
- *Les Tremblay III. Noël en famille*. Texte inédit, première création en 1989.
- Dubé, Jean-Pierre. *La Grotte*. Texte inédit, 2003.
- Forsyth, Louise. « La Troupe du Jour de Saskatoon: une compagnie-laboratoire. » *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa: Le Nordir, 2001. 135-50.
- Gaboury-Diallo, Lise. « Théâtre et dramaturgie en français dans l'ouest canadien. » *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*. Dir. Hélène Beauchamp et Gilbert David. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2003. 197-219.
- Gareau, Laurier. *La Trahison / The Betrayal*. Regina, SK: Les éditions de la nouvelle plume, 1998.
- Haché, Emma. *L'intimité*. Carnières, Belgique: Lansman Éditeur, 2003.
- Holzschuh, Craig et Stephan Cloutier. *Un one-way*. Texte inédit, 1999.
- Hotte, Lucie, dir. *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Ottawa: Le Nordir, 2002.
- « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie: enjeux du particularisme et de l'universalisme. » *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa: Le Nordir, 2002. 35-47.
- Léger, Annick. « Au fil des mots. Survol de 30 ans de dramaturgie en Ontario français ». *Entr'Acte 1* (Hiver 2003-2004): 21-33.
- Léger, Richard J. *Faust: chroniques de la démesure*. Ottawa: Le Nordir, 2001.
- Leroux, Patrick. *Implosions: Dialogues* suivi de *La Litière* et de *Rappel*. Ottawa: Le Nordir, 1996.
- *Ressusciter*. Online [www.adeline.qc.ca](http://www.adeline.qc.ca).
- , éd. *Contes urbains*. Ottawa: Ottawa: Le Nordir, 1999a.
- , éd. *Contes d'appartenance*. Sudbury: Prise de parole, 1999b.
- « Les alliances stratégiques dans le théâtre francophone au Canada. » *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa: Le Nordir, 2001. 193-208.
- *Le rêve totalitaire du dieu l'amibe*. Ottawa: Le Nordir, 2003.
- Lonergan, David. *La création à cœur. L'histoire du théâtre de l'Escaouette*. Tracadie-Sheila, NB: Les Éditions de la Grande Marée, 2000.
- « L'émergence du théâtre professionnel en Acadie: le Théâtre populaire d'Acadie et le théâtre l'Escaouette. » *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa: Le Nordir, 2001. 27-47.
- « A History of Acadian Theatre in Five Plays? Why not? » *Angels & Anger. Five*

- Acadian Plays*. Translated and edited by Glen Nichols. Toronto: Playwrights Canada Press, 2003a. Vii-xii.
- . « Acadie. Un Théâtre à la recherche d'auteurs. » *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*. Dir. Héléne Beauchamp et Gilbert David. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2003b. 221-235.
- Mahé, Roland. « Préface. » *Théâtre en pièces. Le Cercle Molière*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2000. 5-13.
- Marinier, Robert. « Je me souviens. » *Liban, écrits nomades 1*. Carnières, Belgique: Lansman, 2001. 53-79.
- Moss, Jane. « Le Théâtre franco-ontarien: Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness. » *University of Toronto Quarterly* 69.2 (Spring 2000): 587-614.
- . « L'urbanité et l'urbanisation du théâtre franco-ontarien. » *La Littérature franco-ontarienne: Voies nouvelles, Nouvelles Voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa: Le Nordir, 2002. 75-90.
- . « The Drama of Identity in Canada's Francophone West. » *American Review of Canadian Studies* 34.1 (Spring 2004a): 81-98.
- . « Les Théâtres francophones en Amérique du Nord. » *L'Interculturalisme au sein de la communauté francophone du Canada*. Dir. Jean Morency. Québec: Nota Bene, 2004b. 393-409.
- Nichols, Glen. « Bard of Acadie: The Theatre of Herménégilde Chiasson. » *Port Acadie* 2 (2001): 25-42.
- . *Angels & Anger. Five Acadian Plays*. Toronto: Playwrights Canada, 2003.
- Ouellette, Michel. *Le Testament du couturier*. Ottawa: Le Nordir, 2002.
- Poll, Melissa, Alain Jean, Craig Holzschuh et Stephan Cloutier. *Chute libre*. Texte inédit, 1999.
- Prescott, Marc. *Big!; Bullshit; Sex, Lies et Les Franco-Manitobains*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2001.
- . *Encore*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2003.
- . *L'Année du Big-Mac*. Saint-Boniface: Les Éditions du blé, 2004.
- Psenak, Stefan. *Les champs de boue*. Ottawa: Le Nordir, 1999.
- . *La fuite comme un voyage*. Ottawa: Le Nordir, 2001.
- Vallée, Danièle. « Qu'est devenu le théâtre franco-ontarien et que deviendra-t-il? » *Liaison* 112 (automne 2001): 11-15.



## Achèvement

je vis au présent fictif  
je brasse et casse les volatiles  
désirs comme mes mots  
volubiles et interminables  
on me dit que c'est un compendieux  
difficile à comprendre  
bien enclin à résister

je parle sans revendiquer quoi que ce soit  
sous la lame de ma langue  
pierre fer feu sont tous inféodés  
ma voix est mon baiser  
déposé aux pieds d'idoles aveugles  
mon ombre est mon fief  
couché sous le totem de mon poids

je vais avec mon double  
ensemble pour la métaphysique de l'instant  
posséder c'est entrer en conflit  
avec soi-même alors on se côtoie  
la fin n'achève pas d'arriver  
et mes habitudes esclaves  
ont l'endurance analogue à l'entêtement

je dissipe des conseils  
en lisant les lignes de la main  
de mon ombre à terre



## La figure de l'Amérindien: quatre portraits

La vraie littérature n'est pas le lieu de revendication d'identité mais plutôt le lieu de contact faste avec l'altérité: je ne lis pas pour me reconnaître mais pour rencontrer l'autre. . .

Je pense que la littérature est l'un des rares moyens que j'ai de sortir de mon solipsisme natif, de pénétrer dans ce qui est par définition impénétrable: la conscience d'autrui telle qu'elle est reconstruite imaginativement dans les textes littéraires.

—JEAN-JACQUES LECERCLE

**L**e Nouveau Monde a été le lieu de rencontre de l'Européen blanc et de l'Amérindien, cet Autre qui a d'abord été le Sauvage, puis l'Indien, puis l'Autochtone ou, selon une terminologie encore hésitante, l'Amérindien. Dans la littérature franco-ontarienne, comme dans les autres littératures du Canada français, un mythe s'est construit autour de l'Amérindien qui a institué un « décalage » entre la réalité et la fiction. C'est ce que fait remarquer Amaryll Chanady dans un article sur « L'Indien et les discours identitaires »:

Depuis l'arrivée de Christophe Colomb au Nouveau Monde, l'Amérindien a constamment été fictionnalisé et transformé en objet mythique dans des chroniques, aussi bien que dans des textes religieux, ethnographiques et littéraires. . . Ce décalage a été souligné notamment par Todorov, dans *La Conquête de l'Amérique: la découverte de l'autre*, où il affirme que l'autre en Amérique a toujours été inventé à partir d'une extrapolation non critique du même, soit comme projection péjorative, soit comme projection idéalisante. (293)

Comme le note Janet M. Paterson, l'Amérindien est représenté comme étant Autre dans « une longue tradition littéraire » à la fois de façon positive et négative: nudité, nomadisme, tatouage, polygamie et rites religieux caractérisent l'Amérindien de façon négative alors que simplicité, liberté et proximité avec la nature sont valorisées (20-21). L'Amérindien a donc parfois un visage idéalisé, mais il est surtout diabolisé, semble-t-il, du moins si l'on en croit Gérard Bouchard qui, dans sa préface des *Récits de Mathieu Mestokosho chasseur innu*, signale que

[d]epuis la rencontre initiale entre Européens et Autochtones dans la vallée du Saint-Laurent au début du XVII<sup>e</sup> siècle, une méprise—pour employer un très gros euphémisme—s'est installée qui a donné naissance au stéréotype affligeant de l'Indien barbare, voué à l'errance, rebelle à la civilisation et peut-être même plus proche de la bête que de l'humain. (10)

Aussi, selon Guy Laflèche, l'Indien, dans l'imaginaire québécois, c'est le « maudit sauvage »: « L'Indien imaginaire ici, le seul qui vive dans les imaginations qui forment le Québec, ce n'est ni l'Indien ou l'Amérindien des philosophes européens, ni les Indiens des westerns étatsuniens: c'est le 'sauvage', le 'maudit sauvage'. » (174) Si la figure de l'Amérindien a, dans la tradition littéraire du Canada français, un double visage, elle a aussi un corollaire: la figure du Métis, qui n'a pas nécessairement une valeur positive.

Si la littérature est bien ce lieu de rencontre avec l'Autre, lieu où sa conscience est « reconstruite imaginativement » comme le soutient Jean-Claude Lecerle, comment la littérature franco-ontarienne témoigne-t-elle de cette rencontre avec cet Autre qu'est l'Amérindien? Les textes construisent-ils une image négative ou positive, péjorative ou idéalisée de l'Amérindien? S'agit-il simplement « d'évocations fugaces » ou « de l'insertion d'un personnage secondaire dans une intrigue, » ou plutôt pouvons-nous éprouver véritablement une « immersion qui permet de capter une sensibilité, un art de vivre, une vision du monde, [une] capacité d'appréhender l'existence par le regard de l'Autre que seule rend possible une forme de communion et donc d'adhésion—ou, pour mieux le dire: un sentiment de fraternité » comme le souhaite Gérard Bouchard dans sa préface aux *Récits de Mathieu Mestokosho chasseur innu* de Serge Bouchard (11)? Comme le souligne Janet M. Paterson, « c'est l'impact et la signification de l'Autre dans la fiction qui méritent notre attention » (37). Considérant l'Autre comme une « structure signifiante, » on tentera de préciser ce que représente cet Autre, Amérindien ou Métis, dans *Nanna Bijou* de Jocelyne Villeneuve, dans *La Quête d'Alexandre* d'Hélène Brodeur, dans *Le Trappeur du Kabi* de Doric Germain et dans *L'Obomsawin* de Daniel Poliquin, et quelle est sa fonction dans le récit.

### **Nanna Bijou ou l'Amérindien mythique et idéalisé**

*Nanna Bijou: le géant endormi* se présente comme une légende.<sup>1</sup> Par définition, ce type de récit plus ou moins fabuleux, s'il représente des faits ou des personnages réels, déforme ou amplifie leur représentation. Le livre de Villeneuve oppose deux tribus ennemies à travers les personnages d'Ataharho, l'espion sioux, et Shinwauk, le chef de la tribu odjibwée. Cette légende met également en scène une relation conflictuelle entre les

autochtones et les Blancs à l'époque des premières explorations des Blancs dans la Baie du Tonnerre. Dans la légende, présentée du point de vue de l'Odjibwé, le conflit avec l'Autre est double: le texte oppose d'une part deux Amérindiens et d'autre part les Amérindiens aux Blancs.

La narration propose une vision stéréotypée de l'Amérindien. Le vocabulaire et les figures de style (métaphore, comparaison, périphrase) y contribuent largement; le Blanc, c'est le « shogonos » (20), Nanna Bijou est le « fils du soleil aux grands pouvoirs » (11). En comparant les « motifs » à « des gouttes de rosée » qui brillent (23), les « cheveux noirs » à « des plumes de corbeaux » (26) ou encore un « morceau de métal lisse » à « un lac au coucher du soleil » (32), l'auteur a toujours recours à un lexique évoquant la nature. Les descriptions sont parsemées de personnifications (vision du monde animiste), comme ce vent du Nord « qui met un couvercle sur les lacs, » et lorsque l'auteur écrit par exemple « au bout de plusieurs soleils » ou « bien des lunes passent » (22,23) pour marquer le temps des événements. La narration construit des personnages et un monde amérindien mythiques, en accord avec les images d'Épinal. Nomades, « les Odjibwés vivent en harmonie parfaite avec la nature » (11), ils « prient et se livrent à leurs rites et à leurs incantations » (14) avant d'entreprendre leur pèlerinage. Aussi, au retour d'une première expédition fructueuse, c'est le « pow-wow »: « Les hommes dansent des épaules et crient en laissant échapper une espèce d'aboïement aigu » (22). Même l'image du Blanc n'échappe pas à cette vision stéréotypée: pour le Sioux Atatharho, le Blanc, qu'il voit pour la première fois de sa vie, est un homme « mystérieux »: « [i]l a le teint curieusement pâle et ses cheveux longs jusqu'à l'épaule ressemblent aux rayons du soleil. En bandoulière il porte une de ces armes aux pouvoirs magiques dont Atatharho a vaguement entendu parler » (31).

Puisque l'Amérindien est en conflit avec le Blanc, l'incompréhension et la méfiance marquent leurs relations. Le Blanc est un être cupide:

À la lueur du jour, les Blancs suivent Atatharho en chantant mais s'impatientent quand il ose ralentir pour pêcher ou pour chasser. Ils ont la fièvre de l'argent et veulent le plus tôt possible découvrir les trésors promis. (38)

Aux yeux de l'Amérindien, le Blanc est l'ennemi qui ne doit pas apprendre le secret qu'a confié Nanna Bijou aux Odjibwés sous peine « d'une grande calamité » (19-20). Il est aussi le manipulateur, celui qui a recours à la ruse pour parvenir à ses fins, entre autres « l'eau-de-vie » (33). Le Blanc se montre également prétentieux lorsqu'il rit des frayeurs du Sioux, frayeurs qui sont pour lui des superstitions.

Ce conte<sup>2</sup> franco-ontarien met aussi en scène un conflit entre Amérindiens, dans lequel l'Odjibwé est le « bon » Amérindien (18) et où le Sioux sanguinaire n'apparaît guère plus vertueux que le Blanc, tout aussi cupide que lui puisqu'il a lui aussi recours à une ruse pour soutirer leur secret. En empruntant l'habit « des gens dont les mocassins portent une couture plissée au talon » (26-27), le Sioux Atatharho devient « Autre » et s'immisce dans le territoire de l'Autre en usurpant leur identité. Même dans le cas des Amérindiens, le récit propose une vision manichéenne de la réalité à travers des portraits stéréotypés.

L'Autre dans *Nanna Bijou*, c'est donc le Blanc mais aussi le Sioux, et les deux sont la cause de la « grande calamité » (20) qui s'abat sur Shinwauk et les siens, sans qu'il ait pu faire quoi que ce soit. La présence de l'Autre bouleverse la vie des Odjibwés et du demi-dieu Nanna Bijou. L'Autre s'avère le versant sombre du même (les Sioux sont aussi des Amérindiens) et sa présence révèle la peur de l'étranger (le Blanc que l'on redoute et dont il faut se méfier). Dans cette légende, tous courent à leur perte: les Blancs sont punis de leur cupidité et meurent dans la tempête (42), le Sioux ennemi est puni et meurt à son tour, conscient d'avoir « détruit le monde » (45), le demi-dieu Nanna Bijou est transformé en roc, et les Odjibwés ont perdu leur trésor. La relation avec l'Autre est nécessairement conflictuelle dans le monde des Odjibwés voués à la disparition.

### **La Quête d'Alexandre ou le Métis mentor et adjurant**

*La Quête d'Alexandre*, premier tome des *Chroniques du Nouvel-Ontario*, véritable roman des origines, relate de la colonisation du Nord de l'Ontario.<sup>3</sup> Du strict point de vue de l'intrigue, le roman raconte les efforts d'Alexandre Sellier pour retrouver son frère François-Xavier, parti avec un prospecteur dans le Nord de l'Ontario et dont on est sans nouvelles depuis deux ans. Pour mener à bien sa quête, Alexandre devra compter sur des Amérindiens qui habitent ce coin de pays en plein essor de colonisation: Jos Noostook, Teddy Mayacho, mais surtout les Métis Jim Kentick et Joe Vendredi. Dans le roman d'Hélène Brodeur, si les Amérindiennes sont presque toutes de sang pur, les Amérindiens qui jouent un rôle important sont métis, sauf Bill Nikash, qui habite pourtant le village de Miska (et non une réserve) et qui est l'Indien « de service. » On compte d'ailleurs sur lui pour la parade de la Saint-Jean-Baptiste, alors que l'on veut reproduire une image du livre d'histoire qui montre Champlain découvrant le lac Témiscamingue flanqué de deux Amérindiens. Bill Nikash, qui vend aux villageois de la viande

d'animaux sauvages même si cela est interdit, symbolise l'image de l'Indien pour les Blancs du village, image presque mythique qu'il n'ose pas contester, bien qu'il soit insulté de la façon dont on le voit dans ce passage:

Zénon se chargea d'expliquer à Bill Nikash qu'on avait besoin de lui.

—Pourquoi moi ?

—Parce que t'es un sauvage et qu'il nous faut deux sauvages avec Champlain.

— Je suis pas un sauvage, riposta Bill, indigné. Je suis un Ojibwa.

—Un Ojibwa, c'est un Indien?

— Bien sûr.

— Alors, c'est justement ce qu'il nous faut. Il faudra que tu mettes tes plumes dans tes cheveux et ta petite jupe courte.

— Hein? Quelles plumes? Quelle jupe? Moi je m'habille à la Hudson Bay ou dans le catalogue d'Eaton comme tout le monde.

Zénon lui expliqua que c'était un rôle, qu'on représenterait l'arrivée des premiers Français, que cela ferait partie d'une grande fête à Miska. Bill consentit enfin, ne voulant pas s'aliéner la moitié de sa clientèle. (101)

L'Amérindien doit correspondre à l'image folklorique de l'Autre, image rassurante que l'on a apprivoisée par les livres d'histoire et que l'on veut perpétuer et reproduire. Dans le roman d'Hélène Brodeur, il n'y a pas de conflit avec l'Amérindien<sup>4</sup>—qui accepte de se conformer à l'image qu'on se fait de lui—ou avec le Métis; le Blanc apprend de l'Autre, vit en harmonie avec lui. Cette bonne entente fait d'ailleurs partie des mœurs du village; dans la paroisse du Père Paradis, tous sont égaux, quelle que soit leur religion ou leur race:

Ma paroisse est vaste et parmi mes paroissiens il y a toutes les races: Indiens et Métis, Anglais et Canadiens français—la plupart des pays européens sont représentés et il y a même quelques Chinois.

—Ils ne sont pas tous catholiques, sans doute.

—Non. Mais tous ont besoin, à un moment donné, de nourriture, d'abri, de célébration dans la joie—naissances, mariages—de consolation dans l'adversité, la maladie et la mort. (56-57)

Le village est un espace accueillant dans un pays neuf où tout est à construire. Jim Kentick est un guide sûr d'après le Père Paradis: « C'est le fils d'un employé de la Hudson Bay et d'une Indienne. Quand son père est retourné en Angleterre, il a grandi dans la tribu de sa mère. Il connaît le pays comme sa main et c'est un brave type. » (61) Alexandre sait d'ailleurs reconnaître ses qualités. Au contact du Métis, il apprend « à aimer cette vie rude . . . à traquer l'original farouche et le chevreuil timide. . . À son école Alexandre apprenait lentement à déchiffrer le livre de la nature, art aussi difficile que la lecture et l'interprétation des écrits humains » (80). Métis,

Jim Kentick a hérité de la « sagesse » des Amérindiens, mais non de leur aspect barbare. D'autres Amérindiens viendront en aide à Alexandre, comme le cousin de Jim, Jos Noostook, ou encore le vieux Métis Joe Vendredi duquel il aura soin pendant sa convalescence. Joe Vendredi représente le Métis à la fois en contact avec sa culture d'origine et en paix avec sa culture d'adoption. Métis par son père belge, élevé dans la tribu de sa mère montagnaise, Joe Vendredi est un « honnête homme, bon chrétien » (245) et il ne prend pas d'alcool, note la Mère Supérieure qui veut lui faire rencontrer Clémentine, une jeune métisse que la communauté a recueillie et à qui elle veut trouver un mari. C'est parce qu'il adopte les valeurs morales de la communauté majoritaire (catholique) qu'il est accepté et présenté de façon positive et bienveillante. D'ailleurs, Joe Vendredi et sa femme ont été heureux, en paix avec la culture de leurs mères, retournant vivre chaque été dans le bois, à la manière de leurs aïeules (249), une pratique qui est pour eux un ressourcement et non un désir de revenir en arrière ou d'adhérer à une vision idéalisée de leur passé comme ce sera le cas de George Mattawashpi dans *Le Trappeur du Kabi*.

*La Quête d'Alexandre* propose son Amérindien folklorique (Bill Nikash) ainsi qu'une image stéréotypée et positive du Métis (la sagesse de Jim Kentrick et de Joe Vendredi). Aussi, la rencontre avec l'Amérindien dans ce roman, c'est surtout la rencontre du Métis—point de jonction entre le Blanc et l'Amérindien—et elle est positive. Le Métis, qui a intégré les valeurs morales du Blanc et qui lui apporte ses connaissances indispensables dans ce pays d'abord inhospitalier pour le Blanc, est toujours un adjuvant ou un mentor pour Alexandre et la bonne entente règne dans le village; c'est que l'Autre a déjà quelque chose de Soi. Si Alexandre a la vie sauve après l'incendie, c'est grâce à Joe Vendredi qui sacrifie la sienne pour sauver ses voisins (273-74). Le Métis apparaît comme une figure idéalisée qui combine les bons côtés du Blanc et les bons côtés de l'Amérindien. Cette rencontre était nécessaire pour pouvoir coloniser le pays.

### ***Le Trappeur du Kabi* ou le révolté nostalgique**

Tout autre est l'atmosphère dans *Le Trappeur du Kabi* de Doric Germain, roman de la lutte à finir entre l'Amérindien et son mode de vie révolu (et idéalisé), et le Blanc qui a apprivoisé le bois et y a pris sa place à sa façon. Dans ce roman, le conflit entre l'Amérindien et le Blanc se concrétise dans la lutte pour un espace: George Mattawashpi, qui hait le Blanc, « le conquérant sans pitié, l'usurpateur, le voleur » (83), veut reprendre

possession des environs du lac Kabinagagami qu'il considère comme son territoire et il prendra tous les moyens pour y parvenir, incluant celui de tuer les chasseurs Blancs qui s'y aventurent. À l'inverse, le Blanc—surtout le personnage principal Roger Demers—sait reconnaître une certaine sagesse à l'« Indien », et il la met en pratique:

Mieux vaut un tout petit feu au-dessus duquel on peut se pencher pour recueillir toute la chaleur produite. C'est là un des nombreux petits détails que la sagesse indienne a mis au point au cours de siècles de vie en forêt, et plus d'un Indien a souri en voyant les énormes brasiers que font les chasseurs qui doivent dormir à la belle étoile et que les autochtones appellent avec mépris des *feux de Blancs*. (60)

Roger Demers, le Blanc, s'ouvre à l'altérité et tente de comprendre George Mattawashpi, l'Amérindien, « le solitaire, l'énigmatique, le sanguinaire trappeur du Kabi » (211). Après le duel, Demers essaie encore de comprendre l'Autre, le considère avec respect, malgré tout: « Pendant des semaines, je n'ai pensé qu'à le tuer. Maintenant, je regrette de ne pas l'avoir mieux connu. Ce devait être tout un homme quand même. » (212) Roger Demers est le seul qui sortira vivant du conflit parce que ses compagnons de chasse et même le grand chef n'échapperont pas à l'embuscade de l'Amérindien.

George Mattawashpi porte en lui une haine viscérale à l'endroit des Blancs: « Il les haïssait même tellement qu'il ne pouvait endurer ceux de sa race qui les côtoyaient. Leur servilité devant l'envahisseur lui donnait la nausée. » (83) Élevé par son père et son grand-père qui lui ont raconté le passé glorieux des siens, il a été à l'école des Blancs où il a appris « l'histoire des Blancs, où les siens n'étaient jamais mentionnés que comme des bêtes féroces » (89), deux visions qui s'opposent radicalement. Devenu un jeune révolté, il adhère à la vision positive mais mythique de l'Amérindien et vit comme ses ancêtres (90-98), en osmose avec la nature. Il sait déchiffrer tous les signes de la nature, il connaît le secret des plantes sauvages qui peuvent servir de poison, et sa patience est proverbiale (99). Son dieu, sa religion, c'est la nature (99). Son devoir se confond avec son rôle de justicier (99, 111) et sa mission est claire:

Il fallait obliger les Blancs à rester dans leurs villages en massacrant sans pitié ceux qui en sortaient. Il commencerait par les chasseurs et les pêcheurs, les plus coupables, puis étendrait son action aux bûcherons. Il se servirait du feu et de la carabine. . . Il déjouerait toutes les recherches, se ferait petit, invisible, arbre parmi les arbres ou même blanc parmi les Blancs s'il le fallait. (126)

Mais avec sa vision idéalisée d'un monde révolu (84-89), George est loin de faire l'unanimité: il est rejeté par les siens (90) et lorsqu'il retourne dans

la réserve pour tenter de convaincre les autres membres de la tribu de le suivre dans sa mission, même le chef Joe Ashkwia, modèle de l'Amérindien conciliant et réaliste (163-64), doit se résoudre à aller demander l'aide des Blancs.

Dans *Le Trappeur du Kabi*, la relation à l'Autre, un Amérindien qui s'accroche au passé et au mythe glorieux de la vie idéalisée de ses ancêtres, est essentiellement conflictuelle. George ne s'entend avec personne—ni avec les siens, ni avec les Blancs; il est l'Autre, menaçant, pour tous. S'il veut incarner la vision idéalisée de ses ancêtres, il ne réussit qu'à reproduire l'image des Indiens barbares et sanguinaires des livres d'Histoire. Le fait qu'il vive dans la nature, qu'il connaisse par cœur son territoire et qu'il en sache les secrets ne constitue pas une valeur positive, contrairement à l'image habituelle de l'Amérindien. George Mattawashpi incarne tous les aspects négatifs de l'Amérindien et c'est la mort qui l'attend. Roger Demers, le seul survivant du drame, incarne, quant à lui, l'image du Blanc qui s'ouvre à l'Autre et tente de le comprendre, le Blanc qui a su intégrer ce qu'il y avait de meilleur chez l'Amérindien, notamment ses connaissances qui lui permettent de survivre dans le bois. George incarne le contraire, la négation de l'altérité par rapport à ses origines et au présent. Il veut redevenir ce qu'il était et il veut se débarrasser des Blancs. À travers les conflits, le roman propose une mise à mort de l'image de l'Amérindien sanguinaire et barbare, du « maudit sauvage ».

### ***L'Obomsawin* ou le métissage comme mode de vie et la déconstruction du mythe**

*L'Obomsawin*<sup>5</sup> est le roman des nombreux métissages, de l'identité incertaine et de la déconstruction du mythe de l'Amérindien. En mettant en scène les préjugés envers cet Autre avec ironie, il les déconstruit. « Vendeurs de souvenirs » ou ivrognes, les Amérindiens n'ont pas une bonne réputation:

Les gens disent qu'ils vivent comme des sauvages, qu'ils cassent tout quand ils boivent, qu'ils sont sales, qu'ils démolissent les belles maisons de la mine quand ils s'installent à dix ou à vingt dans une. Certains ont planté leurs tentes à l'extérieur de la ville et vendent des objets d'art aux touristes. En général, il faut dire qu'ils se tiennent tranquilles. (124-25)

Roland Provençal, tout menteur et fabulateur qu'il soit (aussi ne retient-on pas son témoignage comme valable), n'en pense pas moins:

Les Indiens ne font jamais rien. Rien de bon en tout cas, si on en croit Roland Provençal. Ils prennent un coup—they boivent de l'alcool de contrebande—



s'installent pour un bout de temps dans les maisons abandonnées de la mine, et s'en vont, pour revenir plus tard. Des fois, ils se battent entre eux mais personne ne les arrête, parce qu'il n'y a plus de police en uniforme dans la ville. (19)

Aussi, la travailleuse sociale mormone de l'Aide à l'enfance « croyait dur comme fer que, pour le bien de ses petits indigènes, il valait mieux les envoyer dans les grandes villes rien qu'en béton très loin d'ici, dans de bonnes familles blanches et chrétiennes qui feraient oublier à ces pauvres petits leur passé d'Indiens miséreux » (59; l'auteur souligne). Les préjugés sont tenaces, la narration nous confirme que « (ç) a se fait encore aujourd'hui: des petits Indiens de la Saskatchewan et du Manitoba qu'on envoie aux États-Unis pour l'adoption; ça fait des criminels en moins pour le Canada et de beaux enfants pour les familles américaines qui ont tellement de mal à trouver des enfants à adopter » (59).

L'image stéréotypée de l'Amérindien, jusqu'ici négative, est aussi déconstruite lorsqu'il s'agit d'art amérindien. L'Obomsawin a commencé à peindre lorsque Langevin lui a expliqué qu'« on pouvait faire plus d'argent avec des tableaux qu'avec des contrats d'extermination » (120). Une fois la mode de la peinture amérindienne bien lancée, même le gouvernement canadien s'est mis à offrir des œuvres de peintres amérindiens aux hommes et aux femmes politiques—pour se donner bonne conscience, selon Obom:

Il dit: « Leur donner ça, à ce monde-là, ça ou une sculpture esquimaude, ça leur fait pas de différence. C'est juste que mes tableaux faisaient de bonne 'photo opportunities'. De la bonne publicité pour le Canada qui montre par là qu'il traite bien ses Indiens. Qu'est-ce que tu veux que ça me fasse? » (86)

Se donner bonne conscience à l'endroit des Amérindiens, c'est aussi ce que cherche à faire le Déprimé, alias Louis Yelle, troisième biographe de L'Obom et narrateur du roman. Travailleur social, il est revenu dans son village natal parce qu'il « voulait [aussi] faire une étude sur les Indiens et sur les villes fantômes du Nord de l'Ontario » (90). Véritable incarnation de la « conscience coupable » des Blancs à l'endroit des Autochtones,

. . . il n'arrêterait pas de parler du mal que les Blancs ont fait aux Indiens, et il passait son temps à dire qu'il fallait réparer ça. Il allait souvent à la réserve et écoutait les griefs des Indiens dans leurs cabanes puantes. Il croyait tout ce qu'ils disaient: que l'homme blanc a volé la terre des Indiens, que l'homme blanc a violé les femmes indiennes, que l'homme blanc garde tout pour lui, que l'homme blanc détruit tout pour le profit et que, quand il a fait son argent, l'homme blanc s'en va. (90)

Il a d'ailleurs reçu en cadeau un bandeau avec l'inscription « Cet homme est l'ami des Indiens » (91). Son complexe de culpabilité est toujours aussi fort,

après qu'il se soit fait flouer par les « Indiens » qui campent chez lui, vident son réfrigérateur et vont même jusqu'à l'attaquer et lui voler sa jeep. Il en fait une dépression. Ce n'est qu'après avoir écrit la troisième biographie de L'Obom et après avoir brûlé les tableaux qui relatent l'histoire de la fondation de Sioux Junction—après s'être débarrassé des mythes?—qu'il se libère de cette conscience coupable:

C'est fini maintenant. J'ai réappris à penser au contact d'Obom. Il m'a fait admettre que je ne suis pas celui qui a violé les femmes indiennes et que je n'ai pas volé les terres des Odjibways et des Cris; je ne suis que le descendant des criminels, ma faute est morte avec mes ancêtres. ( 42-43)

Les images convenues, essentiellement négatives, de l'Amérindien sont aussi revisitées par les figures des Métis du roman: la petite « sauvagesse » (32) siousse, esclave des Cris recueillie par les fondateurs, son fils Francis Obomsawin, Flore, fille de Francis et mère de L'Obom. La petite Siousse a quitté le village pour aller mourir dans la réserve, Francis a toujours souffert de son métissage (94), et Flore, « une demi-siousse francisée » (46), « moins sauvage que ceux de sa race, comme on disait » (55), refusait de vivre dans la réserve. Les Blancs considéraient qu'elle était

une bonne travailleuse et on la respectait parce qu'elle s'était sortie de la réserve où elle était née. Elle aurait bien pu faire comme les autres Indiennes: se faire faire un petit à quatorze ans et un autre à seize ans pour toucher du bien-être social pour les vingt prochaines années; prendre un coup, coucher avec n'importe qui n'importe quand. Ou aller faire la guidoune à Toronto. (76)

Pour les gens de sa tribu cependant, elle est suspecte: « Les Indiens de la réserve ne l'aimaient pas trop. On l'appelait la Pomme, celle qui est blanche en dedans et rouge au dehors » (76).

Quant au fils de Flore, Thomas Christophe Obomsawin (Tom, Thomas, L'Obom ou Obom), il a hérité d'une généalogie incertaine: il est en partie Amérindien par sa mère alors que son père serait grec. Refusant toute étiquette, déconstruisant même l'image du Métis, l'Obom s'affirme, vit comme il l'entend et, il s'agit là d'un choix symbolique, parle sa propre langue—un mélange d'anglais et de français auquel il intègre quelques locutions siouses:

L'Obomsawin est alingue.

. . . Ni l'anglais ni le français, donc. Par choix, mais aussi par dégoût pour les deux, pour le français surtout [. . .] Dégoûté par le français donc, repoussé par les Amérindiens dont il n'a jamais maîtrisé le parler, Obom ne voulait pas non plus entendre parler de l'anglais qui assimile et banalise tout, à son avis. Il a

donc préféré rester alingue. . . Des fois aussi, il commence ses discours en anglais et finit en français, ou dans le sens inverse. Ni l'une, ni l'autre. Il s'en fiche royalement, never mind. Il est alingue. (45-47)

En fait, L'Obom n'est pas vraiment amérindien, mais il a quelque chose en commun avec les Sioux par sa mère. C'est du moins ce qu'il explique à son troisième biographe: « Mais je peux te dire que j'ai été élevé comme un sauvage, pis que je vis encore comme un. C'est drôle, de nos jours, ça fait tellement plaisir au monde de la ville quand tu leur dis que t'es Indien. C'est rendu à la mode. » (148) Et à la fin de sa vie, les gens cherchent à lui parler puisqu'« [o]n le tient pour un vieil Indien sage » (149). Finalement, dans le roman de Daniel Poliquin, on est témoin d'un retournement de situation pour celui qui était considéré comme un jeune délinquant et d'un renversement de l'image du mauvais Métis en bon Métis—retour à une image idéalisée de l'Indien.

Dans *L'Obomsawin*, on assiste donc à une véritable démythification de l'Autre qu'est l'Amérindien, rendant possible la déculpabilisation dans la mise en scène parodique des stéréotypes, tant pour son côté positif (l'art amérindien, par exemple) que pour son côté négatif (les réserves). En fait, dans *L'Obomsawin*, la figure de l'Amérindien est bien celle du Métis, Obom, mais son métissage est incertain et son identité toujours changeante: « [j]'ai passé ma vie à me prendre pour un autre et à me faire prendre pour un autre » (156), avoue-t-il à Louis Yelle. Figure emblématique du roman, il s'adapte aux situations et vit comme il l'entend. N'ayant pas d'origines claires, il se construit une identité et c'est grâce à lui que le Déprimé (alias Louis Yelle) parvient à sortir de sa dépression en écrivant la troisième biographie de celui dont il se faisait une image fautive (153). D'ailleurs, l'Obom n'est-il pas jusqu'à la fin une construction du discours du Déprimé? Et l'Obom meurt heureux: « Obom ne répond pas. Jim Whiteduck caresse le visage souriant d'Obom. L'Obomsawin. Mort. Célèbre. Immortel. » (160) La figure de Soi et de l'Autre est plus que jamais une construction du discours, une figure toujours en construction.

## Conclusion

Quatre récits, quatre portraits: de l'Amérindien mythique et idéalisé dans *Nanna Bijou* à la déconstruction du mythe dans *L'Obomsawin* en passant par l'altérité constructive (la bonne entente avec le Métis dans *La Quête d'Alexandre*) et l'altérité douloureuse (le conflit entre l'Amérindien et le Blanc dans *Le Trappeur du Kabi*), l'image de l'Amérindien est souvent celle

du Métis (figure ambivalente de l'Autre ?) et, surtout, elle se détache du mythe tenace du « bon sauvage » ou de l'Indien barbare. La littérature franco-ontarienne n'en est pas encore à dépeindre l'Amérindien de l'intérieur comme le souhaite Gérard Bouchard, mais elle offre certes des portraits variés de la rencontre avec cet Autre encore « mystérieux », l'Amérindien, et plus souvent encore, cet « autre » de l'Amérindien, le Métis.

NOTES

- 1 Le texte aborde la relation entre Amérindiens (Sioux et Odjibwés) et la relation entre Blancs et Amérindiens à l'arrivée des Blancs, au début du dix-septième siècle, dans la région de la Baie du Tonnerre (Thunder Bay). Le géant demi-dieu Nanna Bijou a décidé de récompenser le peuple Odjibwé et il confie le secret de l'île d'Argent au chef Shinwauk à la condition qu'il ne dévoile jamais ce secret aux Blancs. À la suite d'une ruse, les Sioux, ennemis des Odjibwés, découvrent le secret et le dévoilent aux Blancs. Une tempête digne de l'Apocalypse se déclenche dans la Baie du Tonnerre et Nanna Bijou est changé en un roc qui s'affaisse dans la baie tout près de l'île d'Argent dont le trésor est désormais inaccessible.
- 2 On peut considérer ce récit d'une légende odjibwé comme un conte puisque le début de *Nanna Bijou* met en scène le conte oral: « Ni les enfants ni les adultes ne se lassent d'entendre l'histoire de Nanna Bijou qui s'est endormi dans le lac Supérieur à l'entrée de la baie du Tonnerre » (11).
- 3 Le roman se veut une « chronique » divisée en trois sections. La première partie nous présente Alexandre Sellier, destiné au sacerdoce, qui part, à l'été 1913, à la recherche de son frère disparu dans le Nord de l'Ontario à la suite du grand feu de 1911. La seconde partie met en scène Rose, une jeune Anglaise orpheline, qui quitte Londres pour venir rejoindre son frère qui vient de s'établir avec sa jeune femme dans le Nord de l'Ontario. Dans cette seconde partie, on apprend comment Rose prendra pays, en prenant mari, à Peltrie Siding. La troisième section du roman est centrée autour de la rencontre de Rose et d'Alexandre et nous raconte leur histoire d'amour jusqu'au grand feu de 1916. Alexandre et Rose s'en tirent avec des blessures, mais Alexandre part: il deviendra prêtre car il en a fait le vœu s'ils avaient la vie sauve.
- 4 Si l'on considère les *Chroniques* . . . en entier, il faut nuancer cette affirmation. Dans le deuxième tome, *Entre l'aube et le jour*, et le troisième tome, *Les routes incertaines*, le personnage d'Élise Dauvers, une « sauvagesse » dont le jeune Germain Marchessault s'est épris, est mise à l'écart et considérée avec mépris. Dans ce cas, le rejet de l'Autre tient au moins autant au fait qu'elle est divorcée, puis une fois Germain marié, qu'il y a adultère et qu'elle est Amérindienne. Et c'est sans compter le poids de l'Ordre de Jacques-Cartier et du clergé. Mais nous ne sommes plus dans le pays neuf à bâtir, à coloniser.
- 5 Ce roman, présenté comme la troisième biographie de Thomas Christophe Obomsawin, retrace en fait son procès pour incendie criminel dans le petit village de Sioux Junction, condamné à disparaître. Tout au long du roman, on apprend la vie de l'Obom à travers les différents personnages qui l'ont côtoyé, mais en même temps, c'est toute l'histoire de ce village—et les problèmes identitaires de ses habitants—qu'on nous raconte.

ŒUVRES CITÉES

- Bouchard, Gérard. Préface. *Récits de Mathieu Mestokosho chasseur innu*, de Serge Bouchard. Montréal: Boréal, 2004. 9-12.
- Brodeur, Hélène. *La Quête d'Alexandre*. 1980. Sudbury: Prise de parole, 1985.
- Chanady, Amaryll. « L'Indien et les discours identitaires." *L'« Indien", instance discursive. Actes du Colloque de Montréal 1991*. Dirs. Antonio Gomez-Moriana et Danièle Trotter. Coll. L'Univers des discours. Candiac, Québec: Éditions Balzac, 1993. 293-310.
- Germain, Doric. *Le Trappeur du Kabi*. 1981. Sudbury: Prise de parole, 1993.
- Laflèche, Guy. « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens." *Figures de l'Indien*. Dir. Gilles Thérien. Coll. Histoire. Montréal: Typo, 1995. 11-31.
- Lecerclé, Jean-Jacques. « Jean-Jacques Lecerclé: littérature et altérité." <http://www.vox-poetica.org/entretiens/jjl.htm>. 6 novembre 2004.
- Paterson, Janet M. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Coll. Littérature(s). Québec: Éditions Nota Bene, 2004.
- Poliquin, Daniel. *L'Obomsawin*. Sudbury: Prise de parole, 1987.
- Villeneuve, Jocelyne. *Nanna Bijou: le géant endormi*. 1981. Sudbury: Prise de parole, 1989.



## Les voix de l'au-delà

On était neuf personnes assises à table dans un salon qui pouvait en contenir au bas mot 300. Je sais pas si tu vois, c'était immense et je lui ai dit que les objets que nous devons numériser étaient en très mauvais état. Sans me répondre il s'est levé de table, il est allé fermer tous les stores, il est allé vérifier s'il n'y avait personne dans les corridors et alors il est revenu à table et il m'a dit : « Oui, c'est quoi que vous aviez à me dire? » Tu vois un peu la situation. Ces gens-là ne peuvent rien dire. C'est vraiment l'état policier. Mais ça marche. Ils se sont débarrassés des éléments radicaux, les filles peuvent se promener en mini-jupes et l'économie se porte pas si mal mais il y a un prix à payer pour tout ça. Les types qui font la numérisation ont du matériel dernier cri qui leur a été fourni par l'UNESCO mais ils ne savent pas s'en servir ou bien ils s'en fichent. L'image chez les musulmans ce n'est pas une priorité. Les cadrages sont épouvantables. Ils arrivent avec des solutions qu'on se demande d'où ça sort. Par exemple ils vont prendre des images d'un livre historique avec une partie seulement de la page. Je te mens pas j'ai même vu des manuscrits avec des vers dedans. Mais autrement ça marche. Ils ont des agents dans chaque quartier de la ville, des gens qui font enquête, qui s'infiltrent et qui font des rapports et c'est comme ça qu'ils arrivent à contrôler la situation. Pour eux l'art ça n'a rien à voir avec l'image, c'est beaucoup plus des patrons géométriques, de la marqueterie par exemple. Ça ils peuvent apprécier.

# Gabrielle Roy and Translator Harry Lorin Binsse

## How Their Disputes Shaped The Texts

In a letter to her sister Bernadette on 3 May 1962, Gabrielle Roy announced a break with her translator Harry Lorin Binsse (*Letters* 45). The decision seems unjust. Almost single-handedly, Binsse had established Roy's critical reputation among anglophones the world over. Following her debut in *Bonheur d'occasion* (1945), translated by Hannah Josephson, he translated into English four major works: *Where Nests the Water Hen* (1951), *The Cashier* (1955), *Street of Riches* (1957), and *The Hidden Mountain* (1962). His dismissal, therefore, raises questions about the production of her work in English. First, how had Binsse come to be the official translator of the young French-Canadian celebrity, winner of France's coveted Prix Femina? What was his philosophy of translation? What insights does a study of this partnership afford into Roy herself, in particular as a self-styled authority on the English language? And, finally, how did their debates over Binsse's work, which continued in Roy's obsessive interrogation of its details after his death, affect the final form of the books?

Answers to these questions, which illuminate both literary history and translation studies in Canada, can be pieced together from old interviews, letters, and various other archival documents. At the time of Binsse's association with Gabrielle Roy, he was a Canadian living in Pointe au Pic, Quebec. Although he had taught English, he came to public attention as a translator working for Harcourt, Brace in New York.<sup>1</sup> His impressive credentials included a translation of *Sous le soleil de Satan* by Georges Bernanos (Ricard 316). The most relevant biographical information about Binsse, however, can be found in his own unpublished, undated article entitled simply

“Gabrielle Roy.” It appears to have been written between *Street of Riches* (1957) and *La Montagne secrète* (1962). The few facts about her life which he provides are not worth rehearsing, but of real interest is his description, both anecdotal and critical, of their teamwork. First, he was selected to translate *Where Nests the Water Hen*, not by Roy but by Harcourt, Brace, the firm which employed him and which had the English-language rights to her work. Only after the contract had been negotiated did she meet him. His memoir describes their first encounter, Roy at that time an exhausted young author hiding from the world and Binsse a translator with an eye for detail:

The first time I met Gabrielle Roy must have been in the early spring of 1951, for I remember patches of dirty snow in the shaded areas along the way as well as the early tulips around the Montreal West railway station. The previous summer I had been commissioned by Harcourt, Brace in New York to translate her second book, *La Petite Poule d'Eau*, and I had the better part of it ready for the printers. There remained a few scattered details on which I wanted to consult the author, since I felt sure that these minor difficulties could be much more quickly settled by an hour's chat than by tedious correspondence.

Mademoiselle Roy was living in Verdun, in a new and shiny house that was a part of a new and fairly shiny subdivision, possessing neither the charm of the country nor the advantages of the city, and a distressingly expensive taxi ride from everywhere. Since she was, however, still convalescent from a serious illness and under compelling necessity to do as little and see as few people as possible, her quarters pleased her. At least they were sunny and easily kept clean and open to the air. She herself gave an impression of bone-weariness, of someone who is beginning once more to be alive after a long and exhausting trouble, but someone still deeply in need of rest.<sup>2</sup>

How skillfully Binsse evokes that bygone spring day and Roy's airy, clean-swept quarters, not to mention the snapshot of the author herself, frail and slightly querulous. In an interview with Joan Hind-Smith in 1973, Roy conveyed an equally vivid impression of Binsse. His “mild eccentricities and his casual manner of dress, with buttons hanging loosely from jackets disinterestedly arranged about his rotund frame” (*Three Voices* 94) seemed to amuse her. She also recalled how, while he finished translating *Where Nests the Water Hen* in her living room, she kept him fuelled with coffee and cigarettes (*Three Voices* 94). Roy gave Hind-Smith to understand that she and the now deceased Binsse had worked well together, confirming the impression in Binsse's essay.

Some years earlier, however, Roy had painted a different portrait of Binsse. A “terrible procrastinator” was what she called him in a letter dated 16 March 1954 to Bill Deacon (qtd. in Ricard 379). To Joyce Marshall on 13



October 1968, she denounced him as “such a liar” (Joyce Marshall Papers).<sup>3</sup> And shortly after his death in 1971, Roy referred to him affectionately as “poor dear old Binsse” (August 23, 1973, Joyce Marshall Papers). *De mortuis nihil nisi bonum*—especially when the remarks were on record.

A closer look at her collaboration with Binsse, however, reveals a more nuanced view. Early on, she liked him well enough to visit his sumptuous home in Pointe au Pic—inherited from his mother and later converted by him into a restaurant—a visit described in a letter which she wrote on 23 July 1953 to her husband, Dr. Marcel Carbotte (*Mon cher grand fou* 338). Later her respect for Binsse was evinced in her protective concealment from Hind-Smith of her motive for changing translators. The official reason was that Binsse was otherwise engaged. Hind-Smith’s summary of the change from Binsse to Marshall is innocently worded: “The translation [of *La route d’Altamont*] was done by the Toronto writer Joyce Marshall, beginning a continuing collaboration and close friendship. Harry Binsse had accepted a full-time job with the Quebec government and has since died” (*Three Voices* 115). It is impossible to know whether Hind-Smith’s observation that Marshall’s translations were “crisper and closer to English construction than those of Harry Binsse” (115) was her opinion or Roy’s, although her praise of his “fine sensitivity” (115) sounds very much like Roy.

Despite her compliments, Roy still had reservations about Binsse. To Bernadette, she privately complained of the “tiraillements” (*Ma chère petite soeur* 64), that is, the struggles, that led her finally to quit him. These conflicts no doubt arose in part from his personality, those delays and lies about which she had complained. Comments on the partnership found both in Binsse’s manuscript and in Roy’s correspondence make clear, however, that these “tiraillements” were also sparked by their different views of the job at hand, both being committed to the best possible English version of her work and prepared to do battle with the other to achieve that goal.

Some of the tension between them was no doubt caused by Binsse’s idées fixes about art and translation. His memoir contains no minutely reasoned philosophy of his craft; in fact, he felt quite unequal to such a formulation, remarking of certain problems that beset the translator: “If I could analyze them I could also write the definitive treatise on meaning in art, and I can do neither” (9). But his random comments on the subject still provide vital clues as to his *modus operandi*, beginning with the “immediate problem,” the first objective of every translator—fidelity (9). Few translators or authors would disagree with Binsse’s saying that nothing extraneous be

imposed on the original work, and nothing essential omitted from it (9). His insistence that “flatness” should be avoided “like the plague” (9) is somewhat problematic; so too is his belief that a good translation must “sing the same song” (9) as the original. What if the original is itself spare and unmusical? Should the “target” language, into which a work is translated, attempt to convey those qualities, even at the risk of seeming flat? Binsse’s musical phrasing constitutes a negative answer to that question. His desire that prose should “sing” also explains his approval of Roy’s “heroic abandonment” of *joual*, the unrefined colloquial French used by the working-class people of Saint-Henri, which she reproduced in *Bonheur d’occasion*. He criticized her imitation of it as a “sedulous aping” (9) that might amuse those who knew the original but was “a fearful stumbling block to those who don’t, [and] a curse to the poor translator” (9). Dialect of this sort “imprisons the book within the walls of merely regional significance” (9). The more realistic fiction is, Binsse argues, “the more will the melodic line be needed to replace the camera and the tape recorder” (9). As a specimen of just such a melodic line, Binsse quotes—and not just once, but twice—Roy’s statement about the inviting, unspoiled world of northern Manitoba, as opposed to the ruins of post-war Europe: “It was only very far away at the end of the world, in a tiny human community, that hope is still truly free” (7,9). No commentary is provided; to Binsse, the merits of Roy’s exquisite line were self-evident.

Binsse’s preference for melodic prose was conspicuous. Roy remarked to Bernadette that his translation of *La Montagne secrète*, although beautiful, was “perhaps more lyrical than the original” (*Letters* 45). Well read in English, Roy rightly discerned more poetic effects in Binsse’s translations of her works than the original warranted, making it a poor match for her limpid and unadorned French style. Far more serious was the matter of inaccuracy. How they handled their disagreements Binsse vividly recorded. He depicts himself, for instance, as not in the least resentful at having his mistakes corrected. He was grateful that Roy had saved him from making in *Where Nests the Water Hen* “several of those egregious blunders that are the curse of the translator, blunders of which you are blissfully unaware until they are called to your attention and which you then cannot see how you could possibly have committed” (1). The rest of the passage recalls the correction of one such error which had to do with the two distinct meanings of the expression *à l’étage*, a story of his own ignorance which, cheerfully self-deprecating, he contrasts with the author’s sophistication:

One of [these mistakes]—probably the worst—was on the very first page of the book. The sentence was of the essence of Gabrielle Roy: her sly and wonderfully dead-pan raillery at what is ludicrous in the works of man. “L’une des maisons a bien une porte de devant, à l’étage, mais comme on n’y a jamais ajouté ni balcon, ni escalier, rien n’exprime mieux la notion de l’inutile que cette porte.” This I had rendered: “One of the houses had indeed a front door, on floor level, but since no one had ever added either a porch or steps, nothing could better express the idea of uselessness than this very door itself.” The trouble with this flat pomposity, of course, lay in my having missed the meaning of à l’étage, which placed this silly door a flight up from the ground; she was describing a ludicrous variety of death-trap at one time not too infrequently seen in remote Canadian settlements; a little minor surgery saved both my sentence and her humour. (1-2)

Although Binsse accuses himself here of “pomposity,” his admission of incompetence suggests just the opposite. Moreover, while he is happy that Roy’s “minor surgery” saved his reputation, his main goal in correcting this mistake was preserving the author’s “sly and wonderfully dead-pan raillery at what is ludicrous in the works of man,” a statement which showed Binsse’s humility and critical finesse.

Binsse’s gratitude for Roy’s help was not reciprocated when he queried her inaccuracies. One was the proper sequence of Tousignant children in *Where Nests the Water Hen*. It is impossible not to find funny, even if Roy did not, Binsse’s account of how firmly he insisted that these things be made to come out right in English, if not in French:

For some reason Mademoiselle Roy had failed to keep numerical track of [the Tousignant children] as she wrote, so that in one chapter a given child would be the sixth, in another the fifth—let us say—of the tribe. Perhaps no reader would ever notice such a matter, but lesser errors than these have found their damning way into the *New Yorker*, and I was resolved to straighten out the Tousignants’ proper sequence. At this point poor Gabrielle gave up. Unhappily, she explained, when she had finished the French manuscript at St.-Germain-en-Laye about a year earlier, she had felt too wretched to check for such things. Well, they were in the French text. Do as you wish to fix them up in the English. And she probably felt like adding: Leave me in peace! (2)

One has only to check the first chapter of both the French and the English first editions to see that Binsse got his way. The French statement beginning “Des sept beaux enfants” (14) in English reads, “Of their eight handsome children . . .” (12). Roy’s unhappiness with Binsse’s interference is interesting. He sensed, no doubt rightly, that she found his corrections off-putting, either because the errors seemed too trivial, or perhaps because evidence of her own carelessness upset her.

A similar response can be detected in Roy's handling of Binsse's request for the "explicit authority to change" (2) in *Where Nests the Water Hen* the botanical anomaly of various flowers which matured at different times being simultaneously in bloom:

In the description of the mass celebrated at the Tousignants' by the Capuchin priest toward the end of the book, we find the table which was to serve him as an altar had been decorated by Mademoiselle Côté, the cherished French school teacher, with "lys tigrés, églantines sauvages roses et blanches, sabots de la Vierge, et marguerites des champs." The time of year was late July. Daisies and wild roses would do, but the lilies were blooming a bit early and the lady slippers far too late. There stuck in my head a similar omnium gatherum that had made me howl with glee while reading *Forever Amber*, and my conscience balked at letting such an error creep into a far finer book. Gabrielle Roy seemed puzzled and appealed to her husband, who is both doctor and scientist, "Marcel, you know more about these things than I. Don't they all bloom at the same time?" He tactfully replied that, when his attention was called to it, he really didn't think they did, and I was duly authorized to revise Mademoiselle Côté's flower arrangement more in accordance with botanical probability. (2-3)

Roy's resistance is again worth noting. Faced with another slip in the original, she tried to enlist the support of her husband Marcel, who was knowledgeable about plants. But her attempt to prove Binsse wrong proved fruitless. The error was acknowledged, and the translator was "duly authorized" to put different flowers on the altar in the English version.

One final triumph of this kind was recorded by Binsse, this time in the "ichthyological department," as he put it, in the novel *Alexandre Chenevert*: "There I insisted that brook trout and pike would never amicably share the same waters, and again I was duly authorized to substitute more mutually friendly species of fish" (3). Here too Binsse was "duly authorized" to make changes, hardly an enthusiastic or grateful response by the author. Perhaps Roy's lack of graciousness arose in the thought of a Binsse-like response to these errors by her French audience. Then too she might have been aware of just such a weakness in her writing. According to critic Paul Genuist, Roy's sister and fellow-author Adèle had the same reservations as Binsse about *La Petite Poule d'eau*, although the inaccuracies she detected went far beyond Binsse's few strictures: "C'est justement ces réalités précises, toponymique, botanique, zoologique, historique, ou psychologique, qu'elle reproche à Gabrielle de ne pas avoir observées dans son ouvrage" (Genuist 79). Of course, as Roy's own biographer François Ricard has justly observed, Adèle had an animus against her successful younger sibling, which often led her to

find fault where there was none. In the matter of Roy's carelessness about facts, however, perhaps Adèle and Binsse were right.

One final clue that Roy did not take kindly to Binsse's corrections was his rationale for them, the tone of which is both defensive and conciliatory:

All this may seem rather petty, and probably it is, but it constitutes a part of the job of translating a work of literature from one language into another. Few people realize what a terrible test of any book conscientious translation must necessarily involve. A translator is forced to analyze and scrutinize a text as no other reader can possibly be [forced to do]—even the author's own worst enemy. And under this scrutiny the least carelessness, the least bit of slipshod work in the original aches like a splinter in the palm of your hand. (3)

Such professionalism is impressive. Yet Binsse ends the paragraph on an ingratiating note, saying the "relatively trifling" nature of his disagreements with "Gabrielle" (note the cajoling use of her first name) was a "great tribute to her excellence as a writer and story teller" (3). He concludes with the gallant declaration, "Only the most competently written books can give rise to such small troubles" (3). The entire passage reads like a peace offering.

In one area of their work together, however, Binsse and Roy appear to have been allies—the choice of English titles. "Titles are truly a headache" (4), he wrote. Not surprisingly, he found fault with all of Roy's, the sole exception being *Where Nests the Water Hen*. Indeed, he took umbrage at one critic's remark that it recalled "such distastefully Canadian titles as *Roughing It in the Bush* or *Clearing in the West*" (4). But a literal translation of the French title, Binsse argued, was unthinkable:

Literally, *La Petite Poule d'Eau* is *The Little Water Hen*. To this I objected most strongly, first because it seemed to me to suggest a child's book, and second because it had about it a Chinese flavour, the reality of which I could not rationally justify, but which I felt was definitely there. How many people, moreover, have ever heard of the Water Hen River, Lake Water Hen, and the rest—let alone the Big Water Hen and the Little Water Hen? Who, indeed, knows that there is a specific kind of bird known as a water hen? The title finally chosen at least overcame these difficulties. And since the country—discovered by the reader to be the Water Hen Country—was the book's one unifying link, it seemed best to stay with what we had chosen. (4)

The "we" referred to in the last line, clearly Roy and Binsse, might also have included Denver Lindley, the pair's "devoted American editor" (3). When Binsse goes on to say that Roy's other English titles "please me no better—perhaps worse" (4), however, it is not clear just whom he means to accuse. *The Tin Flute*, he argues, does not "fit the book" (4), but that decision was

not his. What really irked him was the imposition of the title *The Cashier* on his translation of *Alexandre Chenevert, caissier*, a choice that was “just plain bad. First of all *cashier* is not *caissier*; a cashier is an important person in the banking hierarchy; poor Alexandre never reached such heights. A *caissier* is a mere teller—all responsibility and no authority. Flat though it is, I should have preferred something like *The Little Man*, or, as in the French, his name” (4).

The person who chose the inapt title might well have been the same party who abbreviated the English title which Roy herself had provided for *Rue Deschambault*: “*Street of Riches*, finally, is happier than the other three; it was Miss Roy’s own suggestion, but with an extra adjective which I thought and still think an improvement—*Street of Infinite Riches*” (4). This person could only have been someone from Harcourt, Brace. Binsse preferred titles that were aesthetically right to those with sales appeal: “One could write a book about titles. They are vastly important, not only from the point of view of sales and avoiding public confusion, but for the author’s own satisfaction. A writer who cares two pennies about style will care deeply about sound, for that is certainly a good half of style, and all the more will he want his book’s title to sound right” (3). The person who had offended both translator and author, then, was probably an agent from the publishing house whose job it was to pick titles that would make a book sell. Denver Lindley would not seem to be a likely candidate, given Binsse’s reference to him as “our devoted editor,” although Binsse was capable of using flattery in the midst of censure.

While Harry Binsse’s memoir about Roy sheds valuable light on both a little-known side of the author and on certain aspects of their collaboration, Roy’s comments on Binsse are equally revealing. Of particular interest is a detailed series of remarks which she made on his efforts in *The Hidden Mountain*, prompted by an opportunity in 1973 to make some changes to the novel. To do so, she enlisted the help of her translator at the time, Joyce Marshall. As Roy’s unpublished correspondence with Marshall reveals, the author made several important decisions about what of Binsse’s work should be kept, changed, or deleted. In a letter of 13 October 1968, Roy admitted that her partnership with Binsse had become impossible. It had to end, even though her refusal to retain him had alienated her American publisher: “. . . it was I who refused Mr. Binsse—a friend of the firm, thus causing a certain irritation at the start.”<sup>4</sup> In another letter written a few months later (19 January 1969), Roy observed that her principled objection against

having Binsse, the company man, translate her books had strained her relationship with Harcourt, Brace: "As a matter of fact, I more or less felt a switch in their attitude ever since I fought so hard—two or is it three years ago?—to have my own translator . . ." (Marshall Papers). Despite Roy's emphatic rejection of Binsse, however, an examination of the changes which she both made and refused to make to his work shows a surprising affection for it<sup>5</sup>.

Why, over a decade after its first appearance, Gabrielle Roy lavished attention on a few touch-ups to *The Hidden Mountain* and not to Binsse's other works needs explaining. When her Canadian publisher, McClelland and Stewart, reprinted the book as part of the New Canadian Library series, they appended to it a fault-finding introduction by Mary Jane Edwards that upset Roy. Usually mild in the criticisms she made of others, Roy heatedly denounced in a letter to Marshall the psychoanalytical theory which Edwards had derived from a Quebec writer named Gérard Bessette as "not only a gross lack of intelligence, taste and judgment, but a sort of villainy" (3 January 1973). Edwards had also bluntly spelled out other deficiencies in the novel, including "the translator's poor choice of English equivalents of French phrases" (*The Hidden Mountain* 1974, n.p.). Roy's distress was understandable. After all, Edwards' assessment was not tucked away in some obscure academic journal but given a place in the book itself, thereby shaping every reader's opinion of it. Once the problem was brought to the attention of Roy's publisher, Jack McClelland, he expressed his indignation on her behalf and informed Malcolm Ross, who at that time was in charge of the introductions to the New Canadian Library series, that a change was in order:

Through a close friend of Gabrielle Roy's I have learned that she is privately very upset about the introduction to *The Hidden Mountain*. I just read it and I don't blame her. Most authors of my acquaintance would have stormed with outrage. Gabrielle Roy, as you know, is a quiet, modest reserved person and has chosen not to make an issue of it, but it is clear from her friend that she is upset and somewhat confused why a publishing house would put a book in the New Canadian Library and then proceed to destroy it.

I have read the introduction carefully, and in actual fact slightly over a third of the introduction is devoted to criticism of the translation and criticism of the work itself. The criticism is always somewhat qualified with praise but it's nonetheless bloody direct in terms of its references to other reviews and in my opinion at least highly subjective and highly questionable. . . . I hope you will agree that we are going to have to do something about this one. I suggest this not because Gabrielle is an old and dear friend but because the principle is wrong. I am unalterably opposed to interference with free critical opinion of our books. I am also opposed as a publisher to limiting the potential of a major work with a substantially unfavourable critical introduction. It makes no publishing sense. (*Selected Letters* 190-91).

In the end, Ross replaced the Edwards' preface with an appreciative essay of his own, one that greatly pleased Roy who told Joyce Marshall that it "compared to the other, as a star to the flicker of a cigarette butt" (undated Christmas card, Joyce Marshall Papers). As important to Roy as the introduction, however, was the chance McClelland gave her to improve upon Binsse's translation, thereby repairing her damaged reputation.

In making these emendations, Roy did not have to worry about offending Harry Binsse, now deceased. Oddly enough, however, she seemed to want to preserve the integrity of his voice. To her co-revisionist, Joyce Marshall, she wrote warningly, "Of course, I don't advise big changes, your style and Mr. Binsse's being quite different, each with its particular quality" (7 August 1973). Shortly afterwards, she thanked Marshall for help in introducing changes without altering too much the original: "I'm in debts of gratitude for such precious rightening up—yet without interfering at all, one might say, with poor dear old Binsse, only, it seems, purifying his work" (22 August 1973). This statement suggests that, in the main, Binsse's work was acceptable.

What also reveals Roy's attachment to Binsse's translation is that this "purifying" of his work was chiefly concerned with trivial details, such as the careless re-echoing of a word within a given line. Most of Roy's corrections or queries, like those of Joyce Marshall, are recorded on an undated set of correction sheets which, with their correspondence, are found in the Joyce Marshall Papers. In one such observation, for example, Roy complained to Marshall, "There were so many [of the word] 'each' in these 2 paragraphs. I had to eliminate some." The original line had begun, "Cured, happier than ever if only because his eyesight was as good as ever . . ." (*HM* 1962, 78); Roy deleted one of the "ever"s, with the improved sentence reading, "Cured, happier even than before . . ." (*HM* 1975, 78). She chafed at the recurrence of the word "soul" in the sentence, "Yes, such was the deep desire of every life, the longing of every soul: that someone should care enough about that soul once in a while to recall it to mind." (*HM* 1962, 123). She asks Marshall if "this [repeated word] can be deleted without grammatical fault . . . [for I am] finding the repetition tedious and wishing to somewhat quicken that sentence." Marshall's more polished phrase, "that someone should care enough to recall it to mind" (*HM* 1975, 123), solved the problem. Roy was also exasperated by the repetition of the less obtrusive word "as" in the fragment "keeping as close together as they could under a rain as fine as mist" (*HM* 1962 160). "Does it bother you?" she enquired of Marshall. "Can you easily improve this?" Marshall's notation "fine mist



of rain” written beneath Roy’s query made its way into the 1975 reprint, doing away with the redundant preposition.

A more substantive emendation was made to a Parisian word whose local meaning had eluded Binsse completely. At the very beginning of chapter 18, the artist Pierre asks for direction to the Louvre both from housewives fetching their milk and from people whom Binsse puzzlingly calls “the denizens of the gutter” (*HM* 1962, 127). In the original, Pierre had put his enquiries “aux ménagères qui allaient chercher leur lait, aux boueux” (153), this final word being later revised by Roy to read “éboueurs” (rev. ed. 153). As Roy explains to Marshall, she had missed Binsse’s “denizens of the gutter” error, but was at a loss to know what to substitute for it: “Here, Binsse made a mistake I hadn’t taken notice of until now. I used the word ‘boueux,’ meaning, in the Paris argot, garbage collectors. The French can be boueux, boueurs, or éboueurs. I hate ‘garbage collectors.’ Would something like this do: ‘get their milk or else those who gather the refuse’ or have you a better expression [?]” Marshall must have suggested the word “scavenger,” for Roy registered dissatisfaction with the proposal: “I don’t think *scavenger* would do. Somehow it sounds much too strong a word for the context. Of course I mean the people who pick up the garbage for the city, just that.” But then the word “garbage,” she hastens to add, would be “too common” in that scene, as if *déchets* of Paris were somehow more refined than other rubbish. In the final version, Roy got her way, with Pierre seeking directions to the Louvre from “men gathering the refuse” (rev. ed. 127).

So far, Roy’s requests for alterations in the English version of *La Montagne secrète*, for the most part minor, seem reasonable. Other quarrels with Binsse’s version of things are more perplexing, particularly since his wording is not only perfectly good English, but also a faithful rendering of the original. A case in point is the way in which he turned Roy’s “la souffrance de son compagnon lui devenait intolérable à voir” (78) into “his companion’s suffering had become intolerable to him” (*HM* 1962, 62). Roy objected to this translation, saying, “‘Intolerable’ is much more than I mean.” By way of improvement she ventured the following alternatives: “Perhaps a ‘trace or a hint of derision’ would do, or ‘his companion’s suffering had become to him (impossible) or (intolerable) to live with’” her use of Binsse’s word softened, as she seemed to think, by the addition of “to live with.” In the end she rejected all of these possibilities, including the re-implementation of the intolerable “intolerable,” crossing them out on her sheet of corrections. What Marshall finally adopted was Roy’s final suggestion—“his companion’s

suffering had become to him impossible to live with” (rev. ed. 62)—minus the reflexive use of “to him” which, as Marshall pointed out, “is not necessary to complete [the] thought in English.” The substitution of “impossible” for “intolerable” recalls the origin of the dispute, making one wonder what the fuss was about. How, after all, was Binsse’s “intolerable” so unacceptably “much more” (as Roy claimed) than her original “intolérable”?

Other faithful equivalents by Binsse are likewise scrapped. “Do you agree to delete ‘But it was subtle’[?],” Roy asked Marshall; in the revised version, the sentence is made to vanish altogether. Yet the fault could hardly have been with Binsse’s understanding of Roy’s “Mais c’était subtil” (154).

Similarly, Roy objects to the phrase “l’irréalité, le pathétique d’un songe” being rendered “the lack of reality, the pathos of a dream.” She preferred to substitute “‘elusive’ quality or elusive something else.” Roy’s “elusive quality of a dream,” arguably more elegant than Binsse’s “lack of reality,” was adopted by Marshall. But if his wording in this case was uninspired, is it not because the original “l’irréalité . . . d’un songe” was uninspired as well? It is hard to escape the feeling in this instance that Roy’s criticism of Binsse’s translation was indirectly a criticism of the original.

This theory seems especially plausible when applied to Roy’s censure of Binsse for his “flat” translation of the tricky latter part of the following line: “Voici que l’œuvre de Pierre était un peu comme avait été la montagne avant qu’il ne la contemplât; belle peut-être, mais qui le savait[,] qui la connaissait?” (112). Obviously attentive to the different antecedents of “le” and “la” in this rhetorical question, Binsse wrote, “but who was aware of that, who knew it?” (91). The ambiguity of “it” is a problem, since it is not clear whether the mountain or Pierre’s work is meant. The same ambiguity attaches to the pronoun “la” in the source text, since both of the preceding nouns “œuvre” and “montagne” are feminine. Roy agonized over this one, offering Marshall several options:

Could you work in something like this: “but who was aware of that, who cared,” even “who knew about it?” might be better. The French ends, “mais qui le savait, qui la connaissait?” Always the same difficulty of translating a sentence ending on a verb (in French giving it so much strength). [O]r again “but who was aware of that, who knew that it had come to life?”

I’m really stuck here. Please try your best.

In the end the revised version read more flatly than Binsse’s ever did, not to say imprecisely: “. . . but who knew about that, who cared?” (91). What the French text suggests is that Pierre’s artwork, like the mountain, lacked an

audience. A more accurate interpretation would dispose altogether of the gender-based pronouns for the sake of clarity: Pierre's work was "beautiful perhaps, but who knew that, who was even aware of his work?" When collated with the French, Binsse's line might seem slightly off, but "who cared" introduces an altogether new semantic twist.

The same dissatisfaction with the original wording is implied by Roy's handling of another excerpt. In the line, "More even than if one had done a wrong, committed some wicked act?" (143), she finds the words "wicked act" more than she meant, or "too strong." Yet the French basis for this "error" by Binsse is a sentence which reads, "Plus que si l'on eût fait le mal, commis quelque méchante action?" (173). Once again the comparative reader is at a loss to see how the meaning of the phrase "méchante action" was perverted by its exact echo in English. The solution in the revised English edition was to transpose the verb "committed" to the first part of the sentence and to delete the last half altogether: "more even than if one had committed a wrong" (143). This change suggests that, to both Roy and Marshall, Binsse's troublesome two words were completely inappropriate. On looking into the French edition published, slightly revised, three years later, one finds that the entire sentence was removed (*La Montagne secrète* rev. ed., 173). This small discovery confirms one's suspicion that Roy's "purifying" of Binsse's wording was in actual fact an oblique attempt to purify her own. Given her personality, Roy's reaction is understandable. The revision of any of her translated words inclined her to see certain inadequacies—both real and imagined—in the original text. Like James Thurber when told that his stories read better in translation, Roy too might have quipped: "I know. I tend to lose something in the original" (qtd. in Weschler 63). Over time, Roy became aware that she was an unhealthily compulsive revisionist. When offered the chance by Jack McClelland in 1978 to work on a new translation of *Bonheur d'occasion* with Alan Brown, she flatly refused, saying that she had "goose-flesh" at the very thought of having once more to confront the original: "Either I would want to write it all over again, which is impossible, or throw it in the furnace" (*Selected Letters of Jack McClelland* 220-21). Official revisions to the translation, as Roy painfully learned during the revamping of *The Hidden Mountain*, represented a final opportunity indirectly to tinker with the original product. For this reason she often ended by making in English a different statement altogether. In an interview with Donald Cameron, Roy gave an extremely illuminating account of how her fussing over the English version of a

story to be published in *Maclean's* ended in the creation of a wholly different story:

I had an experience years later when I had a short story translated for *Maclean's* magazine. The translation came to me, and I found it very awkward and rough, so I sat down just to straighten it up a bit. Having re-written the first two paragraphs I had to continue, because I had given it a slightly different orientation and I couldn't leave it alone. So I went on, rewriting the whole thing actually, and strangely enough the story became quite a different story. As I wrote it in French, it was bittersweet, neither completely sad nor completely gay, tending perhaps towards the melancholy. It became quite amusing in English, and quite lighter, almost frivolous. (*Conversations* 130)

In Roy's rewriting of Binsse, one sees the very same impulse to refine the original. Her fiddling with his English reveals a displeasure with the French words she herself had used to begin with.

On balance, however, Roy seemed generally pleased by Binsse's work in *The Hidden Mountain*. Indeed, despite her high regard for Joyce Marshall's judgement where good English was concerned, Roy did not give her *carte blanche* to alter Binsse's translation. In a letter of 22 August 1973, she wrote, "Thank you deeply, Joyce. I agree with very nearly all your suggestions. Strangely enough, I rather like: 'In a vast and lonely expanse he alone was to be seen.'" As the archives show, Marshall had wanted to replace "lonely" with "forlorn," presumably to avoid the distracting assonance of "lonely" and "alone," but Roy was charmed by Binsse's poetic touch: "The repetition there [of] lonely, alone pleases me" (22 August 1973). The French, by contrast, was spare: "En une immense et solitaire région il parut" (81). As Roy had noted to her sister, Binsse's style was indeed often more lyrical than the original.

The same penchant informs Roy's approval of her translator's literary diction. For example, the latter half of one particular sentence—"Pierre eut de nouveau le sentiment que la vie est trop brève, une goutte pour la soif inaltérable de qui l'aime"—was given a rhetorical flourish by Binsse: "a mere drop to quench the unslakable thirst of him who loves it" (155). Noting that Roy had marked the word "unslakable," Marshall proposed two alternatives, but the author apparently ignored both. On her own typed list of changes, Marshall questioned whether this was an oversight or not: "[page] 155—1<sup>st</sup> line—you marked but did not list—'quench the perpetual thirst' or 'slake the unquenchable thirst.'" In a letter Roy replied, "I outlined *unslakable* only because never having seen the word, I meant to look it up. I think I'll keep it" (22 August 1973). Whatever other reservations that Roy may have had with Binsse's work, she had a weakness for his elegant phrasing.

When reading a fluently translated work, most people rarely wonder about how well it preserves the original, the translator's voice being indistinguishable in their minds from the author's own. A similar equation of Binsse with Roy might have occurred, had not long-overlooked archival documents, like a lost piece of film footage, exposed their old quarrels, in the process illuminating both the texts and Roy herself. Behind what appeared to be an accomplished set of translations, we now see an uncertain author nervously picking at and unravelling their very fabric. Archival data also permits us to attribute a more complex motive to Roy's dismissal of Binsse than was suggested by her vague complaint about "tiraillements." Her endless tinkering with his translations often revealed an uneasiness with her own original, a sense that she had somehow overshot the mark. In the final analysis, the reconstruction of Roy's partnership with Harry Binsse is a cautionary tale, a reminder that translation is always a betrayal, not only of the source text, but also, as Roy's obsessive rewriting shows, of an imaginative vision that proves somehow too elusive for print.

#### NOTES

- 1 Mr. Claude Le Moine, the former archivist of the Gabrielle Roy Papers at the National Library of Canada in Ottawa, told me that he himself had been taught English by Harry Lorin Binsse.
- 2 "Gabrielle Roy," 1. All spelling errors in Binsse's typescript have been silently emended. This document is found in the Gabrielle Roy Papers, National Library of Canada. The copyright to all unpublished materials contained in these archives belongs to the Fonds Gabrielle Roy, to which I am indebted for permission to quote.
- 3 Joyce Marshall Papers, Bishop's University Archives, Bishop's University, Lennoxville, Quebec. I am grateful to Bishop's University Archives for allowing me to quote from this collection. See Everett.
- 4 Unless otherwise indicated, all translations are mine.
- 5 After completing this article, I came upon Sophie Montreuil's "Re(re)dire: *The Hidden Mountain* revu par Gabrielle Roy et Joyce Marshall," in *Gabrielle Roy Réécrite*, ed. Jane Everett and François Ricard, Editions Nota Bene: Québec, 2003. Working in happy ignorance of each other, Sophie Montreuil and I looked at very different aspects of the revision of *The Hidden Mountain*. Through selected excerpts from their correspondence, Sophie Montreuil argued that the authority to make changes in that novel had been constantly renegotiated by the two women. By contrast, I used the same correspondence as a gloss on the changes themselves, my goal being to discuss the significance of these changes in the larger context of Roy's love-hate relationship with Harry Binsse's translations of her work.

## WORKS CITED

- Binsse, Harry Lorin. *Gabrielle Roy*. Unpublished essay. Gabrielle Roy Papers. National Library of Canada, Ottawa.
- Edwards, Mary Jane. Introduction. *The Hidden Mountain*. By Gabrielle Roy. Trans. Harry Lorin Binsse. McClelland and Stewart, 1974. n.p.
- Everett, Jane. Introduction. *The Gabrielle Roy–Joyce Marshall Correspondence*. Toronto: U of Toronto P, 2004.
- Genuist, Paul. *Marie-Anna Roy: Une Voix Solitaire*. Saint Boniface: Editions des Plaines, 1992.
- Hind-Smith, Joan. *Three Voices: The Lives of Margaret Laurence, Gabrielle Roy, Frederick Philip Grove*. Toronto: Clarke, Irwin, 1975. 61-126.
- McClelland, Jack. *Imagining Canadian Literature: The Selected Letters of Jack McClelland*. Ed. Sam Solecki. Toronto: Key Porter, 1998.
- Roy, Gabrielle. Interview. *Conversations with Canadian Novelists–2*. By Donald Cameron. Toronto: Macmillan, 1973.
- . *Letters to Bernadette*. Ed. François Ricard. Trans. Patricia Claxton. Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1990.
- . *Letters to Joyce Marshall*. 13 October 1968; 19 January 1969; 3 January 1973; undated Christmas card; 7 August 1973; 22 August 1973; 23 August 1973. Joyce Marshall Papers. Bishop's University Archives, Bishop's University, Lennoxville, Quebec.
- . Undated set of pages devoted to corrections of *The Hidden Mountain*. Joyce Marshall Papers. Bishop's University Archives, Bishop's University, Lennoxville, Quebec.
- . *Ma chère petite soeur: Lettres à Bernadette 1943-1970*. Ed. François Ricard. Montreal: Boréal, 1988.
- . *Mon cher grand fou: Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*. Ed. Sophie Marcotte. Montreal: Boréal, 2001.
- . *La Montagne secrète*. Montreal: Beauchemin, 1961.
- . *La Montagne secrète*. Rev. ed. (Quebec: 10/10) Montreal: Alain Stanké, 1978.
- . *The Hidden Mountain*. Trans. Harry Lorin Binsse. Toronto: McClelland and Stewart, 1962.
- Ricard, François. *Gabrielle Roy: A Life*. Trans. Patricia Claxton. Toronto: McClelland and Stewart, 1999.
- Wechsler, Robert. *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven, CT.: Catbird, 1998.

## Self-Assured Catastrophe

**Ken Babstock**

*Mean*. Anansi \$19.95

**Joe Blades**

*River Suite*. Insomniac P \$11.99

Reviewed by Adam Beardsworth

Demonstrating an acute sensibility for the anxious, traumatic, and even mundane instant, the poets behind each of these collections verbalize the hope and peculiarity coeval with the tragic and disparaging. The efficacy of technique and humility of tone, however, differ considerably between the two.

In *Mean*, Ken Babstock displays an extraordinary degree of poise and technical virtuosity. Densely lyrical, packed with alliteration and internal rhyme, his poems are demanding, but invariably yield rewards to a reader willing to contend with their intensity. Divided into three sections, *Mean* ranges in subject from the reconciliation of personal and familial history, to violent accident and injury, to encounters with the natural world and the sanctity of personal relationships as in “Night Portrait of B., Asleep,” wherein Babstock sensually describes his sleeping lover’s breathing as “A shy slight wind over white stones / that sounds like elsewhere.” Beneath Babstock’s topical dexterity lies a sense of life’s proximity to tragedy. In “Father Thorne’s Bad Saturday,” for example, a priest on a groundhog-hunting excursion with a neighbour boy is frozen when he turns to

find that the boy “Had trained the barrel-hole / to a spot in my chest. I swear the sun / dimmed to crimson, a cloud-shadow like black / crepe cut the tussocks between us.” Throughout the collection Babstock forges rough, tense imagery from a consonant verbosity that rivals Seamus Heaney. Wrenching his subjects from time he gives honest voice to the sad and beautiful moments realized at the edge of catastrophe. True to its punning, homonymic name, this collection is no “mean” feat; Babstock’s concentrated language and intensity of vision make his a highly accomplished collection.

In *River Suite*, Joe Blades’ second collection, a similar tone of anxiety pervades. Written from the banks of the St. John River, Blades’ poems meander through the emotional topography of small town life. Often using short lines, wide spaces, and fragmented line breaks, his poems stylistically emulate the tug of current, towing the reader through images frequently more connected in nuance than theme. Reading his world from the central position of a “riverbank prophecy stone” (“Summer Solstice”), this technique, at times, heightens the collection’s anxious tone, as in “Waiting Thru the Test,” one of several poems in the second section dealing with the fear of waiting for HIV test results: “thinking of that doctor / makes me want to shit myself / or squirt hot soapy water / inside to clean myself out.” Too frequently, however his self-reflexive position encourages a clutter of personal pronouns that

blur the boundary between genuine suffering and sheepish confessionism: “have to wonder what you think / (scratch *think*) what you feel / have to wonder at the sadness of myself.” These forays into wallowing detract from the collection’s positive elements, namely its engagement with the flow of experience through its extended river metaphor, and trivialize the force of its troubled tone. However, Blades’ open confrontation with emotions, ranging from homoeroticism to disease to self-estrangement, offers an admirably raw sentimentality, if lacking Babstock’s aplomb.

---

## Reflective and Surreal

---

### Brian Bartlett

*Wanting the Day: Selected Poems.* Goose Lane  
\$19.95

### Fred Cogswell

*Later in Chicago.* Borealis P \$15.95

### Stuart Ross

*Hey, Crumbling Balcony!: Poems New and Selected.* ECW Press \$24.95

Reviewed by Gregory Betts

---

The poems that make up Brian Bartlett’s *Wanting the Day* move carefully through the physical landscape with a gentle prosaic determination. The diction feels carefully selected for reflective precision, building up trustworthy moments of intimacy with nature through straightforward, linear telling. The poems record pleasant scenes of quiet, personal wonder, or poignant observations of intriguing detail. A calm narrative voice records his personal experiences with comfortable but disruptive phenomenon. Yet Bartlett distinctly distrusts the moments of disruption he records, and steers the poems away from confrontation to stress stasis and resolution: as he writes in “Bluegrass in Japan,” “Day ends / with everything finding a new home.” In three other poems, the cyclist emerges from the dark tunnel, the mole rediscovers “the

familiar dirt,” and “we still go *hush*, desperate / to bring back the loved song.” The return to order that Bartlett consistently depicts corresponds with his conventional poetic form. The carefully constructed coherence circumscribes compositional tension and poetic intensity. As the poet writes, “Even to my love / this trip is familiar” (30). Poems such as “A Basement Tale” and “An Imp Tale” enliven the linguistic force by embracing mythopoetic technique and exploring metaphoric fantasies reminiscent of James Reaney. Such pieces, most common in the selections from *Granite Erratics*, escape the calculated musings of the author and enter the delightful instability of words on the page, of words that are alive and limited only by the author that deploys them.

In this regard, Fred Cogswell’s *Later in Chicago* occupies even more conservative and constrained terrain. Reminiscent of the lyrics of Wilson MacDonald and Bliss Carman, or even the nostalgic post-World War I works of Charles G.D. Roberts, Cogswell writes with reflective simplicity of the small truths he has found in the world. The myriad of aphorisms, trite observations, and romantic reminiscences throughout the collection herald a time when newspapers published occasional poetry for its pleasing witticisms and sensitive—but always unthreatening—social commentary. Indeed, the collection begins with a defence of traditionalism by George Woodcock that must surely be taken as an apologia for the work that follows. Woodcock’s preface links Cogswell with a tradition of poetry from Shakespeare, momentarily obscuring Shakespeare’s radical innovation in Elizabethan arts. Cogswell, for his part, writes as if he were a contemporary of Canada’s Riel Rebellion poet Charles Mair. The title of the collection, itself, comes from an American poet’s 1893 lament that Christian influence was fading in that country for the “hungry,



soulless dynamo” of the machine age. But the machine age has come and, after a century of unprecedented mechanized and horrific violence, transformed into the computer age with its own particular ontological and metaphysical crises. Cogswell, with his cheerily rhymed quatrains, turns back the clock one hundred years and strives for a guileless voice to overturn “this world’s gross and soul-clogging ways”—perhaps, ominously, in favour of the era “of red horsemen in savage bands . . . cowboys outside their grounds.” Romanticizing cowboys at the expense of “red horsemen” went out with the popularization of terms like “genocide.” If the world’s ways have changed over the past one hundred years, however, a reader would find scant evidence of its decline, or rise, or even shift in *Later in Chicago*. Approximately 50 years ago, Adorno said there could be no poetry after World War II, presuming as he did that no poet could ignore it—and all else since.

The poems in Stuart Ross’ *Hey, Crumbling Balcony!* also look like conventional poems, appearing on the page very similar to Cogswell’s and Bartlett’s regular verse forms. The poetic object remains intact. Furthermore, the narrative voice extols in linear, grammatical fashion the details of particular narrative episodes in the world. Despite the structural calm, however, Ross’ poems construct the world in a strange way that integrates and exploits poetic disruption. The scenes and phenomenon that Ross describes in his poetry contravene reality and overwhelm logic by literalizing complex meta-phorical allegories into concrete events. Consider one example: in “The Shopping Mall,” an anthropomorphized shopping mall grows sad and leaves its lonely parking lot, crawling into the bedroom of a seven-year-old boy, wrapping itself around him as a beard. The boy returns to the parking lot, whereupon shoppers resume their shopping: “Shopping at the boy / is not as convenient, / but humans

are clever . . . They adapt.” Such moments of textual surprise playfully reject realist and confessional modes, and create a delicate tension against the calm, conversational tone of the narrator. Though Ross’ work is often described as “surrealist,” this is not the strident surrealism of Breton or Borduas, but rather, as in the example cited, a jubilant treatment of the familiar through the bizarre—somewhat akin to meeting Franz Kafka in Narnia. In different poems, the narrator’s tongue turns into a camera, he levitates amidst immortal lizards, his living room floor melts into a ten-storey-high building ledge, and he becomes a common housefly: “imagine that!” Ross concocts delightful nuggets of layered verbiage and creates new, delirious connections between the absurd and the mundane—always hinting at elusive, crumbling allegories. The rational structure opposes the irrational content, and a poetic enchantment emerges in the mischievous negotiation. Or, as French poet Paul Valéry once put it, a poetic enchantment can emerge in the space “between pure and impure, order and disorder . . . [to] act on us like a chord of music.” The calm voice of Ross’ poems elicits an ecstatic, enchanting song through a wonderful/terrible perversion of language.

---

## Inherited Methods

---

**Stephen Bett**

*High-Maintenance*. Ekstasis \$15.95

---

**Evan Jones**

*Nothing Fell Today but Rain*. Fitzhenry & Whiteside \$15.00

---

**John O’Neil**

*Criminal Mountains*. Wolsak and Wynn \$15.00

---

Reviewed by Chris Jennings

---

In each of these very different books, influences or (O invidious suggestion!) “schools” ground the idiom and sense of poetic form, marking the poems without necessarily individuating them. That distinction

depends more on the energy they bring to their inherited methods.

Stephen Bett cultivates a rebel's persona. His fractious and sarcastic idiom seems to call for free forms. Syntax accelerates, and euphemisms and paragrammatic substitutions indicate likely targets—surfing the web becomes “vapid transit / E-Zee one-stop ‘thought-shrinkage,’” for example, in “News From the Frontal Lobe II.” Poems spiral from such observations through implications and afterthoughts. They work largely because the familiar poetic cues the blend of pop-culture and politics in the subject matter. Bett follows the cues; the book is what it is. Some tautologies are unfairly maligned.

The benefits of a familiar mode vanish when the poems are too familiar, like “21<sup>st</sup> C. E-/Voice Mail Excuses for Missing Class,” which never escapes the shadow of Tom Wayman's widely anthologized “Did I Miss Anything?” The outsider edge dulls against several poems that rail against bureaucratic, culturally-sensitive terminology, and the found-language humour of bumper stickers and “Pornstar” shirts falls increasingly flat over 80 pages. His riffs usually work as comedy, but the comedy lacks the backside insight that Bett's rebel stance seems to claim.

John O'Neill's poetic language is less frenetic than Bett's, less stylized than Jones'. Narrative holds the book together far more than the (very) free lines. Several poems refer to a larger narrative behind the discrete moments O'Neill chooses to record, including the final poem “Outside,” which links to the opening “Patricia Poems.” In fact, when Jones switches modes and amplifies his imagery or strings together a series of descriptive clauses, the poems become self-conscious, hiding the simpler strengths of O'Neill's story-telling.

Not that a good narrative poem is simple. The best example from O'Neill of how much a good poet can do with narrative is

“Selected Bear Attacks.” The bears are naïve, natural, but the poems are about their more complicated and culpable victims. O'Neill sketches out a few details of their lives, a few thoughts before, during, and after the attack, and creates textured character pieces out of trauma. The strength of “Selected Bear Attacks” is diffused in “Funeral Diary” by scale and by the first-person, but the attention to suggestive detail is striking there too. O'Neill is most poetic when unabashedly prosaic.

Evan Jones alternates between sharply juxtaposed, axiomatic lines and surreal dreamscapes that suspend both logic and syntax. In the first case, the poems shift quickly between observation and intimate confession, implying various cause and effect connections that are never fully confirmed and so seem like the result of emotion on perception rather than vice versa. The effect is dramatic; Jones' personae perform for an audience rather than turn inward on themselves (Eliot's second voice of poetry, if anyone still cares). These poems appear to be free with frailty and, paradoxically, exhibitionist with their authority over anecdotes and arcane facts. Anne Carson hovers, particularly over the “Oneiropoems” (similar in many ways to *Short Talks*), “A Poetics of Highways,” and “Open Guidebook.” A.F. Moritz (whom Jones acknowledges) seems more distant in the surreal poems, but still present.

This strange blend makes sense because both modes depend on the logic of perception to recombine their world. Both draw energy from the poet's ability to recreate the internal state of a perceiver by projecting that state in images of a world and then matching the idiosyncrasy of the perception in the density or diffusion of the language. Both are hard to do well without sounding conspicuously like established models (Carson, Moritz, etc.). Jones manages it in part because he moves between the two modes (and a third—translations

of Andréas Embiricos), adding another dimension of juxtaposition. His success made the book, the most energetic of these three, a contender for the 2003 Governor General's Award.

---

## Biased Visions

---

**Joan Bodger**

*Tales of Court and Castle*. Tundra Books \$12.99

---

**Michael Bedard**

*The Painted Wall and Other Strange Tales*. Tundra Books \$21.99

---

Reviewed by Yaying Zhang

---

The books reviewed here are not landmarks of children's literature and they are perhaps most useful to cultural critics as a record of how the authors value certain types of stories in providing cultural capital for children.

*Tales of Court and Castle* is a collection of short medieval tales of lords and ladies, treachery, and chivalry by the late Joan Bodger, who believed in the magic of children's literature and its ability to provide healing catharsis and "propel us to greatness."

There are seven stories in this book that begins and ends with stories about Tristan. In between are "To the Dark Tower," "Iron John," "Burd Janet," "The Warrior Queen," and "The Roman Empire and the Welsh Princess." In "Young Tristan," a prince is orphaned soon after his birth; he is thus called Tristan—another name for sorrow. Tristan goes through a series of adventures until he is finally restored to his uncle's side. "Iron John" tells about the friendship between a giant man who lives in the greenwood and the prince of a kingdom by the side of the forest. "Burd Janet" is a short tale about how the main character bravely saves the life of her fiancée. In "Tristan Hero," Tristan returns to his uncle's kingdom to fight a fatal battle with the enemy.

The stories are interesting and their mythical, legendary quality would entertain young readers. However, the celebration of

courtly life and the condescending attitude toward commoners might be resisted by contemporary readers.

*The Painted Wall and Other Strange Tales* is a translation by Michael Bedard of selected stories from a famous collection of Chinese folk and fairy tales, called *Liao-zhai ziyi* (*Strange Tales from a Studio of Leisure*), compiled by the seventeenth-century scholar Pu Sung-ling. Vastly popular in China but little known in the West, these stories often generate unease through the supernatural or inexplicable.

The opening story, "Planting a Pear Tree," takes place in a busy marketplace. A greedy fruit vendor watches his pears magically disappear after he refuses to give a pear to a poor Taoist priest. In "The Tiger of Chao-cheng," the featured animal performs the loyal duties of a son to an old woman whose son he had killed, providing for her throughout her remaining days. "Past Lives" recounts a man's rebirth several times over. "Jen Shui the Gambler" tells of the dangers not of gambling but of reneging on promises to the dead. In the title story, "The Painted Wall," a young man, fascinated by a painting of a group of fairies, enters the painting and becomes the husband of a beautiful fairy.

Bedard's prefatory note briefly introduces Pu Sung-ling's life and work: "The stories ... are characterized throughout by a vivid depiction of reality shot through with the strangeness of the supernatural." This is a point well made, but Canadian readers, young readers in particular, would need a more substantial knowledge of the social, cultural, and spiritual beliefs in seventeenth-century China to be able to distinguish between "reality" and the "supernatural," and thus to appreciate the stories fully.

These stories invite serious contemplation about the politics of the translation of the Other, and how interpretation shapes class, gender, and ideology. The English translation of a traditional Chinese text

may express a very different orientation toward culture and society than the original. For example, the main characters in the 23 tales are scholars and other men, and the stories are all written from the male perspective. Women are often the exoticized objects of the male gaze: they appear in the images of ghosts, fairies, foxes, all with supernatural abilities. While the foreignness of these stories may strike and attract Canadian readers, it also presents particular versions of the Other. This is an issue that not just Bedard's stories but all works of translation have to reckon with. Perhaps it is worthwhile to pay attention to the loaded and mysterious words at the end of "The Painted Wall": "Visions have their origins in those who see them."

---

## Two by Four

---

**Christian Bök, ed.**

*Ground Works: Avant-Garde for Thee.* Anansi  
\$22.95

**Ian Cockfield, ed.**

*Exact Fare Only 2: Good Bad & Ugly Rides on Public Transit.* Anvil \$18.00

**Alberto Manguel**

*Stevenson Under the Palm Trees.* Thomas Allen.  
\$19.95

*With Borges.* Thomas Allen. \$19.95

Reviewed by Karl E. Jirgens

---

The two anthologies reviewed here travel through space and time. *Exact Fare Only 2* offers glimpses of journeyers across the world. *Avant-Garde for Thee* travels back in time and offers essential historical insights into the burgeoning literary scene during the 1960s in Canada. Focusing on "experimental" fiction, *Avant-Garde for Thee* includes writers who typically work in several genres. The introduction by Margaret Atwood tangles with a definition of "experimental" that includes Woody Allen's short fiction, Beckett's *Waiting for Godot*, and James Reaney's *A Suit of Nettles*. Atwood

reminds us of the grass-roots magazines and publishing houses that initiated a Canadian literary ferment. This volume features mostly male, pre-baby-boomer writers, and includes valuable backgrounds on each author with lists of key publications, salient commentary, and cross-references to critical works. Editorial choices for such compilations are always debatable, but this collection includes pleasant surprises running from Bowering to Zend, while gathering Chris Dewdney, Dave Godfrey, Daphne Marlatt, bp Nichol, Michael Ondaatje, Gail Scott, and Martin Vaughan James, among many others. Christian Bök's Afterword situates innovative Canadian culture within a global context and champions radical writing.

*Exact Fare Only 2* offers a different gathering based on the kinetics of travel. Featuring stories, meditations, creative non-fictions, and poems, this anthology collects travelogues of the sea, air, and public transit from around the world. Ian Cockfield, former fiction editor for *Prism*, has assembled works by nearly two dozen up-and-coming writers from across Canada and the US. There is a large Vancouver contingent here and the writing maps landscapes and mindscapes while illustrating quotidian encounters with small joys, guilty pleasures, and unexpected deaths during travel. Allen Moore's "Suspect Baggage" anatomizes psychological reactions to a bomb-threat aboard a departing aircraft in Frankfurt. Matt Robinson offers a group portrait of insular travellers heading towards a sports match in Montreal. Teresa McWhirter offers a hop-scotch journey that starts in Los Angeles and winds its way back via Las Vegas to Toronto. Her pithy vignettes portray a failed but light-hearted quest for love in a bus journey across the continent. Cockfield's "Cautionary Thai Tale" illuminates an outsider's perspective on taxi-travel, red-light districts, and daily

struggles for existence and exotic pleasures on the gritty streets of Thailand. Other works in this collection reward and startle the reader with the routine shocks of daily world travel.

Alberto Manguel offers varied perspectives in two strangely linked books. Manguel's *With Borges* won the Prix du Livre en Poitou-Charentes, and provides a series of anecdotal insights relating his encounters with the remarkable Jorge-Luis Borges. While in Buenos Aires, Borges, already blind and in his elder years, met the teenaged Manguel in a bookstore and invited him to read to him. Manguel routinely read literary classics to the great author for several years, and has now assembled the experiences into a combined portrait of the young writer and the old master. The insights into Borges, his tastes in literature, views of mortality, and the nature of happiness are intimate and illuminating.

Manguel's penetrating insights capture Borges' personality for posterity: "There are writers who attempt to put the world in a book. There are others, rarer, for whom the world *is* a book, a book that they attempt to read for themselves and for others."

Manguel's portraiture creates a labyrinth of memories within memories, his own recollections become intertwined with Borges' who recalled the loss of the great library at Alexandria and who firmly believed that the promise of happiness lay in books.

Manguel's *Stevenson Under the Palm Trees* adopts a Borgesian tactic by inhabiting and re-creating a literary precursor through a portrayal of the last days of Robert Louis Stevenson (author of *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* and *Treasure Island*). This novella, set on the tropical island of Samoa, is both a murder-mystery and *Künstlerroman*. For the Samoans, story-telling is a means of relating fundamental truths. Strangely, soon after encounters with the bigoted Scottish missionary Baker, a series of violent acts manifest themselves among the

natives, perhaps arising from Stevenson's feverish dreams, or the ink of his own pen. The book is illustrated with small, striking wood-cuts created by Stevenson himself while he was convalescing at a sanatorium in Davos, Switzerland. *Stevenson Under the Palm Trees* depicts an epistemological landscape that shocks the near-dead optic nerve by unfurling itself like a scroll to be read for "the colours, the shapes, the patterns and sequences" awaiting to be translated into words by the compulsive author. Tossing between the tropics and Stevenson's Scottish homeland, this writing amalgamates dream and awakening, Jekyll and Hyde, fact and story. Written in the distinctive style of Stevenson, this novella seduces the reader into a surreal meta-fiction offering a mystic portrayal that gestures to the social responsibility of the artist, and the intimate inter-connectivity of creation and destruction.

---

## Degrees of Theatricality

---

### Morwyn Brebner

*Little Mercy's First Murder*. J. Gordon Shillingford  
P \$12.95

---

### Brian Drader, ed.

*Breakout*. Scirocco Drama \$19.95

---

### Aaron Bushkowsky

*The Waterhead and Other Plays*. Playwrights  
Canada P \$28.50

---

Reviewed by Shelley Scott

---

Reading the nine plays within these three books, I was struck by the varying degrees of theatricality among them. Some seem to revel in the possibilities only afforded through live performance, while others could be served just as well by another genre.

*Little Mercy's First Murder*, despite its debt to *film noir* movies, is the most exuberantly theatrical. As a co-production with the Shaw Festival, it premiered at the Tarragon in Toronto in January of 2003. Set in an imagined 1942 *film noir* Manhattan, the

play feels at once instantly recognizable yet utterly unique. The recognition comes from the many film references, as well as the presence of real-life crime scene photographer Weegee. Brebner imagines Weegee as a cynical and world-weary denizen of Manhattan's dark underbelly, but gives him unexpected tastes (a love of opera) and a measure of compassion for Little Mercy. Weegee liberates Little Mercy from the scene of her mother's murder. Big Mercy was at the end of a miserable life, and Little Mercy had indeed shown mercy by putting an end to it, but is facing the electric chair as a result. In one last night on the town, pursued by a comic yet threatening Keystone-esque Cop, Little Mercy gets a taste of all she has missed out on in her impoverished, loveless, 30-some years caring for an alcoholic mother, reading books in the library, and dreaming of a better life. The climax is a visit to Sammy's Bar, where Little Mercy meets Norma, a drag queen with whom she performs a show-stopping musical number, and where she and Weegee debate the nature of love. These are the elements—the unexpected arrival of a drag queen in this *film noir* world, pointed social commentary, and the exceedingly clever songs sprinkled throughout, some pure fun and others deeply moving—which make the play fresh and exciting. My only regret is that the published script contains neither production photos, nor the music by Jay Turvey and Paul Sportelli. This omission is especially unfortunate for a play that begs to come alive onstage.

*Breakout* was edited by Winnipeg-based playwright and actor Brian Drader. It contains five plays that came to Drader's attention either through the Young Emerging Playwrights Program run by the Manitoba Association of Playwrights (MAP) and Prairie Theatre Exchange; a high school program called PlayBlitz; or the Winnipeg Fringe. The most theatrically successful of the plays is *The Good Daughter* by Ginny

Collins. Against a backdrop of rum-running in 1930s Saskatchewan, the play abounds in very funny and very visual black comedy, as two sisters battle their hilariously malevolent mother. The others in the collection seem aimed more toward teenagers and aim to impart a moral message. *Shades of Brown* by Primrose Madayag Knazan is a play for three young women that explores Asian, specifically Filipino, identity. It exploits the potential for live performance in its well-integrated use of dance and mask work. *To Forgive, Divine* by Joseph Aragon is a show steeped in Catholicism and questions of redemption and forgiveness. Despite some not very convincing physical violence, it is essentially an extended debate. *Pyg* is a short, one-woman show by Rose Condo that follows the dating tribulations of its Bridget Jones-like heroine, who concludes that she is better off being herself than trying to live up to some inauthentic feminine ideal. And *PACT* by David Ferber is a gothically violent melodrama about teen suicide, which reads like a screenplay, with its cross-fades between interior and exterior shots. Ferber is to be commended for capturing the self-absorbed voice of his female 17-year-old protagonist.

Vancouver-based Aaron Bushkowsky writes prose, poetry, and non-fiction in addition to plays, and there is a strong sense with the work in his collection that they might as easily have been written in another genre. *The Big Blue Bird* began as the winner of the New Play Centre's 1993 24-hour playwrighting competition and received an Equity Co-op production in 1998. Based somewhat on Bushkowsky's own family history, the perspective is that of seven-year-old Lenny and adult Len, both played by the same actor, who struggles to understand the tortured relationship and strange choices of his father (Herb) and grandfather (Pieter). The longest and most successful of the three plays, *The Big*

*Blue Bird* includes original characters, meditations on masculinity and the absence of women, and a genuinely surprising revelation about Herb's parentage.

*The Waterhead* (2000) and *Between Mothers* (2002) are extended laments about aging and the loss of family. It is possible that design elements might be employed to lift these one-person shows into theatricality in production. Although both contain some poetic writing and are peppered with contemporary pop cultural references, on the page neither of these somewhat overwrought monologues manages to rise beyond the personal concerns of their protagonists.

---

## Native Inventions

---

**Jonathan Brennan, ed.**

*When Brer Rabbit Meets Coyote: African-Native American Literature.* U of Illinois P \$39.95

**Robert Dale Parker**

*The Invention of Native American Literature.* Cornell UP \$29.50

Reviewed by Laura E. Donaldson (Cherokee)

---

It is now a critical truism that the post-World War II "renaissance" of American Indian literature owes a significant debt to Euro-American modernism and postmodernism as well as to tribal oral traditions. Recent scholarship has argued for an even wider intercultural reference. Robert Dale Parker's *The Invention of Native American Literature* ranges across a multiplicity of intellectual fields and literary texts in its search for the "ongoing process and construction" of American Indian literature—in Parker's terms, its "invention." *When Brer Rabbit Meets Coyote* is the first anthology devoted to the cross-pollination between African and American Indian literatures. While there exists a growing body of ethno-historical work on red-black peoples, *Brer Rabbit* remedies the relative lack of attention to what editor Jonathan Brennan calls

"African-Native literature." One might more accurately call this literature African-Native cultural studies, however, since the collection addresses topics ranging from "Brer Rabbit" folktales to contemporary forms of "African-Native subjectivity" in the fiction and poetry of Toni Morrison, Alice Walker, and Sherman Alexie. The majority of the anthology's contributors reject the quest for "origins," or establishing the priority of either African or Native American, and opt instead for a much more productive focus on the "racial, cultural and territorial collaborations and negotiations between Africans and Native Americans." The essays on Brer Rabbit and so-called "Mardi Gras Indians" are particularly interesting examples of this focus, and the collection offers readers a sustained glimpse into the developing tradition of red-black literature.

Like all good tricksters, however, *Brer Rabbit* raises more questions than it answers. I was especially troubled by the tendency of many contributors to conflate Native ancestry with Native citizenship—to collapse, in other words, the difference between a genealogical American Indian heritage and an active, reciprocally recognized relation with an actual Native community or nation. This tendency emerged most sharply in Patricia Riley's essay on Alice Walker and Brennan's essay on Warner McCary, otherwise known as "Okah Tubbee." Likewise, many of the essays ignored or dismissed with little discussion the very real concerns raised by the appropriation—and, some would strongly contend, misappropriation—of American Indian identity by Warner McCary, or Sylvester Long, an African-American who took the name of Chief Buffalo Child Long Lance, and who claimed that a fictitious autobiography he wrote based on interviews with a young Blood student was actually about himself. While it is certainly problematic to categorize such figures (or their writing)

solely as African-American, the remedy should not be an uncritical proclamation of the person's Native identity by scholars who fail to realize the real dangers of this position. The anthology would have been considerably strengthened if Brennan, Riley, and the other authors had engaged the question of how Sylvester Long's appropriation of Native identity differs from or mimics the appropriations of those motivated by profit or a misguided New Ageism. It does not help establish the case for an "African-Native literary tradition" to gloss over these tensions, and I would hope that future research will be more forthcoming in this regard.

Like *Brer Rabbit*, Robert Dale Parker is also concerned with the invention of a literary tradition—but an American Indian rather than an African-Native one. Parker uses the term "invention" in two senses: the first "describes the creation of Native literature: how it got started, historically"; the second is rooted in rhetorical theory and "refers to the act of imagining what to write about." Although Parker does address the historical origins of Indian literature in the book's early chapters, it is really the second sense that constitutes the critical heart of this volume. He argues that the desire to invent a Native American literature continually returned Native writing to the topics of young men's threatened masculinity, the oral, the poetic and Indian cultures' "aloof renegotiation of what the dominant culture understands as authority." He develops each of these themes and, in the final chapter, brings them all together through the fiction of Leslie Marmon Silko and Thomas King. Parker's discussion of Silko's transitions from poetry to prose in *Ceremony* is especially illuminating, and one of the most insightful discussions of American Indian literary form that I have read. Also noteworthy is his intervention in the long-standing ethnopoetic debate between Hymes and Tedlock about precisely how

one should translate the oral into the written. There is much to admire in this volume, yet like *Brer Rabbit*, it too raises some troubling questions.

One of *Invention's* most persistent themes is the gender issues of young Native men, and especially, the interaction of homophobia and homoeroticism in Matthews and McNickle. Attention to Native masculinity is a most welcome focus within American Indian studies, but Parker simultaneously fails to acknowledge the contributions of Native women in this area. In his analysis of Matthews, for example, he asserts, "Native American cultural criticism has not usually attended to gender as much as I am trying to in this book, nor has it much taken up discussions about gender and colonialism or shaped such discussions through Native American concerns." This statement exists as an astonishing erasure of the courageous and powerful scholarship, poetry, and fiction written by Native women about gender and sexuality. From the US, Paula Gunn Allen, Bea Medicine, Rayna Green, Wilma Mankiller, and Linda Hogan all have foregrounded the nexus of gender and colonialism; and from Canada, Jeanette Armstrong, Lee Maracle, Beatrice Culleton, and Beth Brant are only some of the women who have shaped the discussion of gender and colonialism through First Nations concerns. Parker's statement also elides the emergent scholarship on two-spirited people by Wesley Thomas, among others. Indeed, the failure to incorporate the work of these writers, activists and scholars significantly compromises the credibility of Parker's project.

Both of the books reviewed here advance our understanding of North America's intercultural (and interdisciplinary) productions, but both also act as cautionary tales in their acts of omission. Given this disquieting double-voicedness, perhaps the real invention of American Indian literature is yet to come.



---

## First Things

---

### Elizabeth Brewster

*Collected Poems of Elizabeth Brewster I.* Oberon  
\$24.95

---

### David Helwig

*The Year One.* Gaspereau \$19.95

---

Reviewed by Neil Querengesser

---

Oberon promises Elizabeth Brewster's *Collected Poems* to be the first of several volumes reprinting "a complete collection of her poetry," currently 19 books, from a distinguished Canadian poet who has made, and continues to make, significant contributions to the literary landscape. However, despite the claim on the first volume's back cover that it contains "all of her earliest work," it does not: among the missing are "If Death Had Come" and "Lost in a Wide and Houseless World" from *Roads and Other Poems* (1957) and "Not Poetry, but Life" from *Passage of Summer*. Nevertheless, the two reprinted books in this volume—*Passage of Summer* (1969) and *Sunrise North* (1972)—do contain most of Brewster's poems from the 1950s to the early 1970s. Writing often out of solitude—and sometimes outright loneliness—Brewster in her early verse paints memorable pictures of a variety of characters and subjects, ranging from many local relatives and acquaintances to philosophical meditations on John Henry Newman and Dag Hammarskjöld. She treats religious themes with perspicacity, and the occasional political piece, "Another Sunrise: October 18, 1970," is notable for its controlled understatement.

Brewster's early style shows a range of influences. The delightful "Lillooet: A Canadian Village" owes much to George Crabbe's "The Village" as well as to the wrenched rhymes of Byron's *Don Juan*. Shades of Eliot and Dickinson loom over other verse, but Brewster makes it all her own through her distinctive and confident

voice. The only problem with this book, aside from the missing poems, is the lack of any editorial apparatus, except for a brief biographical sketch. Even a few details and dates regarding first publications of the poems would have been helpful, especially to readers encountering them for the first time. Likewise, although Pablo Picasso is credited with the cover picture, its name (*Femme [accoudée] au chapeau blanc*, 1921) is nowhere mentioned.

David Helwig's literary career, like Brewster's, spans several decades. Like Brewster, he has played an indispensable role in the development of Canada's literary culture in the last part of the twentieth century. So it is appropriate that one of his first efforts of the twenty-first is *The Year One*, a twelve-part meditation on the first year of the new millennium. Here Helwig enters into a long tradition of works that are formally organized around the annual cycle. Grounded in his rural home on Prince Edward Island, the poem nevertheless ranges worldwide in its geographical and topical coverage, filtering events of past and present through a fine mesh of thoughtfully quiet lines. The poet's relationships with family and friends, both the living and the dead, his immersion in the worlds of nature and culture, and public and private observances, all come into brief focus and then pass away as inevitably as the months of the year. Even the descriptions and reflections on the disasters of September 11 and their aftermath do not dominate, although their brevity focuses them even more sharply. Helwig's style is technically smooth, embodying several explicit and implicit deliberations on traditional and contemporary poetics. Most of the sections veer toward blank verse but are always gently guided away from that straight path. The shorter syllabics of sections two, five, and ten effectively counterpoint the techniques of the other nine. Both stylistically and thematically, *The Year One* offers its

readers a pattern of seasonal understanding and an affirmation of some old verities, not the least of which are love and friendship, as the world lurches into the coming uncertain years.

---

## The Edges of the Forbidden

---

**André Brochu**

*The Devil's Paintbrush*. trans. Alison Newall, Dundurn \$21.99

**Élise Turcotte**

*The Body's Place*. trans. Sheila Fischman, Cormorant \$22.95

**Jacques Poulin**

*Wild Cat*. trans. Sheila Fischman, Cormorant \$22.95

Reviewed by Cedric May

---

André Brochu was the *enfant terrible* of French studies in the early 1960s, going straight from undergraduate to university teacher. He survived May 1968 to create a successful career as writer, critic, and teacher, but his work is still tinged with the spirit of those years of fire. The present work displays his prodigious skill with words (to which the translation does justice), his ability to draw on a long familiarity with the universal myths underlying all story-telling, and his playfulness. And he is playing here at writing a novel much as Philippe Sollers once did. A romantic tale which belongs to pulp fiction is overlaid with a thin veneer of social satire, betraying Brochu's acquaintance with Balzac and memories of Lemelin, Langevin, and Jean Simard. It is a novel about a would-be social climber, hampered by a reckless absentee father. The satire is aimed at the censorious bourgeois respectability of councillor and curé, both of whom end up in the arms of the hero's mother, the generous Mohawk Lucie, whose sprawling, voluptuous, wayward household scandalizes the neighbourhood. There is a deeply

sombre side to the novel evoked by the cover illustration, a detail from a work by Gustave Klimt. Why Klimt, one may ask. Our other two writers have given an emphatic Quebec flavour to their work. Brochu could have done so to advantage. The title could have been *Hawkweed* (the translation of the French title, *Les Épervières*) with a cover showing a field of this bright orange wild flower. (I remember the golden glow of field upon field in the Charlevoix, east of Quebec City.) He might have added an epigraph from Marie-Victorin's *Flore Laurentienne* (1953) as Ferron did in *L'Amélanchier*. This, for example:

The Latin name for Hawkweed, *Hieracium*, means Sparrow-hawk; Antiquity believed that hawks used the sap of these plants to heal their eyes

Élise Turcotte has taught in a CEGEP for 20 years. This experience will have kept alive in her the acute awareness of adolescence we find in this novel. The central character, Hélène, is 15 and inhabits the tidy, melancholy space of the summer vacation. Her distant, silent parents, trapped in what seems to her a loveless marriage, leave her too much responsibility for Lisa, 13, and a clinging younger brother. Her awakening sexuality makes her withdraw into a world of sense impressions and inner spatial imagination. This robs her of all joy and spontaneity. Her gaucheness is strange to her and makes her fearful and uncertain. She has to construct her responses. Nothing comes naturally any more.

The cover illustration is perfect: "The orphan girl" by Jean-Paul Lemieux. Lemieux was the master of such unsmiling portraits, tight lips, blank expression, full face, an isolated figure against a featureless background—a schematic representation of a village with its church silhouetted against a grey sky. The one highlight in this bleak world is a white ribbon, cross-like, on top of the girl's thin black hair. Lemieux's

magic matches Turcotte's poetic evocation of the threshold of womanhood, skillfully translated by Sheila Fischman.

The décor of the novel is heavy with symbolism. The river, the island where the brutally murdered body of a schoolmate of Héléne is found, the Bordeaux prison brooding over the neighbourhood, heighten the atmosphere of real terror. Still a child, Héléne is thrust prematurely into life on the sinister margins of urban alienation:

The others: they fill the space so well with their bodies, their movements, their words. While she, even if she just wants to have some fun, has to work at it so zealously.

I think of the early novels of Julien Green and this courageous work is not disgraced by comparison.

Jacques Poulin is in the process of writing a *Comédie humaine*. Characters, scenes, leitmotifs, recur and play the same narrative role. A rich referential backdrop of song, story, and film offers clues to the writer's fictional purposes. Who would have thought of mentioning Arthur Buies alongside Félix Leclerc and Gilles Vigneault? Is Jack (Waterman is one of his noms-de-plume, a humorous play on one of the words in French for fountain-pen) the central character of *Les grandes marées*, *Volkswagen Blues*, *Le Coeur de la baleine bleue*, *La Tournée d'automne*, *Le Cirque Bleu*? Is this Poulin himself? He is too quiet and unassuming to say. How happy we are to be back in his fictional world, on the road, on the Oregon Trail, at Old Orchard, on the Île d'Orléans, in the Comté de Charlevoix, along the Chaudière Valley, or in the mist-shrouded streets of Quebec City. We share his restless energy, his irregular heartbeat, soothed by his calm skill in steadying his palpitations, welcoming, in the case of *Wild Cat*, the therapeutic services of Kim, his companion. For Jack, his work as a public writer, writing love letters, CVs, scripts, advising on manuscripts, is

therapeutic, too. From novel to novel, as is not uncommon in Quebec writing, a cat threads its way, haughty, secretive, inscrutable. Pretty Puss observes the world as Jack does, obsessed with the shadowy characters who people his consciousness: the Watchman, old Marie in the diner, Sam Miller, the old calèche driver, Macha the homeless child. Are they related? Again, Poulin's love of mystery stops short of such explicitness. Pretty Puss is also an accomplice in the warm, erotic sensuality which pervades relationships in Poulin's writings, though some of the characters maintain an intriguing aloofness.

Poulin is a master of self-deprecation, surely a quality he shares with his narrator. Jack, though wracked at times with jealousy, gives Kim her independence. He is shocked by the aged image which stares at him from the mirror. He is gauche, envious of those who dance well, lacking in confidence as a public writer to the point of lifting phrases from famous letter-writers. Jack is a Zouave, which says it all. For Zouave, read clumsy, immature, the goofy member of a quaint nineteenth-century uniformed organization (formed, in fact, to defend the Vatican States). Far from diminishing Poulin's appeal, this off-beat authorial stance endears us to him. It creates and sustains the gentle, non-invasive authorial voice. This is a *Comédie humaine* in which we are invited to see the funny side, comic and deeply human.

I am happy to recommend these three novels from experienced and accomplished writers, each in its own way offering that invitation to participate, that tantalizing suspense, those allusions to deeper themes, which we look for in good fiction.



---

## Quests for Truth

---

**Julie Burtinshaw**

*Drift*. Raincoast Books \$12.95

---

**Arthur Slade**

*Dust*. HarperCollins \$12.00

---

**Janice L. Dick**

*Eye of the Storm*. Herald P \$17.95

---

Reviewed by Barbara Carmen Garner

---

Julie Burtinshaw's *Drift* and Arthur Slade's *Dust* are books for adolescents, whereas Janice Dick's *Eye of the Storm* is for older readers. All three novels involve a quest for truth and the right to live peaceably within one's family. Burtinshaw's *Drift*, a problem novel, addresses the difficulties faced by two siblings whose mother suffers from depression and whose father has left the family because he "just couldn't take it anymore." John Garrett sends his children to their mother Elizabeth's sister in British Columbia for the summer vacation because Elizabeth can no longer look after them. Fourteen-year old David's anger with his father festers. He has been looking after his mother and his 11-year-old sister Laura for the seven months since the father left. Visiting Aunt Jennifer alleviates his stress. When the father writes that he is coming west to visit them, David and Laura hope he will bring their mother. When he arrives with his girlfriend Kathleen, even Aunt Jennifer is shocked by his lack of consideration. The children run away after they hear their aunt and father arguing over the future of his wife and children. They steal a boat and hide on a neighbouring island to avoid returning to Toronto with their father and his girlfriend. Although this causes the adults anxiety and becomes an adventure in endurance for the children, their action makes the father realize his mistakes, and he gets a second chance to prove his love and loyalty. The ending is happy though bittersweet. The stigma of mental illness has caused this family undue fear and anxiety because they were afraid to

discuss Elizabeth's illness. David and Laura learn that friends can help one cope with the changes life brings. Novels that seek to educate children about illnesses and family breakups often fail, but Burtinshaw's *Drift* succeeds partly because of its realistic portrayal of how misunderstanding and fear can distort reality and make matters appear worse than they really are.

Arthur Slade purposefully distorts reality in *Dust*, using magic and mesmerism to complicate both family relationships and daily life in a depression era Saskatchewan farming community during a drought. Slade's antagonist, Abram Harsich, like the Wandering Jew and the Ancient Mariner, is ageless. He appears and vanishes at will. He hypnotizes the inhabitants of Horshoe to "harvest" their children. Unlike the Pied Piper, he has no justification for his actions. He has promised to construct a "rainmill" to insure good crops the following year, but is a wolf in sheep's clothing. One child, 11-year-old Robert Steelgate, resists Harsich's attempts to invade his mind as he searches for the truth about his 7-year-old brother Matthew's disappearance. Harsich tells Robert, "You are on the cusp, . . . between boy and man, the dreaming and the reality." Harsich tells Matthew that he has never been young, and later tells Robert why he wants to capture children's souls in the form of dust and turn them into butterflies. He intends to barter them with powers that inhabit the stars. Phillip Pullman's *His Dark Materials* develops a similar plot in much more graphic detail. The desire for a soul and the ability to dream and love are what ostensibly drive Harsich to commit his atrocities. *Dust* has properties similar to those possessed by the *Philosopher's Stone*. It provides immortality, in addition to powering rainmills and magic mirrors. Robert discovers the truth about Harsich, and rescues some of the children he has captured, including his brother Matthew and a schoolmate. Slade convincingly interweaves

Robert's imaginary dreamscapes, fueled by the books he has read, with the bizarre world he now inhabits. When Robert destroys Harsich's invention and frees the children, the adults resume their normal existence. His parents thank him for finding Matthew, but readers know that he has rescued the whole community from living like robots. Slade intermingles scorn and humour in his treatment of the gullibility of the inhabitants of Horshoe. *Dust* garnered three important literary awards: the 2001 Governor General's Award for Children's Literature, the 2001 Saskatchewan Book Award for Children's Literature, and the 2002 Mr. Christie's Book Award. Its nightmarish narrative will appeal to a broad readership.

Janice Dick's *Eye of the Storm*, a sequel to *Calm Before the Storm*, is set during the political upheaval initiated by the Bolshevik Revolution, and covers the period of The Great War. The spiritual dimension of life is central to Dick's novels as they justify the pacifism practised by Russian Mennonites. *Eye of the Storm* follows the lives of the Hildebrandt family at Succoth, the family estate. Johann Sudermann, the fiancé of Katarina (Katya) Hildebrandt, is central to the plot, and is the one responsible for the family after the murder of Katya's devout and peace-loving father. As a member of the Forestry Service Medical Corp, he exerts a strong influence on his fellow Mennonites. Dick interweaves two main narratives in her novels, alternating characters and locations central to each in every chapter. The first follows Katya and Johann and their families and close friends within the Mennonite community; the second traces the path of Paul Gregorovitch Tekanin, a childhood friend of Johann. Tekanin belongs in the opposite camp, having chosen to follow the idealism of the revolutionaries. Both Johann and Paul have many questions to answer, but Paul's are not religious ones. He and his friend Grisha must decide whether to place their allegiance with the

moderates or with the Bolsheviks. Paul works for Pravda, and his quest for political news allows Dick to follow the activities of Lenin, Stalin, and Trotsky among other historical figures. In the first narrative, we are privy to the Hildebrandt's reactions to the news that filters through to them. Although the family has always treated its servants well, and opens its home to wayfarers and soldiers needing medical assistance, it is vulnerable to attack. Ultimately the estate is destroyed. *Eye of the Storm* ends in as tense and uncertain a moment as the first novel; *After the Storm* (2004) continues this saga of the Mennonite persecution in Russia. Dick's novels will find a readership among the Mennonite community, although the graphic details of the atrocities suffered by their forbears may not be approved reading for young Mennonites. Dick's characters ponder whether chance or divine intervention is responsible for the many inexplicable coincidences in their lives. The Mennonite Congress is divided over how to advise Mennonite communities to defend their families in times of persecution, and individuals who feel stifled in the community leave. These novels are not an excuse for writing social history, and, although the dialogue is somewhat stilted in the love scenes, and conversation is often instigated to supply historical details, Dick captures the belief systems and the more formal behaviour of those living in the early decades of the twentieth century.

---

## Against the Grain

---

**Wayne Clifford**

*On Abducting the 'Cello*. Porcupine's Quill \$12.95

---

**Sharon McCartney**

*Karenin Sings the Blues*. Goose Lane \$19.95

---

Reviewed by Brook Houglum

---

Wayne Clifford's inventive sonnet sequence *On Abducting the 'Cello* exhibits amorous linguistic play, ironic examination, and

allusive engagement of characters including Rilke, Kodály, and Daffy Duck. Clifford's line is carefully controlled but not static, and his sequence of 52 sonnets and an envoi invites readers to "reperceive" familiar meters through creative employment of Petrarchan, Shakespearean, unbroken, and alternately arranged forms. The sequence enacts transitions from the speaker's desire to play a cello he sees in a shop window, to passionate and musical interactions, to the speaker's final leaving of the cello to share rent with a piano. Humour, frequent interrogation of the solipsistic "I," and facility with a musical lexicon charges the love affair with precision and nuance. An erotics of cello study through lessons and practice produces lines of contact and collaboration where "furtive gladness . . . draws a simple song / out of body, his or its" and "a dust clings / naked to his fingers from her strings." Clifford aligns the cellist with the cello through the instrument's material—spruce, maple, and heartwood—as a vehicle for intimacy, for understanding "what beneath the varnish marks the wood." A kind of aubade marks the height of the tryst:

At dawn, drowsy after play, he left her  
on her side and went out to the porch.  
The maples dropped  
flowerhusks among dried leaves.  
The soft  
percussion tingled up his spine.  
Maples' grain  
flamed in her ribs . . .

Cello lessons also effect the frustration of cramped fingers, clumsiness, and tuning inabilities; a sonnet beginning "A Bach transcripion for beginner" outlines the "one part wood / and one *tired* arm" playing under critical scrutiny. This sonnet 13 also exemplifies Clifford's mastery of the form, as the tension, stops, and starts of cello practice enable open space between words and lines until the poem visually resembles free verse. Balance between taut

rhyme and meter and occasional variance, between language of musical theory and popular crudity, marks Clifford's collection. He uses traditional form and narrative framework to raise questions about ideas of Wagner's impact on German nationalism, the doubling and splitting of an ego, and Elmer Fudd's sentimental mirroring of everyday romance. The delight and the challenge in *On Abducting the 'Cello* crystallize in the peripheral scope of the well-crafted, tightly tuned lines.

Sharon McCartney's *Karenin Sings the Blues* writes not against a traditional form, but a classic text; the title section of the collection rewrites character voices from Leo Tolstoy's *Anna Karenina*. In this suite, McCartney lends sharp, precise diction to primary, incidental, and inanimate characters including Karenina's unfinished novel, who laments that after Anna's demise it has nothing now but

astronomy, the contemplation of corners,  
angles, my night sky of wooden boards,  
planed and fitted, each whorl, each eddy,  
a galaxy's gored skirt flaring in the grain.

McCartney's poems engage the gaps, multiple angles, and intertwined spaces of Tolstoy's characters through cataloguing objects and layering details. To the stationmaster at Obiralovka, who witnessed the leap in front of the train, Anna Karenina's love is a "landscape in oils, a sculpted torso, / machinery, engine and engineer." The baroque aggregations and alliterations in the sequence, which includes lists such as "a ladder, a footbridge, a stile" and ends with the phrase "my lord the locomotive looming," are countered by stark meditations on death, class, and religiosity.

Each poem in *Karenin Sings the Blues* assumes the first-person perspective of a different persona, exposing their motives and sentiments as well as insightful opinions about other characters. Metaphorical language also intersects as the poems build on one another, so that following a poem

written from the voice of Vronsky's dying horse Frou-Frou, Princess Sorokin names her hopes for marrying Vronsky: "unseated, a rider thrown in the mud." McCartney's investigation of character construction culminates in "Levin's Complaint," which interrogates Tolstoy's creation of Karenina, Vronsky, and himself as "agents, in the estates of pain," stating "you might have made me less awkward, / more generous." Sensitive examination of character also drives the final two sections of McCartney's text. "California" and "Persuasion" are made up of poems indexing familial figures from the author's childhood. The mother in particular emerges in textured relief as the poems engage the aphorisms, contradictions, and interiority of a "resolute" woman who warns the speaker as a girl "not to beat [her] brother too often / at Ping Pong." Drawing material from both Jane Austen and popular television, the final section ends with self-examination while "reading *Anna Karenina* on a blizzardy afternoon," a fitting end to a solid, provocative, and sustained inquiry of human motivation and interaction.

---

## Theatrical Rides

---

### Tom Cone

*True Mummy*. Anvil \$14.00

---

### Mieko Ouchi

*The Red Priest (Eight Ways to Say Goodbye)*. Playwrights Canada \$14.95

---

### Sean Reycraft

*One Good Marriage*. Scirocco \$12.95

---

### Vern Tiessen

*Einstein's Gift*. Playwrights Canada \$16.95

---

Reviewed by Stephen Heatley

---

Although there is little thematic or stylistic linkage in this grouping—plays that range from the conversational to the poetic—each play asks the audience to participate *directly* in the theatrical event. *True*

*Mummy* contains a series of contrapuntal direct audience-address scenes interpolated throughout the more naturalistic scenes. In *The Red Priest (Eight Ways To Say Goodbye)*, the audience plays many roles. Sometimes they are confidante, sometimes characters that never actually appear on stage, and finally they take the more traditional "voyeur" role. In *One Good Marriage*, the audience is *only* addressed directly. The characters begin the play by looking the public straight in the eye and the entire convoluted story is unravelled for their benefit. In *Einstein's Gift*, the matter for consideration is presented to the audience through a kind of narrator/provocateur. He reflects on the narrative *with* the audience and, as he does so, the story unfolds before them.

Tom Cone's *True Mummy* is a theatrically intricate play that continually juxtaposes images of life against images of death. Its central image, one of the many meanings of the "true mummy" of the title, is the use by painters, such as JMW Turner in the nineteenth century, of the ash from burnt mummies: it provided "the best shellac in the history of art" to seal paintings. Through death, the life of these paintings is preserved for all time. The play opens with Caroline, a fire-spotter, giving the breath of life to Patti, a woman she has rescued from drowning. The next scene begins the companion story of an Egyptian princess being readied for burial, a narrative that carries through to the use of the ash of her mummified self in the sealing of a Turner painting. Cone follows this counterpoint of life against death throughout the play.

Mieko Ouchi's *The Red Priest (Eight Ways To Say Goodbye)* launches with solo scenes of a down-and-out Antonio Vivaldi placed against scenes featuring a cynical French aristocrat. Vivaldi has given up a simple but satisfying teaching job to pursue his composing career and finds that no one is interested in the development of his

music—their only interest is in him as the composer of *The Four Seasons*. To prop up his sagging fortunes, he begs a commission from a moneyed individual, is invited to the villa and encouraged to take on the man's disaffected wife (the cynic of the beginning) as a violin student. Vivaldi and “the Woman” are at odds throughout the early parts of the drama until it dawns on them that they are, in fact, kindred spirits, both desperately unhappy and both at the mercy of the same individual for money, upkeep, and respect. It is a delightfully poignant turn when their relationship does not develop into some tawdry affair but evolves into one of deep caring and respect expressed through their appreciation of each other's passion—one for opera, the other for gardens—but both for beauty.

The characters in Sean Reycraft's *One Good Marriage* take the audience on an entirely different journey. Stewart and Steph are celebrating their first anniversary. The banner which should read “Happy Anniversary” is only partially hung so we read “. . . versary.” Obviously something is wrong with this event from the moment the characters walk on stage. They look at the audience, and before Stewart can utter a word, Steph says, “Everybody died.” From here the story of their lives together rattles forth; how they met, why they married, the disaster of their honeymoon. The diabolical truth about their wedding is revealed in a very clever unravelling of the antecedent action. The play takes place in real time and continuous action except for a theatrical conceit interpolated whenever Stewart knows that Steph is losing control. The lights shift to a tight focus on her, he repeats a soothing mantra, she calms down, and we are restored to the play's former reality.

Although Einstein is the titular character of Vern Thiessen's *Einstein's Gift*, the play actually focuses on the life of Fritz Haber, an ardent German nationalist who renounced his Judaism for the academic

convenience of Christianity in the nineteenth century. He won the Nobel Prize for Science in 1920 for his invention of fertilizer, thus averting a pan-European famine. However, Haber was also the inventor of chlorine gas, which he was convinced would quickly end World War I and leave the Germans victorious. The play's tension comes through Haber's friendship with Einstein. Einstein claims that the scientist's only job is to think. Haber argues that science must only be pursued for its practical usefulness. Haber is an avid German nationalist. Einstein, German-born, lives in Switzerland to avoid the politics of science in his homeland. Whereas Haber easily gave up Judaism, Einstein claims that culture and faith are much more important than nationality or position. Haber, in essence, always compromises himself. Einstein's gift to Haber, after Haber's career is torn apart by National Socialism (nationalism at its ugliest), is to give him *back* his faith in the form of a Kipa and Tallis. The disturbingly ironic twist to the play is that, of course, it is Einstein who creates the knowledge that allows for the development of the atomic bomb. And it is Einstein who contacts the American government about the practical application of the theory to the creation of weaponry.

Although all four plays offer the audience a theatrical ride—through musical underscoring and counterpoint in *The Red Priest*, juxtaposed interpolation in *True Mummy*, or the masterful narrative unravelling of *One Good Marriage*—it is *Einstein's Gift* that blends theatricality, content, and scale of idea to craft a truly great piece of theatre. It is no surprise that it won the Governor General's Award for English Drama for 2004.





---

## Writing with a Tension

---

**David Creelman**

*Setting in the East: Maritime Realist Fiction.*  
McGill-Queen's UP \$75.00

---

**Lynne Coady**

*Victory Meat: New Atlantic Canadian Fiction.*  
Anchor \$21.00

---

**Anne Simpson**

*An Orange from Portugal: Christmas Stories from the Maritimes and Newfoundland.* Goose Lane  
\$19.95

---

Reviewed by Tracy Whalen

---

If one were to pick a prestige abstraction with which to understand these three new books about Eastern Canada, it would have to be the deliciously evocative word *tension* and its equally popular cousin in theoretical discourse, *anxiety*. David Creelman's *Setting in the East* examines the social tensions that arose in post-World War I Maritime Canada—the sweeping changes that moved the region from relative prosperity to prolonged economic loss—and the corresponding ideological and narrative tensions of Maritime realist fiction. Here, conservatism and liberalism wrangle. And realism emulsifies with other influences: romance, nostalgia, myth, modernist existentialism, and feminism.

Creelman's claim for genre hybridity in Maritime realism is compelling and well supported. Granted, a discussion of hybridity in realism is not the challenge. Realism allows for the darting in and out of other impulses, other formal elements. More difficult is the task of persuasively showing how Maritime hybridity is of a particular ilk. Creelman uses words such as "distinct" and "distinctive" (as in "distinctive Maritime anxieties"), but the book is a little isolationist in not providing even brief comparisons with the hybrid realisms of other regions. In one instance, when the book mentions non-Maritime writers Frederick Philip Grove and Philip Child, it does so to

make the claim that Maritime writers were often *in step* with national writing and not, in fact, doing something different.

The range of primary texts in Creelman's work is extensive—the *dramatis personae* include regulars Frank Parker Day and Alistair MacLeod, along with relative newcomers such as Ann-Marie MacDonald. This comprehensive overview is, to a point, one strength of the book. Not so impressively, though, seven women authors get crammed into only *one* chapter devoted to women's writing, a conspicuously crowded space, especially given the nearby chapters devoted exclusively to Ernest Buckler, and to David Adams Richards. Anticipating this critique, Creelman maintains that one chapter for women's realist writing does not ghettoize, but rather highlights the connectivity amongst these women. Whatever the case, as Creelman's book nears the final few chapters, the pace quickens and the textual analyses become more cursory, hinting at an anxiety for coverage not unlike that of an instructor running out of time at semester's end.

Some tensions attend the reading of *Setting in the East*, too. In a familiar move, Creelman sets his reading apart from previous essentializing definitions of region that emphasize stability and homogeneity. While the book is by no means essentializing, there is still that desire for pattern and thematization that speaks of a stabilizing project at work. And the syntax of such phrases as "discrete cultural patterns gradually become evident" suggests they are there to be discovered and not an act of critical interpretation.

Cape Breton writer Lynn Coady, whose novel *Strange Heaven* makes a brief appearance in Creelman's book, edits *Victory Meat: New Fiction from Atlantic Canada*. This collection is named after an unglamorous meat market in Fredericton (which also appears in the first story of the anthology, Rabindranath Maharaj's "Bitches on all Sides"), a choice that signals the no-

nostalgia writing that gives this anthology its kick-arse personality. Coady's is a tough talkin' introduction, too, the phrase "Atlantic Canada" becoming a staccato double-punch, "At-Can."

Tension is everywhere in these tales. Maharaj's West Indian protagonist, appropriately named Ramjohn, spends most of the story slamming, throwing, tearing, flinging, kicking, screaming, and hissing at things in sad, impotent—and hilarious—rage. Lisa Moore traces the tension of intimate relationships, one of which plays out with the "tense, cerebral crescendos" of Philip Glass in the background. Even buildings cannot escape metaphors of anxiety: Cabot Tower, in Michael Crummey's hands, is—in a striking image—"floodlit with stark white light, as if . . . subjected to some relentless interrogation." This is a tough crowd of stories—and a wonderful one to keep company with.

Coady's introduction seems a bit anxious to convince readers how different and new this fiction is, perhaps because in some ways it's not. Seven of the 14 stories have been published elsewhere, most in widely-selling books. While some of the writers are relatively unestablished, others (the collection's George Elliott Clarke, for instance) have been in circulation for some time. This quibble makes the anthology no less valuable, but "new" needs some qualification. Also somewhat vague (perhaps deliberately so) is Coady's understanding of what "good" fiction is. Readers are told they will enjoy new literary work from the Atlantic provinces "because it's just so good." What makes it good? Is it all good?

Soothing anxieties seems to be one of the goals of *An Orange from Portugal: Christmas Stories from the Maritimes and Newfoundland*, a collection of short stories, essays, letters, personal recollections, and poems. A book of celebration (and some lamentation) in the here-and-now, this is epideictic rhetoric, for sure, *epideictic* the

Greek word meaning "fit for display." This gift book is carefully designed (no fewer than four designers and photographers are mentioned on the copyright page) and pleasing to look at. It's meant to be read in the festive moment next to a fire with a glass of rum. There, the cosy reader can celebrate the fact that *they're* not Draper Doyle embarrassing himself in front of the Archbishop at the Christmas Concert, or the poor man struck blind after spying on the kneeling cattle and sheep in the barn on Christmas Eve, or Wilfred Grenfell dog sledding along the Straits of Belle Isle. Things start off badly in most of the tales—no electricity, no food, no tree, no money, no snow, too much snow—but end well. To be sure, there's a lot of sweetness in here—a lot of oranges, too. But just in case the diabetic readers get anxious, there is also a man attacked by a cougar, marital discord and Christmas hangovers, a tale told by a madwoman, and a heartbroken chap who almost cries into the hair of a strange woman on a St. John's bus. All to let up on the sweetness before the juice runneth over.

---

## Margin, vanguard

---

**Dennis Denisoff**

*The Winter Gardeners*. Coach House \$19.95

**Sky Gilbert**

*An English Gentleman*. Cormorant \$29.95

**R.M. Vaughan**

*Spells*. ECW \$19.95

Reviewed by Brett Josef Grubisic

---

If the headline-grabbing successes—large advances, multi-nation contracts, a cascade of awards—associated with Ann-Marie MacDonald's *Fall On Your Knees* or M.G. Vassanji's *The In-Between World of Vikram Lall* illustrate anything at all, it is that traditional realism remains a mainstay of Canadian literature as well as the staple of conglomerate publishing houses.

Pushing against the rigid borders of this

novel genre, by contrast, three small press novels (authored by high-profile Toronto-area gay men, incidentally) eschew the conventional mimetic mode in favour of noteworthy and idiosyncratic—highly mannered, camp, grotesque and/or self-reflexive—literary performances. In doing so, the innovative approaches are also invigorating to varying degrees, pushing literary representation well beyond the confines of a Victorian (realist) tradition.

Elaborate and comic in its baroque artifice, Dennis Denisoff's second novel *The Winter Gardeners* intentionally invokes and mimics bygone authors and genres. While set at Lake Wachannabee (in contemporary Ontario's cottage country), its ambience has an *antiqued* feel as though fashioned from literary relics and outmoded (if once avant-garde) sentiments—Wilde's *Salome* and Pater's *The Renaissance* most visibly (not to mention a whole corps of French Decadents). What's more, its zany, on-the-cusp-of-absurd, semi-murder mystery plot brings to mind a fusion of the ludicrous manor house board-game *Clue* with Charles Ludlam's antic drama, *The Mystery of Irma Vep*.

While Denisoff's literary playfulness initially captivates and amuses, it does grow less alluring. In part that is because without an ensnaring story or compelling characters the weight of the sinuous language (e.g., "A single tear as plump as the central diamond in the tiara of the Infanta of Paraguay squeezed itself from the duct tucked into the boy's lower left lid") becomes wearying. At points it feels like pastiche, and prompts recall of Fredric Jameson's conclusion that such cannibalization of historical styles is a sure sign of postmodernism's failure.

The novel's finale (echoing Wilde's famous trial) is hilarious and rousing. But since the lassitude and ennui of the characters seemingly bleeds into the narrative, even its vitality is not enough to rouse full interest.

Denisoff (the professor, who recently published *Aestheticism and Sexual Parody:*

1840-1940) makes an appearance as a footnote comment in *An English Gentleman*, Sky Gilbert's clever and bittersweet fourth part-epistolary novel. Through his complex stratified narration, Gilbert describes the lives of several men, most notably the scholar manqué, Manny Masters. A middle-aged, gay, Jewish and celibate high school teacher in Manhattan, Masters is remarkable for his dour bitterness and pomposity, much of which is directed at the culture of gay men, which he characterizes as an immoral cesspool.

When a successful rival scholar (and former lover) dies and leaves Masters letters he coveted—some 56 exchanged between J.M. Barrie (of *Peter Pan* fame) and his adopted son Michael Llewelyn Davies from 1905 until 1921 (at which point Davies apparently committed suicide with his boyfriend)—he decides to annotate them (hence the reference to Denisoff), and establish himself as a credible author. He aims, moreover, to champion his views about "true" homosexual fraternity.

While the affectionate letters between the pair form an intriguing debate about homosexuality and the nature of "an English gentleman" in the age of George, the tormented and acerbic commentary by Masters (which includes an account of his humorously disastrous liaison with a young man who failed to live up to the elder's Socratic expectations) holds our attention with greater surety.

Grabbing attention with yet more force, R.M. Vaughan's second novel *Spells* is without doubt one of the strangest and over-the-top coming of age stories in Canadian literature. Its spooky gloom owes more to *X-Files* and *Carrie* than to regional influences like David Adams Richards (or *Anne of Green Gables* for that matter). Set in a suburb of St. John, New Brunswick in the late 1970s at the height of "Tut mania," the exuberant, darkly comic, and not infrequently bloody *Spells* captivates with enchanting, jewel-like language and ghastly detail.

Eye-catching dialogue and arresting description ably support the oddball story. At its centre is the plight of Andy (nicknamed “Witchy-Poo and “Nobgobbler”), a fat teen pariah whose single friend (“a freakishly compact, low-slung, stub-legged fifteen-year-old girl named Stacey Grombell, a girl who frosted her hair monthly and was almost pregnant four times before she earned her drivers license”) is traitorous and whose demonic, Falstaffian father, Al (“not a fair parent. He did not rule with reason”) could be a case study in bad parenting.

Opening with the bizarre death of Andy’s mother in Jupiter, Florida and concluding with the boy’s being institutionalized after chewing off all his fingers—and featuring a showcase middle section that adroitly blends hexes, gossipy neighbours, a murderous American religious cult, a bombing, and one of the ugliest same-sex seduction scenes committed to paper—*Spells* deserves a place as the delightfully fiendish antithesis to Alice Munro’s canonical *Who Do You Think You Are?*

---

## 21st Century Dreams

---

**Grace L. Dillon, ed.**

*Hive of Dreams: Contemporary Science Fiction From the Pacific Northwest.* Northwest Readers Series \$26.28

**Edward James and Farah Mendlesohn, eds.**

*The Cambridge Companion to Science Fiction.* Cambridge UP \$84.00

**Claude LaLumière, ed.**

*Open Space: New Canadian Fantastic Fiction.* Red Deer P \$24.95

**Jean-François Leroux and**

**Camille R. La Bossière, eds.**

*Worlds of Wonder: Readings in Canadian Science Fiction and Fantasy Literature.* U of Toronto P \$27.95

Reviewed by Gisèle Baxter

---

While in grade school in the 1960s, I was given a half day off to watch the splash-

down of one of the Apollo capsules. A story in one of my school readers dealt with a boy and his father who lived in a pristine colony, on the Moon or Mars, in 1985. This was the *Jetsons* future, the *Star Trek* promise: that technology and the work ethic would save us all. Ultimately, however, the grim and often grimy speculation running roughly from *Nineteen Eighty-Four* through to *Blade Runner* had considerably more impact on my post-punk Gothic sensibility, and led to my current preoccupation with dystopic landscapes.

Like most varieties of generic culture, science fiction (or SF) has had an ambivalent relationship with mainstream critics and academics. The advance of postmodernism and cultural studies, with their challenges to notions of canonicity, and the communications upheaval of the Internet, have led to fluctuation and transition of academic (and to an extent popular) notions of generic culture. English departments now offer courses in science fiction, and SF texts show up in general survey courses. Mainstream writers deal in speculative fiction, and genre writers enjoy mainstream success and acclaim. The terms and categories of the genre become harder to define, as the scientific emphasis and accuracy of hard SF merge, mesh with, and give way to elements of fantasy, horror, the gothic, speculative history, utopia and dystopia. Many of these refunctionings reflect the millennial zeitgeist. In his review of the 2004 film *I, Robot*, Philip Ball of the *Guardian* comments on this film’s closer proximity to the cultural continuum established by Mary Shelley’s novel *Frankenstein* than the actual elements of robotics postulated in Isaac Asimov’s stories. Ball seems to argue that this promethean fantasy is not SF at all, and yet the promises of and advances in virtual reality, genetic engineering, and artificial intelligence call that assumption into question.

This is not to suggest that suddenly at the dawn of the new century academia has

“discovered” science fiction; SF scholarship has been nibbling at the fringes of the mainstream for over 50 years now.

However, it is worthy of note that the four volumes under consideration here, all of special interest to Canadian readers and scholars, have appeared within the last year.

*Open Space* seems aimed at a general readership among SF/fantasy enthusiasts (and will mostly appeal to this audience); its designation of “Canadian Fantastic Fiction” indicates the increasing blurring of distinctions among generic categories. The 21 stories are various in type and emphasis, and speak to the current extent of generic crossover and fluctuation, as well as the influence of a “cinematic” style: much dialogue, episodic crosscutting, and compressed description. Some distinguish themselves even on first glance, such as Steve Vernon’s gritty, sparse, vivid “The Woman Who Danced on the Prairie” and Richard Gavin’s haunting “Leavings of Shroud House: An Inventory.” The credentials of the writers are instructive; a range of periodicals suggests the sheer amount of publishing opportunity genre writers create for themselves (as do the personal websites included in some bio-bibliographical statements: indeed, the amount of personal information given amplifies the sense that this is a community of insiders, somewhat defensive but willing to communicate).

*Worlds of Wonder* and *The Cambridge Companion to Science Fiction* are squarely aimed at teachers of and researchers in SF/fantasy. The former is an anthology of essays, examining such issues as race, gender, language, apocalypse, and science itself. The writers and texts addressed range from those of general renown (Margaret Atwood, William Gibson, Douglas Coupland, Barbara Gowdy) to those better known within the SF/fantasy genre (Guy Gavriel Kay, Charles de Lint, Phyllis Gotlieb) to the genuinely esoteric (the Renaissance narrative *The Strange and*

*Dangerous Voyage of Captaine Thomas James*). Much attempt is made to put Canadian SF/fantasy literature in a broader context, especially in Judith Saltman’s “The Ordinary and the Fabulous” on children’s literature. An overview of the diversity of critical and theoretical approaches is provided in co-editor Jean-François Leroux’s introduction, although there is no attempt to categorize the articles themselves, which are presented in no apparent order. An occasional glaring typographical error, and the complete lack of even a brief descriptive line identifying the credentials of the contributors makes me wonder if this was rushed into print, since both some system of organization, and more information concerning whether this material has been previously published and how it fits into the teaching, research, and writing concerns of its producers, seems a serious lack.

Yet there is a sense that the articles in *Worlds of Wonder* want to break new ground, specifically, that they represent a range of actual, ongoing, dynamic scholarship. *The Cambridge Companion* aims at once for something more ambitious, and more pragmatic. Scrupulously designed, it provides detailed bio-bibliographic information for the scholars and novelists who are its contributors, as well as a chronology of the development of SF from More’s *Utopia* and Bacon’s *New Atlantis* to the turn-of-the-millennium inheritors of cyberpunk’s considerable legacy. While some elements of crossover are acknowledged, this volume is primarily concerned with SF itself. The essays are divided into three sections, treating history, critical approaches, and sub-genres and themes; their titles are straightforward and practical: “The magazine era: 1926-1960,” “Postmodernism and science fiction,” “Utopias and anti-utopias.” A bibliography and an index follow. The clarity of layout and the relative accessibility of the essays, also the relative uniformity of style, suggest

that the writers are all conscious of contributing to a greater whole, and these make the volume a useful, easily navigable resource for students and instructors, and a convenient resource for researchers.

The gem of the collection is easily *Hive of Dreams*. In supervising an honours graduating essay on near-future dystopias, I found my student and I grew increasingly aware of the cluster of cultural and technological developments on the west coast, especially in the Pacific Northwest. We began to speak of an eco-dystopian trend. Grace Dillon, of Portland State University, has amassed a collection of short stories and excerpts from novels testifying to this phenomenon. Her introduction poses the “hard questions” raised: “How do we exploit technology while simultaneously preserving a natural order? To what degree is technology an extension of a natural order? To what degree are humans merely a species of technology?” Drawing primarily on ecocriticism as a theoretical approach, she organizes her chosen texts into “ecolit” and “cyberlit”, and points to the relative absence of distant worlds and alien invasions in this branch of SF/fantasy, which emphasizes the proximate and plausible. Several of the authors included, such as Ursula K. LeGuin, William Gibson, and Douglas Coupland, are familiar even to general readers. *Hive of Dreams* is more an overview and introduction than a stand-alone anthology, or a scholarly resource. However, it is an introduction to an exciting realm of cultural production, and an invitation to further enquiry into the evolving relationships of ecology and technology.




---

## Recueils et recherches

---

**Robert Dion, Anne-Marie Clément,  
Simon Fournier**

*Les « Essais littéraires » aux Éditions de l'Hexagone (1988-1993): Radioscopie d'une collection.* Nota Bene \$12.95

---

**Irène Langlet (dir.)**

*Le Recueil littéraire: Pratiques et théorie d'une forme.* Presses Universitaires de Rennes \$22.00

---

Compte rendu par Neil B. Bishop

---

De ces deux ouvrages complémentaires, le premier, qui traite d'un corpus bien délimité dans le temps et l'espace, est aussi utile, pour une poétique de l'hétérogène polyphonique, que le second dont le corpus s'étend de la Renaissance jusqu'aux oeuvres contemporaines, en passant par les arts visuels, la musique et des littératures non-francophones. *Le Recueil littéraire* est lui-même un recueil d'articles sur des recueils et sur le recueil comme genre, tandis que *Les « Essais littéraires » aux Éditions de l'Hexagone (1988-1993)* est une monographie portant en partie sur des recueils d'articles et sur la théorie du genre recueillistique, mais en partie sur des monographies. Les objectifs des deux ouvrages confluent, toutefois, par leur visée commune d'explorer la pluralité énonciative.

*Les « Essais littéraires »* est un livre de précision. S'en tenant rigoureusement à des objectifs de recherche qu'ils ont déjà poursuivis, les auteurs souhaitent ici comme alors « mettre au jour un paradigme de l'hétérogénéité, » car « [c]e paradigme . . . paraît . . . dominant au sein d'un discours critique québécois tenté par les sirènes du postmodernisme. » On s'interroge face au coup de griffe—qui détonne sur le ton scientifique du livre—que cette phrase lance au postmodernisme. L'ouvrage ne tarde pas à retrouver son sérieux académique pour mieux afficher son ambition scientifique en affirmant la fidélité des auteurs aux perspectives d'un

travail antérieur : « l'hypothèse était que les stratégies énonciatives instaurent un rapport complexe de l'énonciateur à son énoncé . . . et aménagent une scène discursive où plusieurs instances sont amenées à se manifester . . . ; ce faisant, lesdites stratégies [engendrent] des effets d'hétérogénéité. » Ce livre offre ainsi une étude bien documentée, fondée sur les sciences du langage dont surtout celle de l'énonciation, des modalités d'inscription de la subjectivité et de l'intersubjectivité (donc, de l'hétérogénéité énonciative). L'ouvrage prétend hardiment mettre à jour des « formes nouvelles d'énonciation » constitutives d'un « paradigme critique » de l'hétérogénéité. L'on voit mal grand-chose de « nouveau » dans ces formes par rapport aux pratiques et à la théorisation d'un Montaigne ; mais quelle importance? Ce livre constitue un apport fort utile, quelle que soit la nouveauté ou non des formes d'énonciation repérées. Il convient de souligner les limites du corpus—mais aussi la correction déontologique des auteurs—car ceux-ci précisent s'être « bornés à lire l'introduction et/ou l'avant-propos de chaque livre, ainsi que le premier ou les premiers chapitres jusqu'à environ 60 à 80 pages. » Dérogation qui elle aussi va dans le sens de la précision du corpus: de certains recueils, les auteurs ont lu non pas le début mais « les essais plus spécifiquement consacrés à la littérature québécoise. »

*Le Recueil littéraire* comporte une importante participation québécoise tant au niveau des auteur-e-s qu'à celui du corpus. Comme tout recueil, celui-ci comporte des éléments pour en relier les composantes : songeons à l'étui dans lequel étaient placées les composantes du *Refus global* ou les couvertures, la couture et la colle plus courantes. Dans la majorité des recueils, cet ouvrage le démontre, des procédés stylistiques et thématiques relient les composantes sur le plan idéal. D'autres fois, au contraire, des « anti-recueils » contestent de l'intérieur, en eux-mêmes,

leur propre statut de recueil et donc le genre recueillistique. Point anti-recueil, *Le Recueil littéraire* comporte des éléments matériels et idéels dont le but est de relier ses divers articles en en soulignant la cohérence et le co-fonctionnement qui en feraient un outil complexe permettant de poursuivre un projet intellectuel commun. Projet que désigne (vaguement) le « sous-titre » : « Pratiques et théorie d'une forme. » Le préambule d'Irène Langlet vise lui aussi à assurer cette cohérence en affirmant que l'unité fondamentale de l'ouvrage relève de ce que tous les articles interrogent le recueil comme genre, et que « les enjeux d'une théorie du recueil touchent . . . à des concepts centraux de la théorie littéraire : l'auteur, l'oeuvre, le texte (son unité, sa cohérence), le genre, la logique du sens et de la fiction, » sans oublier ceux de « la valeur littéraire » et du « fonctionnement de l'institution littéraire. »

*Le Recueil littéraire* est précieux tant par l'étendue des littératures et des types de textes (verbaux, visuels, musicaux) dont il traite que par la richesse des problématiques théoriques qu'il aborde. René Audet insiste utilement sur les tensions entre recueil et roman, entre les logiques opposées du tout et du disparate. Maints lecteurs sont tentés de privilégier celle-là, cherchant à repérer les données d'une encyclopédie, d'un univers cohérent dont le pouvoir de séduction est d'autant plus fort que « l'exploration [intertextuelle] de mondes imaginaires est l'un des principaux plaisirs que procure la lecture de textes, » comme le confirme Isabelle Doucet à propos de la science-fiction; le propos est vrai de presque toute lecture. Richard Saint-Gelais a d'autant plus de mérite de se pencher sur des « romans saisis par la logique du recueil, » par une tentation du disparate qui les traverse en longueur.

À propos de la littérature québécoise, on éprouvera de la gratitude envers Julie Gaudreault qui démontre la prééminence

du texte verbal parmi les divers objets figurant dans les étuis baptisés *Refus global*, à un point tel, que cet empire du logos nous paraît avoir effectué une répression des arts pratiqués par d'autres signataires du manifeste (musique, danse, peinture, photo, théâtre). Même reconnaissance envers François Dumont et Andrée Mercier qui, respectivement, démontrent les trahisons qu'ont infligées à Saint-Denis Garneau et à Jacques Ferron certains éditeurs, y compris quelques amis et universitaires.

*Le Recueil littéraire* porte sur un vaste corpus, et ne saurait tenir compte de toutes les sortes de recueils—les livres d'emblèmes et les recueils épistolaires auraient mérité examen. Il n'empêche: tout comme *Les « Essais littéraires » aux Éditions de l'Hexagone*, *Le Recueil littéraire* est un ouvrage riche qui approfondit bien des questions, apporte bon nombre de réponses grâce à des analyses d'une belle précision, et ouvre largement la voie vers des recherches futures. Par contre, l'absence d'index, surtout compte tenu des dimensions du *Recueil littéraire*, est à déplorer. Un tel outil accroîtrait l'utilité de deux ouvrages dont l'excellence aurait mérité d'être ainsi récompensée—et, du coup, rehaussée.

---

## Almost Reality

---

**Aaron Doyle**

*Arresting Images—Crime and Policing in Front of the Television Camera*. U of Toronto P \$27.95

---

Reviewed by Yvon Dandurand

---

The broadcasting of everyday life has become a very profitable business. In recent years, through ubiquitous surveillance, television, and private cameras have been more frequently able to capture actual incidents of crime and policing. A lot of this footage is eventually broadcast on TV and these televised images of crime and crime control can easily be mistaken for true

accounts of the reality of crime and policing in our communities. It is almost reality.

*Arresting Images* is a well thought out and interesting presentation of four examples of televised stories about crime and policing. Each case study exemplifies situations in which crime and policing are now regularly captured “live” for television.

A first case study examines the popular and often imitated reality-TV program *Cops* that features actual footage of crime and policing events. It shows how the program selects and presents footage to portray crime and policing in ways that legitimate the status quo. A second study looks at the increasing use by television of surveillance camera and home video footage and shows how their selective use tends mostly to reproduce established relations of power. A third study examines the televised use of the footage recorded during the highly controversial episode of policing Vancouver's Stanley Cup riot. The study leads the author to conclude that when more marginal and less organized groups or rioters are involved, “the story of violent police suppression of a crowd can sometimes be retrospectively silenced, even if the whole thing is recorded on television.” Finally, a fourth case study looks at the media stunts of the environmental organization Greenpeace, how these stunts have become part of the organization's main strategies, and how these strategies have shaped the organization itself.

The case studies show that the recording and eventual broadcasting of front-line criminal justice events by television has wider effects on criminal justice institutions. Doyle's verdict is that a “media logic influences not only police but prosecutors, judges, and policy makers, promoting dramatic, spectacular, sometimes simplistic forms of criminal justice.”

None of us will be overly surprised by Doyle's conclusion that television helps reproduce the established institutional



order and strengthen the position of those who already hold the upper hand. Now we know why we may have felt vaguely suspicious as we were viewing these so-called true accounts. The police most often control which events are broadcast and even what footage is made available for broadcasting. The definition of these events as “real” is not self-evident, even when they are recorded directly by cameras. It is usually the police, Doyle demonstrates, who are able to give the “authorized definition” of the televised crime events.

---

## Back to the Country

---

**Réjean Ducharme**

*Go Figure*. Talonbooks \$19.95

---

**Christiane Frenette**

*The Whole Night Through*. Cormorant Books  
\$22.95

---

**Lise Tremblay**

*Mile End*. Talonbooks \$17.95

---

Reviewed by Lee Skallerup

---

These three novels share more than the pedigree of their authors (each of whom is a Governor-General’s Literary Award winner); all three narrators are scared, and all three seek to alleviate this fear by heading to what is now unfamiliar to them, by heading back to the country. Lost in a world that ignores, mistreats, or misunderstands them, each of the protagonists finds peace and understanding by heading far outside the city to the rural landscapes that Quebec literature has, since the 1960s, typically avoided.

Lise Tremblay’s nameless narrator from *Mile End*, winner of the Governor-General’s Award in 1999, is an obese, part-time piano player. She lives in the Montreal neighbourhood of Mile End, whose sights, smells, eateries, and personalities are vividly recreated in the novel. Estranged from her family, food and drink are her only comfort, leading her to appear to increase continuously

in size. She has few friends and spends most of the novel alone with the image of her father, whose face is on the cover of every French tabloid, is the guest on every late-night talk show, and is the embodiment of the dream of “making it.” The question that haunts her is at what cost did her father’s success come?

While the novel primarily takes place in the city, the rural past is never far from the narrator’s mind. Her father, a successful television producer and a major celebrity on the Quebec scene, fled the “forest that imprisoned” his youth, divorced his rural-bred wife, and practically disowned his daughter when she began to grow fat “like [her] grandmother and aunt; a pink fattie with a lovely face.” The narrator, too, held in contempt those who remained in the tiny rural village. That is until she is compelled to visit the family she has cut herself off from. A revelation of what life could have been is enough to drive her to one final tragic act.

Jeanne, the narrator of Christiane Frenette’s *The Whole Night Through*, sits watching a moose—who in a twist of fortune was hit by a stray bullet—die, and reflects on the stray bullets of her own life. We meet 19-year-old Jeanne, a shy disinterested insomniac. A bullet strikes in the form of Marianne; she articulates what Jeanne wants to say and lives the way Jeanne longs to live. Their friendship is brief, yet powerful and persistent, and it haunts Jeanne throughout the course of the narrative. Another strike leads Jeanne to “a small town on the St. Laurence,” to her friend Gabrielle—whose own stray bullet was a hit-and-run. When Jeanne decides not to leave, she feels for the first time that “she has found something. . . . An ease she hasn’t known before, the confidence that she hasn’t made a mistake.” *The Whole Night Through* is beautiful and haunting, a reflection of the role fortune plays in life, a reflection of one’s ignorance of what will

prove to be long-lasting, life-altering, and ultimately to lead to happiness.

Rémi, the diarist of Réjean Ducharme's *Go Figure*, is also trying to make sense of how his life ended up where it is. Renovating a cottage north of Montreal, he waits for Mammy (his wife) to rejoin him and start anew. She is exploring Europe with Rémi's former mistress Raïa after the miscarriage of their twin daughters. While Rémi renovates and tries to understand his wife's need to flee from him, he befriends an eclectic group of neighbors, including Fannie, a young, precocious girl. He is a modern man: looking for both lover and mother. It is difficult to feel sympathy for him; he pines for his lost wife, while simultaneously lusting after his former mistress, his two female neighbours, and seeking out prostitutes in Montreal. The men in the narrative are absent, unwilling or unable to participate in any meaningful way in society: Mary, the next door neighbour and Fannie's mother, is married to a former professor who is slowly dying from a brain tumor, while her "handy-man" brother still happily lives with their mother because "he doesn't need anything, especially not a job or a woman." Jena, who lives across the street, is married to a Hell's Angel who is in prison, and is "taken care of" by his associates. The women of the novel have all learned how to survive without the help of the men, and it is the lesson that Raïa seeks to teach Mammy on their voyage. Rémi never seems to come to a meaningful conclusion as to why Mammy needed to flee from him, and thus does not seem to learn any lesson himself.

The question that each narrator asks in the stories is very much the same: how did I get to this point in my life? The conclusion, if one is reached at all, is different for each protagonist. Ultimately, *Mile End* provides the most scathing criticism of modern society and the values that we seem to celebrate, while *The Whole Night Through*

offers a hopeful view of life in the face of forces seemingly larger than we are. *Go Figure* masterfully uses language (translator Will Browning deserves special recognition for his recreation in English of the verbal word play of Ducharme's French) as a shield, both allowing Rémi to hide behind his wit, and disconnecting the reader from the story. We remember the words, but not the sentiments that inspired them. The driving force of the narrative is to find out if Rémi's wife ever came home, but once that is revealed, readers may discover they are only marginally affected by the results. However, this may prove to be the subtlest form of criticism: the reader cannot care, because the narrator who relates the story does not seem to either.

---

## A Question of Belonging

---

**Deborah Ellis**

*Mud City*. Groundwood \$7.95

Reviewed by Judy Brown

---

*Mud City*, the final novel in Deborah Ellis' *Breadwinner* trilogy about the children of Afghanistan, is a survival story. Although dedicated to "children lost and wandering, far from their homes," this book suggests to its young readers not only that one can go home again but also that one ought to choose to do so.

*Mud City* marks a fresh start in Ellis' storytelling about what she describes as "a small country in central Asia. . . [where] war and terror have gone on so long that many people have spent their whole lives in these conditions." Both *The Breadwinner* (2000) and *Parvana's Journey* (2002) take place in the shadow of the Taliban rule of Afghanistan. They tell the story of Parvana, a young girl with strong ties to family—a girl who masquerades as a boy first to earn her family's daily bread when her father is arrested and jailed, and then to trek cross country seeking the family from whom she

has been separated following her father's death. Parvana is replaced as protagonist in *Mud City* by her friend Shauzia, an older girl estranged from her family and hardened by a longer time living and working as a tea boy, a bone gatherer in Kabul's graveyards, a dung gatherer among shepherds in Afghanistan's mountains. Where Parvana represents the child workers of Kabul and the Afghan IDPs (internally displaced persons) made homeless by civil conflict, Shauzia enables Ellis to tell the story of Afghans living as refugees in Pakistan and surviving as beggars and scavengers in the mean streets of Peshawar. This one child's story takes place against the backdrop of world events—in the days following September 11, 2001, and preceding the launching of "Operation Enduring Freedom." Ellis here visits in fiction settings she knows well—camps and streets featured in her non-fiction work, *Women of the Afghan War* (2000).

Choice is an idea important to Deborah Ellis. She writes eloquently about it in the introduction to her most recent book, *Three Wishes: Palestinian and Israeli Children Speak*. In *Mud City*, significantly, Shauzia is not coerced into leaving her homeland, nor is she forced to return to it. She chooses to do so in both instances. She leaves Afghanistan with the desperate dream of keeping the money she earns for herself and of making her way to France—to the sea and to the fields of lavender she sees in a tattered magazine clipping she carries with her wherever she goes. "I belong in France . . . with no one screaming or pushing around me," she tells an aid worker who asks where she belongs.

The episodic plotting of *Mud City* enables Deborah Ellis to show her young and mainly western readers what many have likely never read of or considered deeply before. First she takes them into the Widows' Compound of the sprawling Peshawar refugee camp and shows the utter lack of

privacy, the boredom, the misery, the hunger, and the fighting marking the everyday lives of its young inhabitants. The novel opens and closes in the camp. Sandwiched between are episodes focused on Shauzia's escape from the camp and her nemesis Mrs. Weera to the everyday terrors of downtown Peshawar. Accompanied and protected by a dog who is invariably fed and petted by adults while she herself goes hungry, Shauzia works as a cleaner in a butcher shop; she begs for rupees in the city's university district; she scavenges for discarded food in the garbage bins behind hotels and restaurants. Sleeping alone in dark alleys and doorways, she is once almost kidnapped by shadowy figures seeking to harvest human organs for black market transplant operations. She then joins a group of children and sleeps among them in a cemetery.

Without doubt, the most ironic episode in the novel involves the short respite Shauzia spends in the gated home of a family from the United States seeking "adventure" in a two-year stay in Pakistan. Tom, Barbara, and their two sons rescue Shauzia from jail, take her into their home, feed her, clean her up, give her a warm bed and girls' clothing. Inspecting herself at one point, Shauzia is startled: "she [doesn't] recognize the head that stare[s] back at her. It had been years since she had seen her face. The room she had shared with her family in Kabul had no mirror." When Shauzia, thinking to share her good fortune, opens the American family's home to children and women begging at the gate, when she hoards food and hides it under her bed in anticipation of the day when she will be hungry again, Barbara and Tom discover the limits of their compassion and deposit her back at the entrance to the refugee camp. Before she leaves, though, they do offer to adopt her dog, for, as they say, "what sort of life will he have in the camp?"

Shauzia is no sentimentalized childhood hero, and that is what is admirable about

her. She is angry, afraid, horrified, and often enraged; she is naïve in her dreams and in the risks she takes to realize them. She is—remarkably—a survivor. And what is most compelling in this novel of memorable scenes for young readers are two moments—both coming at novel's end.

Told by an aid worker in the camp that America and its allies are about to attack Afghanistan because “they’re angry about what happened in New York City,” Shauzia asks, “What happened?” Seeing for the first time a picture of the rubble of the World Trade Center, she comments, “looks like Kabul.” And then, alerted to the fact that some women from the camp, among them Mrs. Weera, are headed back into Afghanistan to provide nursing help to casualties of the bombing, Shauzia decides briskly and bravely to join the troupe as a bodyguard, reassuming her disguise as a boy. In the years since 2000 when the *Breadwinner* trilogy began, Deborah Ellis has done steady, serious, and compelling writing for children in the West who need to know about those children in the East who have never known a year of peace in their war-ravaged lives. Child readers have rewarded *The Breadwinner* with their own 2002–03 Red Cedar Award for fiction; the Canada Council shortlisted *Parvana’s Journey* for the Governor-General’s Award for children’s literature. *Mud City* merits similar recognition. It is a powerful capstone to a memorable and important body of work.

---

## The Cut You Come From

**Brian Fawcett**

*Virtual Clearcut or How it is in My Home Town.*  
Thomas Allen and Son \$36.95

Reviewed by Rob Budde

---

I am a relative newcomer to Prince George, BC. But I am not alone: being a resource town, Prince George is filled with transients.

I have learned to love the place: the rough, blatant town, the forthright people, the deeply storied landscape. A book about the place would inevitably reveal its charms and, equally inevitably, it would reveal its ugliness. It is a place filled with environmental, psychic, economic, and personal scars. The release of Brian Fawcett’s book was met with considerable furor and this is saying a lot for a town that, while having a rich underground literary scene, is not known for its bookishness.

Fawcett seems to write five different books in one: a portrait of a small city; a personal account of Fawcett’s return home with his son Max; an intellectual exploration of the relation between global economies and civic decline; a memoir of a writer and his small group of intellectual and artist friends; an exposé of the politics and corporate ethics involved in resource management and extraction. *Virtual Clearcut* is honest and uncontrived.

Primarily a story about returning home, the book has the double duty of portraying the home town and portraying the outsider (a part-time Torontonian, no less) looking at Prince George from a critical distance. It would be easy to criticize Fawcett for home-town tourism, but Fawcett does well to position himself, lay bare his affiliations, and document the problems of returning. Fawcett’s project concerns *the problem of memory and return*, not capturing the essence of Prince George from on high:

I have another, more selfish motive. I’ve been hoping that if I see my hometown through the eyes of my son, it will reduce the muddiness of my own memories . . .

This reconciliation comes most clearly when Fawcett returns to Salmon Valley where he used to swim and party as a teenager. The memories are first violated by the changes (trash and broken glass) but then crystallized as memories of childhood pollution and polluting come back to him.

At the Prince George launch, Fawcett

introduced the book as “an attempt to make globalization human”. “Human” is not a given universal and one person’s globalization is not necessarily another’s. But the book is certainly intimate. There is respect here; Fawcett begins the text with a vow:

In this book, I am most interested in—and concerned about the fate of—the people who live and work in and around the forests. They’re the people I was raised among, and I like and respect them. . . . I was determined not to misrepresent or humiliate them.

I hear around town he got some things wrong (“I didn’t say that”) but not in a way that embarrassed or demeaned. After reading *Virtual Clearcut*, I know that Fawcett loves the place and that his fascination about Prince George is well-intentioned.

The problem that Fawcett confronts is how to represent a place. Debbie Keahey, in *Making it Home: Place in Prairie Literature*, argues that place is not contingent on a geography but the confluence of cultural, social, artistic, and familial connections. One person’s place may be quite different from another person’s place even though they share the same geographical space. In *Virtual Clearcut* we get one facet of Prince George, Fawcett’s place is that of the male intellectual, the white collar philosopher; that subjectivity is not shared by many residents of Prince George: working loggers, welders, the Carrier, women, are not part of this portrait. Some of these blind spots are acknowledged; in the preface he submits “this is also, accidentally and unapologetically, a book about men.” Others are not included and remain disturbing silences.

One of the dominant tensions in the book is Fawcett’s assessment of environmental damage and recovery in a town deeply divided over issues of environmental “management.” The split divides environmentalist calls for sustainability, if not abstinence, from industry’s call for development and economic prosperity, if not

free-for-all pillaging. Fawcett charts how industry held absolute sway during the logging blitz on the Bowron River and what became known as the Bowron Clearcut, an expanse of cut so big it can be seen from space. Fawcett mentions some possible motivations beyond greed, but he is clearly aghast at the devastation he observes in 1990. On subsequent visits his opinion softens—the re-plantation has taken with varying degrees of success; there are suggestions that beetle-kill was a strong motivator in the harvest (a sensitive issue in BC even now); and the city seems less grim than it did on his first visits.

Fawcett displaces the environmental issue from the realm of nature versus culture and portrays an “environment” that includes the city of Prince George. By investigating the clearcut and the city in parallel sections, Fawcett binds the two so that the tragedy of the Bowron wilderness is the tragedy of Prince George—a reverse pathetic fallacy. The connection is not just economic; he documents the artistic, social, personal, and, indeed, psychic life of the city. Economic indicators are beginning to reflect that the GNP is not the only indicator of prosperity. Decisions in corporate boardrooms alter community interaction, civic engineering, and intellectual and social lives; the civic image of a population hinges on the ways in which the broader sense of “environment” is created:

the stupid trajectory of ill-conceived theoretical mechanisms that will degrade the quality of life for the overwhelming majority of those whose lives fall under their influence.

The extrapolation of Prince George’s experience to a wider planetary fate is perhaps the most revolutionary aspect of this book. In a personal and connected way, he charts how globalized resource extraction affects people. You and me.

---

## Memories, Dreams, and Borrowed Reflections

---

**David French**

*The Riddle of The World.* Talonbooks \$15.95

---

**Morris Panych**

*Girl in the Goldfish Bowl.* Talonbooks \$15.95

---

**James Reaney**

*Two Plays: Gentle Rain Food Co-op; One Man Masque.* Ergo Books \$16.95

---

Reviewed by David Ferry

---

I wonder why Talonbooks has decided to publish David French's *The Riddle of The World* after 20 years. I don't know its production history post 1981, but I suspect it hasn't had any takers. The *Globe and Mail* reviewer of the original production opined that something went terribly wrong with the play, and it seems that little has been done to address the criticism.

The play's protagonist is Ron, recently dumped by Beth, who in turn departs to find spiritual enlightenment in India. Ron is desperate for sex and the rest of the play focuses on his failed attempts to replace Beth in the sack while still carrying the torch. Ron's best friend, Steve, loses his gal because he *doesn't* want sex with her. Steve discovers his true gay nature and, of course, complications arise. Scenes repeat themselves. Dramatically there are too many repetitive beats here. By the second half, the action of the piece has shown itself to be very threadbare indeed.

Talonbooks calls *Riddle* an "arch comedy of manners." However the play resembles, more than anything, a 1981 TV sitcom. Think *Three's Company*. The female characters in *Riddle*, merely props for the protagonist's situational shifts, are one-dimensional, and the guys' concerns seem shallow. The title (from Pope's *An Essay on Man*) is quoted at the end of Scene Four and the poem fragment, which "resonates throughout the play," seems merely

pretentious. *Riddle* offers no riddle, but is riddled with borrowed reflections—from Jung to Buddha. If French's intention was to write a comic exposé of contemporary mores, he missed the boat. This play offers little of the elaborate, artificial plotting and cynical, epigrammatic dialogue that is characteristic of Comedy of Manners. David French's one notable commercial comedy was the 1979 *Jitters*. I suspect that with *Riddle of the World* he was trying to repeat that success. Alas, he did not. And, as with his "gritty urban" play *One Crack Out*, time has not been kind to the piece.

*Girl in the Goldfish Bowl* is arguably Morris Panych's best play to date. Panych has always had an absurdist's point of view, and it is still present here, but his dramatic structure this time is Memory Play. From the opening Proustian chord, "These are the last few days of my childhood," through to the mournful fermata, "This is the moment when I know for certain that there is nothing, past or present, that could ever make things other than they are. That chance, alone, makes them that way," the piece is a glorious, well-observed trip backwards to the end of innocence.

Iris, the precocious narrator of the play, is the messenger that carries the playwright's messages to us over a fragmented Pacific coast rainbow. Panych's messages are reminiscent, in tone, of Iris Murdoch. There is pessimism present, but that doesn't rule out comedy. Joyce Carol Oates' observation about Murdoch's voice could apply to Panych when she notes that pessimism is the basis of the comedy. Life is comic *because* it is not tragic—merely terrible.

Panych's Iris is the only grown-up spirit in a house of adults. We follow her attempts to keep her family intact over one fateful week—during the Cuban missile crises. Her goldfish Amahl has died. Iris has found the mysterious Lawrence, washed up on the beach, suffering from amnesia. Believing him to be Amahl's re-incarnation

she brings him home. Her hope is that he will bring her parents, Owen and Sylvia, locked in their own cold war, together again. Sylvia, going round in circles, falls in love with Lawrence. Owen, lover of straight lines, wishes for a triangle if only to keep Sylvia from leaving. Iris views them all through the distorted glass of her dead goldfish's bowl with wisdom and bittersweet cynicism. Her witty observations make me envy her smart mind. Her big heart makes me cry for her sad remembrance of things past. Panych has confessed to writing with earplugs in place so he can hear his own voice over the urban cacophony. With *Girl in the Goldfish Bowl*, he is truly writing with his ears wide open.

James Reaney's *Two Plays* come from opposite ends of his theatre career. The earlier piece, *One Man Masque* (1960), still startles with the potency of its dream-like imagery and the muscularity of language. It is what Reaney calls a "Performance Poem"—along with *Twelve Letters to a Small Town*; *The Dance of Death at London, Ontario*; and *Images of War and Peace*.

The subject matter is the cycle of life. Surrounded by dozens of props, the narrator leads us, one acid etched image after another, through the journey from birth to death. Reaney's discovery of the theatrical power of props unleashed him from the restraints of box-set playwriting and was central to the evolution of his theories on theatre. As in his stunning *Donnelly Trilogy*, the props in *Masque*, little buoys in the cubist sea of Reaneyland, serve to arrest the viewers' attention for just a moment, so that they can breathe in the complex imagery and coiled sexuality of his language.

Whimsy and diffusion characterize the writing in the 1997 *Gentle Rain Food Co-op*. Originally written for a playwriting competition using a pseudonym (it was rejected), Reaney later adapted it for CBC radio. It features a phoney Sociology professor who directs a student to infiltrate a food co-op

and destroy it from within. In some ways *Gentle Rain Food Co-op* reminds me of Reaney's pastoral elegy *A Suit of Nettles*. Here the silly geese become deconstructionist academics and liberal, tweed jacketed Co-op members. However as with his other "academe" satires, *The Dismissal* and *Three Desks*, the script feels heavy-handed, perhaps because Reaney's eye was *too* jaundiced when viewing the ivory tower. The plot rambles. The radio format still lingers. The narrative lacks focus, and the dynamic tension is loose. The satire is there though, percolating gently under the surface, like a dream of Reaney's earlier, sharply political observations.

---

## Primitive Impulses

---

**Len Gasparini**

*A Demon in My View: Stories*. Guernica \$15.00

Reviewed by John Eustace

---

A teenaged sociopath who pinches his animating philosophy from Poe in the story "Bet I Can Scare You" best characterizes Len Gasparini's collection *A Demon in My View*. "Perverseness is one of the primitive impulses of the human heart," declaims Randy. And he proves the point in himself by killing neighbourhood dogs in a particularly cruel fashion.

Many of Gasparini's 14 modern gothic stories are similarly animated, exploring the particular psychological conflicts created when primitive impulses are indulged or stifled. In "A Boy and His Cat," a mother indulges her young son who wishes to toss his cat out of an upstairs window, making likely a life of such cruelty. In "Cross of Flesh," a priest fondles a young man who aspires to adulthood, effecting his transition through the knowledge of sin. In "Off-Off Broadway," a young man conflicted about his own sexuality bashes a director who picks him up in Greenwich Village. And in "Amy Crissum," a jealous artist,

who tattoos “the soul as well as the skin,” brands his voracious and unfaithful lover with a phallus.

Gasparini’s collection presents an often uncanny picture of civilization and its discontents. For this reason, though it is stylistically uneven, it is worth reading.

---

## The Poetics of Other Media

---

### Beatriz Hausner

*The Wardrobe Mistress*. Ekstasis \$15.95

---

### Clive Holden

*Trains of Winnipeg*. DC Books \$14.95

---

### Don Kerr

*Smoke/Screen: Poems on Cigarettes and Movies*. Thistle-down \$12.95

---

### Norm Sibum

*Girls and Handsome Dogs*. Porcupine’s Quill \$14.95

---

### Adam Sol

*Crowd of Sounds*. Anansi \$16.95

---

Reviewed by Karl E. Jirgens

---

These five writers craft diverse responses to quotidian experience, while framing or responding to other art forms including painting, music, and cinema. At the core of each of these books are implied self-portraits, recognizable through variegated reactions to the relentless excesses of urban life.

Beatriz Hausner’s surrealist style is sophisticated, and accomplished. Her technique, in the tradition of Breton, is inspired by her encounters with Chilean culture and the famed Mandragora group of the 1940s. *The Wardrobe Mistress* surfs the river Styx, past coffee shops of Constantinople, librarians of Alexandria, and Kafka’s enigmatic castle. Carlyle’s *Sartor Resartus* is turned inside-out as Hausner steers a path between the mythic and the actual, casting a self-referential spell of language: “A and C and B driving / the punctuation meltdown.” We are witness to a carnival of quotidian gods, masters of the arts, and the naked inflec-

tions of eyes. This parade of finery includes allusions to Magritte, Rubens, and the daughters of Ptolemy, displaying lavish cloaks of letters, the fabric of syntax, tongued with synaptic leaps in red kimonos spun from Rapunzel’s hair.

*Trains of Winnipeg* applies Dada methods by re-situating art from one medium to another. Clive Holden, a Winnipeg poet and media artist, creates film-poems which have been screened at prestigious events including the London International Film Festival, the San Francisco Poetry Film and Video Festival, and the Berlin Poetry Film Awards. *Trains of Winnipeg* (see: CD version, Cyclops Press 2001), translates film scripts into poetry. Holden incorporates still-photo images, multi-layered photo collages, shaped poems, and maps on restaurant napkins. Mixed voices, street and train sounds create a music when combined with Holden’s visual frames that crop, edit, and re-colour subjects through windows of Vancouver apartments, moving trains, automobiles, and camera lenses. This outward vision, through chosen frames of perception, becomes an implied self-portrait.

Don Kerr, a cinema-phile, integrates audio-visual elements of film into poetry. *Smoke/Screen* is aptly named. The first half focuses on the consumption of tobacco, the second on Kerr’s responses to cinematic productions. “Smoke” examines the cultural and medical significance of tobacco use, and alludes to Mikhail Bakhtin’s notorious habit of using his manuscripts to prepare cigarettes while interred in Siberia without rolling papers. The cognitive dissonance of “smoke” finds a related, Thanatonic engagement with cinema. “Screen” adopts post-structural and post-modern methods by *inhabiting* cinema. Kerr freeze-frames silver-screen memories in his reader-responses to Altman, Godard, and Polanski, providing kaleidoscopic insights on *film-noir*, Marlowe’s whisky, and Clint Eastwood’s cool chic.



Norm Sibus's narratives mix absurd and sublime events while ransacking ancient histories and mythologies. Cocktail parties serving plebeian ale in rooms with ratty couches and acerbic conversation enjoy visitations by Napoleon, Boccaccio, Venus, Bacchus, and Priapus. Mundane moments are embraced as the protagonist shares intimacies with local mothers who keep him honest and slightly drunk, while contemplating heaven in various forms. One extended portion links a series of micro-dramas into a long-poem featuring the recurring excesses of the redoubtable Aginthorpe. Sibus, a man of the world, is a writer in full stride and in firm command of his craft. His satiric verse is punctuated by injected epistles, overheard conversations, and a provisionality that renders all things possible. In *Girls and Handsome Dogs* desirous speculations become real, prompting the narrator to run madly from the boudoir of sensuality, never to look back, except to recount his tale.

Adam Sol's *Crowd of Sounds* is divided into three sections. The first offers nostalgic but parodic pastorals to gritty neighbourhoods, broken gardens, smoky billiard halls, and juvenile male violence. The second reveals a humanistic and spiritual awareness that rides the sweeping historical clash between Judaic and Christian ritual and music. The third section, titled "Half as Good as Music," portrays the human condition as an endless struggle between physical and spiritual impulses. Sol explores abuse, fear, desire, creativity, and passion. This poetry argues for embracing opportunity, seizing the day, and freeing the soul to perform great works because what is given can be violently and suddenly removed. Sol responds to his own challenge to "see what you make of it" by crafting contradictions on vital beauty and arbitrary brutality.

---

## Ice Bound

---

**Derek Hayes**

*Historical Atlas of the Arctic.* Douglas & McIntyre  
\$75.00

---

**Rick Ranson**

*Working North: DEW Line to Drill Ship.* NeWest P  
\$19.95

---

**Eric G. Wilson**

*The Spiritual History of Ice: Romanticism, Science, and the Imagination.* Palgrave Macmillan \$58.95

---

Reviewed by Graeme Wynn

---

Home to humans for some ten thousand years, the Arctic, says Hayes in the Introduction to his atlas, remained "a huge blank" on maps of the Western tradition until the end of the medieval period, "supporting nothing but theories as to what was there." The three books reviewed here calibrate—in very different ways—the drawing back of this implied veil of ignorance and contribute—in varying degrees—to understanding the thrall in which this harsh and beautiful, mysterious and elemental, fascinating and forbidding territory has held the western imagination. In this, one is tempted to say that they represent only the tip of an iceberg. The last decade has seen a great surge in interest in and publications on "the north." Readers of this journal will probably be most familiar with Sherrill Grace's *Canada and the Idea of North* but other examples abound and when the compass of interest is expanded to include both polar regions the outpouring seems remarkable. In the four years or so before midsummer 2001, the *New York Times* reviewed at least 22 new books that engaged polar subjects; in the six years after 1990 it noted only four. This pattern leads Eric Wilson to wonder whether the fashion for polar meditations might have had something to do with millennial disquiet, and to suggest that ice, the manifestation of "annihilation and restoration, horror and joy" shares many of the paradoxes that mark western visions of apocalypse.

This is an intriguing thought, and Wilson uses it as a springboard to offer a learned, and to my mind accomplished and highly original, exploration of the ways in which leading figures of the Romantic movement were influenced by contemporary scientific understanding in their representations of ice. The breadth and sureness of his grasp is impressive. Here crystallographers, glaciologists, and explorers are brought into conversation with poets, essayists, and novelists. In tracing his spiritual history of ice (or, more accurately, in considering “Western representations of frozen shapes,”) Wilson focuses on what he terms *exoteric* and *esoteric* ways of seeing. The former focuses on “external surfaces, understandable visibilities, and social orders,” and generally regards ice as a coldness to overcome, as a raw material for use, or as a substance subject to physical laws. The latter contemplates “internal depths, invisible mysteries, and individual experiences.” It is the mode of hermetic dreamers and Romantic visionaries.

Until the turn of the nineteenth century, westerners tended to regard ice exoterically. But as scientists from Humphrey Davy through James Hutton to de Saussure and Agassiz began to see ice as “a vehicle and revelation of vital energy,” so creative artists imbued with a Romantic sensibility translated their data into “literary dreams” and looked at ice esoterically. At whatever scale it is considered—and crystals, glaciers and polar icecaps, the three forms in which frozen phenomena have persistently figured in the western imagination, provide the basic structure of this book—ice appears “as a unique manifestation of the principle of *life*” in Wilson’s analysis of Romantic writing. Thus it was the fierce and forbidding Antarctic that led Coleridge’s Ancient Mariner, the slayer of the albatross, to see the cosmos anew and to recognize that “He prayeth well, who loveth well / Both man and bird and beast.” So, in Shelley’s “Mont Blanc,” glaciers “are no longer mere agents

of death but revelations of the universal mind.” And so too the reticulated pattern of the crystalline morning ice on Walden Pond becomes “an interesting subject for contemplation” that reveals “nature’s simplicity, [and] nature’s extravagance” and serves Thoreau’s “crystallographic epistemology” as he endeavours to “find in *everything* what he perceives in the Pond.” Here, Wilson points to “a neglected hermeneutic context” for reading the work of the Romantics, and argues in sum, that their works established ice as “a site of esoteric redemption” in the Western tradition.

It is a long way, indeed, from Coleridge, Shelley, and Thoreau to Ranson. *Working North* is a memoir. Its author worked as a welder at DEW Line stations and on oil-drilling ships and construction sites in the 1980s. He pities southerners who have “never seen an Arctic Sun skipping along the earth . . . turning the land a warm purple,” and mentions the Franklin expedition obliquely in a story about his time at the DEW Line site on Jenny Lind Island. But the north of this book is really a backdrop for stories about the author and his fellow workers. Someone once said that members of the working class gossip about people, that the middle classes talk about things, and that the upper classes discuss ideas. I have never been comfortable with such essentialism. But Ranson’s text is notably light on ideas and history. It does provide some insight into the conditions and culture of work in the north late in the twentieth century: the boredom, the isolation, the racism, the danger, the hardness of the labour, and the crudity and violence of the almost-entirely-male “society” found in these settings, are all revealed.

Maps, I suppose, are middle class conversation pieces: they are about things (or places) claimed and owned; they are (to borrow a phrase from Bruno Latour) “immutable mobiles”; and they are, often, attractive and interesting to look at. All of

these qualities are displayed in Derek Hayes' compilation of Arctic maps. This is really a book about the exploration of the Arctic, and mostly of the Canadian Arctic at that. It might be regarded as an accessible alternative to the limited-edition collection of maps compiled by B. Stuart-Stubbs and C. Verner under the title *The Northpart of North America* (Toronto: Academic P) in 1979. The maps (and associated sketches and diagrams) produced by generations of explorers and promoters, are the focus—and joy—of Hayes' *Atlas*. Hayes has assembled a wide range of these materials, organized them effectively, and provided texts that helpfully contextualize the well-reproduced visual matter. Students of cartography as an expression of social power, or social theorists interested in the deconstruction of such texts will find this atlas less than satisfying, but its purposes are not theirs, and it should be accepted on its own terms. This is a book to dip into. Useful as a reference tool, it also has the capacity to inform and intrigue almost at random.

Although the DEW Line does not appear in these pages, there is much else to whet the appetite of those with even a passing interest in Arctic realms, from “Lost Colonies and Found Whales” to treatments of Cook's probing of the ice to Franklin's disappearance and “Peary's Push for the Pole,” as well as maps showing explorations of “the Arctic by Air,” and treating the roles of “Science, Sonar and Satellites” in the north. There is enough here, perhaps, both to dismiss thoughts of “immortal Hyperboreans” and to re-enchant the Arctic. No mean feat.

The environmental historian John Sandlos wrote, recently (see *Environmental History*, 2001), of the ways in which southern imaginations conceptualized the Canadian north variously as wilderness, as a resource factory, and as an essential element of the national identity. In this account, the North—the Arctic—was constructed, in the latter case, as a purifying,

morally righteous and demanding space that imparted a particular distinctiveness to Canadians. The “great north and its living whiteness, its loneliness and replenishment, its resignation and release, its call and answer,” ran as a unifying thread through diverse Canadian experiences. This has some merit. But it is a relatively well-worked vein. Perhaps it is time to consider, once again and afresh, the place of the Arctic / the north / ice, in the Canadian imagination, and to do so armed with the broadly interdisciplinary and trans-national insights and arguments offered and suggested by these three books, and others that have engaged northern, ice-bound realms in various ways in recent years.

---

## Friendship in Action

---

**Nelly Kazenbroot**

*Down the Chimney with Googol and Googolplex.*  
Orca \$6.95

---

**Frieda Wishinsky**

*A Noodle Up Your Nose.* Orca \$6.95

---

**Errol Broome**

*Drusilla the Lucky Duck.* Annick \$6.95

---

**Dan Bar-el**

*Things Are Looking Up, Jack.* Orca \$7.95

---

Reviewed by Huai-Yang Lim

---

The value of friendship and working together are recurring themes in fiction for young readers. Four recent books address these themes seriously and humorously, and dramatize these in settings that will intrigue readers.

Nelly Kazenbroot's *Down the Chimney with Googol and Googolplex* is a light-hearted science fiction story that also provides some valuable lessons about intercultural friendship. While using the device of the robots' scavenger hunt, Kazenbroot depicts how a friendship develops between siblings Pippa and Troy and the two robots from outer space. The story exemplifies the virtue of looking past physi-

cal differences and forming friendships that are based on mutual respect and positive interaction. Initially, the robots call Pippa and Troy “ugly humans” because of their appearance, but their arrogance diminishes and is replaced by appreciation after the siblings help them with their scavenger hunt list. Their respect increases when they learn that humans can do things that they cannot do: eating, tobogganing, and feeling snow upon their skin. Pippa and Troy also learn about the robots and grow excited about the robots’ technology and background. Readers will enjoy how this friendship develops from its initial tentativeness into a friendship that transcends differences.

In Frieda Wishinsky’s *A Noodle Up Your Nose*, the protagonist Kate’s friendship with Jake is central to the story’s development. Wishinsky depicts seven-year-old Kate’s preparations for her birthday party and the emotions that she experiences along the way: her excitement about her party’s pirate theme, her pride in her preparations, and her growing anticipation as the day draws nearer. However, these feelings are tempered by Kate’s fear that people will not show up because her classmate Violet has spread rumours about the party’s food and activities. Jake’s and her mother’s assurances do not fully assuage her fears, which appear confirmed when only Violet shows up on her birthday. Some readers may find her story’s resolution a bit disappointing because it is someone else instead of Kate who saves the party, but the resolution is still satisfying. Creating suspense around the eventual outcome and incorporating a clever twist into the story’s resolution, Wishinsky affirms the value of friendship in resolving Kate’s dilemma.

Errol Broome’s *Drusilla the Lucky Duck* deals with a friendship of a different sort. The story traces the evolving relationship between Carrie and her pet duck and the difficulties, as well as the rewards, of raising a duck as a pet. In the end, Broome’s story

extols the virtues of determination and perseverance in preserving this relationship. Showing extreme dedication and love towards her duck Drusilla, Carrie cleans her shed, provides her with food and water, and even trains her. Carrie grows increasingly closer to Drusilla as she grows from a duckling into an adult. When they go on holiday, she enjoys herself but misses her pet as well. Returning and finding Drusilla missing, Carrie perseveres in her search and rescues her from an untimely danger. The last part of Broome’s story will keep readers on edge as they root for Carrie to succeed and thwart the obstacles in her way. Her success comes from an unlikely source that also strengthens her relationship with her brother Mungo.

With *Things Are Looking Up, Jack*, Dan Bar-el contributes to a long line of children’s books, such as Margaret Atwood’s *Princess Prunella and the Purple Peanut*, Eugene Trivizas’s *The Three Little Wolves and the Big Bad Pig*, and Jon Scieszka’s *The Stinky Cheeseman and Other Fairly Stupid Tales*, which revisit traditional fairy tales with a humorous twist. In Bar-el’s entertaining fantasy, King Jack and his sister Princess Jill are on a mission to find out why the kingdom’s inhabitants are falling and disappearing in mysterious ways. Along the way, the siblings strengthen their own relationship and befriend Bo Peep, who becomes crucial to the resolution of the kingdom’s problems. His story’s humour will appeal to both younger and older readers. Bar-el incorporates numerous allusions to and parodies of traditional nursery rhymes—“Jack and Jill,” “Peter, Peter, Pumpkin Eater,” “London Bridge,” “Georgie Porgie,” and “Jack Be Nimble”—as well as the characters from these rhymes. He also includes word play, a parodic reference to Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, and humorous renditions of the quest narrative, doppelgänger stories, and romance stories. The most light-hearted of the

books reviewed here, Bar-el's story is a riveting and often hilarious romp through an imaginative landscape that will keep readers guessing about the final outcome.

---

## Writing Popular Fiction for Children

---

**Gordon Korman**

*I Want to Go Home*. Scholastic \$6.99

*The Zucchini Warriors*. Scholastic \$6.99

*Lights, Camera, Disaster!* Scholastic \$6.99

*Son of the Mob*. Scholastic \$9.99

---

Reviewed by Carol Acton

---

The four books under review are by Gordon Korman, yet I would never have linked the author of the predictable and boring *The Zucchini Warriors*, *Lights, Camera, Action* (Macdonald Hall series) and *I Want to Go Home* with the witty, fast-paced, and sympathetic *Son of the Mob*.

Let's get the worst of the initial three out of the way first. *I Want to Go Home* is the clichéd camp story of the child who does not fit in and is determined to run away. In spite of an attempt to subvert the genre by refusing to let the child conform and instead forcing the camp to change, everything in this book, from "characters" to the representation of the camp, is so stereotyped that it produces no more than a yawn. As a reviewer I struggled to the end, otherwise I would not have bothered to go further than the first couple of pages.

Korman's MacDonald Hall series is enormously popular with the ten-something crowd, and these books do deliver a fast-paced plot in a school environment where the students rather than the teachers are in control. As an avid reader of children's series books in my childhood, I understand the lure of the repetition of the same characters and similar plot lines. However, the problem with these books is that the characters are too sketchily drawn to do more

than move the predictable plot forward. If part of the attraction is liking the characters enough to want to read a series, then neither *The Zucchini Warriors* nor *Lights, Camera, Disaster!* delivers. Even my best attempts at suspending adult judgement were not successful in making me care about any of the characters or the ultimate outcome. Even at the level of light children's reading there is nothing to recommend these books. In fact they insult the intelligence of the average ten-year-old reader and thus suggest that children are not worth writing well for. That is unforgivable.

Coming to *Son of the Mob* after the mind-numbing predictability of Korman's other books under review was therefore a pleasant surprise. This is light reading at its best. The opening chapter sets the stage for the rest of the book; it is at once laughing-out-loud funny and at the same time draws the reader into empathetic identification with the central character, Vince Luca, and his dilemma: how to live as a normal teenager while being the unwilling "son of the mob." Korman sustains the momentum of witty one-liners and comic situations throughout the story, while deftly leading us through Vince's adolescent attempts to conduct a love affair with the daughter of the local FBI agent at the same time as he inadvertently becomes involved with the mob.

There is plenty of teen angst here as well as humour. The obvious problems that attend youthful romance, such as dating and meeting the parents, as well as the need to define an identity separate from one's family, are handled sympathetically while maintaining the humour promised in the opening. Korman's achievement here is to make us care about Vince as much as we might care for a character in a more serious novel. At the same time, he manages a wickedly funny send-up of the idea of the mob "family" that carries with it an

undercurrent of darkness. No glamour attaches to the mob; in fact the sleaziness of the underworld is all too apparent. Yet Vince must move warily between the revelations he uncovers about the mob and his affection for his family. While we may reasonably predict Vince's ultimate escape from these dilemmas to a happy ending, there are enough twists and turns on the way to keep us interested and amused.

---

## Beyond the Words

---

**George Lakoff and Mark Johnson**

*Metaphors We Live By*. U of Chicago P \$14.00

---

**Emilia Ferreiro**

*Past and Present of the Verbs to Read and to Write*.  
Groundwood \$25.00

---

**Hans Ulrich Gumbrecht**

*Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford UP \$17.95

---

Reviewed by Barbara Dancygier

---

Even though the authors of these books come from different disciplines (linguistics, philosophy, psychology, literary studies), the ideas are addressed to all interested in the humanities. In their different ways, the books attempt to change the way we see the scope and focus of our field.

The argument presented in Lakoff and Johnson's book revises commonly accepted assumptions about what constitutes "a metaphor." It questions the view that "metaphor" is a matter of figurative language only. Instead, it argues that the essence of metaphor is conceptual, while linguistic expressions (poetic or colloquial) reflect the underlying structures of thought. Furthermore, metaphorical thought structures other, non-linguistic domains and permeates our understanding of anything we "live by"—art, politics, morality, law, or scientific thought. Consequently, say Lakoff and Johnson, metaphor is not a feature of "special," figu-

rative language, but an aspect of the inner workings of our minds.

Their point can be exemplified with common expressions such as *attack, a position, indefensible, win, gain ground, adopt a new strategy*, which belong to the vocabulary of warfare and thus reveal our understanding of the concept of war. As the authors observe, the same expressions are typically used to talk about an argument or a dispute, as in *Your claims are indefensible* or *Their theory has been under attack since it was published*. This suggests that the structure of the concept of war is consistently projected onto the concept of argument, thus giving it a new, metaphorical understanding. The usage described in this manner is not random and does not represent the level of linguistic meaning only; on the contrary, it is systematic and reveals the nature of the structure of concepts. Metaphorical thought thus underlies our language use and explains it.

Lakoff and Johnson's book was first published in 1980 (its 2<sup>nd</sup> edition appeared in 2003). In 1989, Lakoff and Turner applied the theory to the study of literary metaphor, treating it as directly rooted in the conceptual metaphor of colloquial language (see *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*). The expanded version of the theory (with its philosophical implications) appeared in 1995 (*Philosophy in the Flesh*). Numerous other books and articles applied its theoretical framework to political science, mathematics, law, and economics. At the same time, the principle of treating language use as a representation of underlying conceptual structure stimulated new methodologies in linguistics, now broadly referred to as cognitive linguistics. Lakoff and Johnson's book is original, clear and engagingly written.

The three essays on literacy presented in Ferreiro's book (first delivered as plenary addresses at conventions in Mexico and Argentina) advocate the understanding of

reading and writing as culturally constructed. They all have a common theme: the changes in the form and cultural value of written modes of communication, in the broad historical context and in recent times. Ferreiro's presentation of the historical background leads to her main point. She argues that reading and writing cannot be viewed simply as linguistic systems of encoding and decoding, because they can only be understood as constructed by social groups, reflecting the values and lifestyles of those groups. Ferreiro views literacy not merely as a skill to be acquired through the process of schooling, but as a right, because without literacy any form of participation in a democratic society is not possible. She discusses the sources of failure in teaching literacy skills and shows that the early immersion in the world of books does more to the cognitive development and literacy-preparedness of a child than any specific method of teaching reading and writing.

Ferreiro's essays also offer a passionate defense of multilingualism and diversity in the schooling of the youngest minds and clearly point out the dangers of educational homogeneity and globalization. She also argues convincingly that computer literacy can never substitute for literacy proper and cannot be achieved without it. While choosing a very different perspective, Ferreiro seems to agree with Lakoff and Johnson's point that language use cannot be treated solely as manipulation of symbols and that culturally developed cognitive structures lie at the core of any language performance.

Gumbrecht's argument addresses the omniscience and centrality of "interpretation" in the research practices of major disciplines of the humanities. His text is not in fact an argument against interpretation as such, but against treating it as the sole objective of any intellectual reflection. An interpretation, he argues, comes from an interaction of "meaning-effects" (which have been our exclusive object of interest)

and "presence-effects" (which he believes we cannot ignore any longer). Gumbrecht tells us an interesting story of how he himself came to believe that the process of arriving at an interpretation cannot be divorced from dealing with "presence," from the interaction with "the things in the world" the meaning of which one is trying to explain (reading, for example, involves both "understanding" the text and experiencing it as an artifact). Gumbrecht is aware that postulating the inclusion of "presence" in the understanding of aesthetic experience (whether text-related or not) might expose him to accusations of intellectual naivety and untimely return to semiotics, which is why he takes great care in defining his position clearly and embedding it in a discussion of the epistemology it relies on.

No easy parallels can be drawn among the three texts. And yet all of them try to convince the readers to look beyond what has long seemed sufficient in defining our knowledge-construction practices. We work mostly with words, describing them, teaching others how to read and write them, or interpreting them, but, say the authors, to do the job well we have to look beyond the words.

---

## On Contexts and Texts: Re-Branding Canadian Classics

---

**Stephen Leacock**

*Sunshine Sketches of a Little Town.* Carl Spadoni, ed. Broadview P \$15.95

---

**Roderick Haig-Brown**

*Starbuck Valley Winter.* Harbour \$14.95

---

Reviewed by Jonathan Meakin

---

For the past two decades, there has been renewed interest in Stephen Leacock, particularly in terms of ongoing efforts to contextualize his complex life, career, and work. Critics like Gerald Lynch and Alan

Bowker, for instance, have produced a re-reading of Leacock's humorous texts through the multidisciplinary lens of his work in economics, history, and social justice. Carl Spadoni, the editor of the Broadview edition of *Sunshine Sketches*, has already made important contributions to Leacock's reappraisal that include an exhaustive bibliography (ECW Press 1998) and an edition of Leacock's doctoral dissertation on *laissez-faire* economic theory (UTP 1998). Spadoni's contribution to the Broadview Literary Text series is particularly significant since *Sunshine Sketches* has long been canonized by academia and the literary market but has been in need of a critical edition that takes into account a detailed evaluation of textual variants and the text's publishing history. Since it was first published in 1912, *Sunshine Sketches* has had a colourful publishing history. In that time, it has been marketed as a "Collins Popular Novel" in 1942; as a "A Beautiful Gift Edition" in 1953; as an "educational edition" in 1958; as a New Canadian Library Classic Edition in 1982; and as a "Canadian Critical Edition" in 1996. These and other editions indicate the flux that has often characterized *Sunshine Sketches*' shifting cultural signature. Despite this flux, the fundamental challenge any edition of *Sunshine Sketches* must meet is the pervasive reception of the text as lightweight, sentimental, and ahistorical.

As a case in point, one reviewer, in comments quoted on the back of Spadoni's critical edition, still expresses surprise that *Sunshine Sketches* is "far more complex and richer than we have so far noticed." But here's the news: the idea that *Sunshine Sketches* is complex and historically inflected is not new news. Consider Harold Innis who, in 1929, wrote that "[t]he standards which are important to the study of economic history are accuracy and atmosphere, and the most successful work from this standpoint is Professor Leacock's *Sunshine Sketches of a*

*Little Town*." Astute early readings made by the likes of Innis have led to sophisticated cultural and historical readings by Lynch and Bowker. It is fair to say that it is from this current of careful reading that Spadoni takes his cue. However, although Spadoni insists on the importance of reading *Sunshine Sketches* as a product of its historical and cultural moment, he does fall prey to some of the uncritical pitfalls that have dogged the text's reception and the book's publishing history.

Among the strengths of Spadoni's thoroughly engaging introduction are a comprehensive and yet succinct biography, important insight on the composition of the text, and a summary of the critical reception of *Sunshine Sketches*. Particularly noteworthy is the contextual information Spadoni provides concerning the "whirlwind campaign" and the 1911 general election, information that grounds the text in its cultural and historical moment. Nevertheless, Spadoni perpetuates aspects of the somewhat parochial and folkloric commentary that *Sunshine Sketches* has attracted over the years, including the comparison of Mariposa with Orillia, speculation about real events that may have shaped incidents in the book, and the debate concerning which people Leacock may have based his characters on. Although such localized historical focus may well be interesting (and, on one level, it certainly is), a critical edition, as Spadoni himself identifies in the introduction, requires a broader cultural and historical engagement with the text's contexts.

Despite minor drawbacks, important work is done by Spadoni's introduction to *Sunshine Sketches* (such as insight into the composition of the text and a comparison of the manuscript, Montreal *Star* serialization, and first edition texts). Spadoni's edition deserves a welcome place on the shelves of Canadian literature specialists and general readers alike.



Harbour Publishing's "Junior Canadian Classic" edition of Roderick Haig-Brown's *Starbuck Valley Winter* lacks any critical apparatus. Roderick Haig-Brown, a committed naturalist and writer throughout his life, wrote more than 30 books ranging from children's fiction through biography to fishing guides. Originally published in 1944, and winner of the Canadian Library Association's best children's book in 1947, *Starbuck Valley Winter* features an engaging story of two boys on the verge of an adult life that they define through their autonomy and self-sufficiency as trappers. In some respects, the focus on the rites of passage experienced by the resourceful male individual who makes his way in the world, while female characters remain in nominal and firmly domestic roles, dates the text somewhat. Although apparently aimed at the teen fiction market, it must be asked how well such a text will attract this audience? To be sure, *Starbuck Valley Winter* reads very well, but the gap between the text's cultural priorities and those of contemporary readers is surely a deterrent here. In this sense, *Starbuck Valley Winter* perhaps requires some critical introduction that would be bold enough to highlight the text's value for a new generation of readers. An earlier "Canadian School Edition" published in 1968 included "Notes and Questions" for an obvious educational function. Even if such an introduction immediately creates an aura of a non-trade edition, the "Junior Canadian Classic" designation already adorning the cover has a similar effect. In this light, why not surrender completely to the designation as "classic" and embrace such a cultural signature with all its trappings?

So what "cultural work" might an introduction to *Starbuck Valley Winter* perform? A discussion of the text's profound sense of environmental awareness, of resource management in keeping with Haig-Brown's work as a dedicated conservationist, would

be a good place to begin. The protagonist, Don Morgan, hunts for commercial purposes more than for food, but he does so with an implicit understanding of the natural world's finite standing reserve, an understanding that would strike a chord with many contemporary readers. Indeed, Morgan's sense of place—a frontier community that only impedes the outside world's headlong rush toward progress—suggests an awareness of ecology and community ahead of its time. The quality of the writing conveys that respect in passages of natural description such as the following one near the novel's close: "[Don's] discovery drew him on until he was facing straight into a red sun poised just over the peaks that headed the valley. The air was very cold now, with a stretched tightness of frost and a bleak little wind that came and went as though its uncertainty were a signal for the change of light." Such writing crackles with an evocative energy, which, coupled with a page-turning narrative, could earn *Starbuck Valley Winter* many admiring readers, provided the lack of helpful contextual material does not deter them first.

---

## Finding Voice

---

**Melanie Little**

*Confidence*. Thomas Allen \$23.95

---

**Susan Rendell**

*In the Chambers of the Sea*. Killick P \$19.95

---

Reviewed by Linda McNutt

---

Melanie Little's first collection of short stories is entitled *Confidence*, but the title, like the cast of souls who refuse to be definitively lost or found within its pages, is a part of a delightful trick. The trick is the complication and interruption of the coming of age story and an interrogation of the nebulous psychological and social entity of confidence itself.

In the first story, Little contrasts a young girl silently avoiding bullies with a more

fearless friend who ignores derision and spittle, engages in an ambiguous sexual encounter with a teacher, and sets a fire which is, at once, a silent act of rage and a boundless gesture of violent confidence. Little goes on to explore the comic and tragic consequences of a confidence that is akin to self-absorption in her depictions of a sales clerk loading a scorned shopper with stolen goods, a father yearning for a connection with his daughter on an inclusive road trip he can't sustain, and a paparazzi stalking celebrities while exposing a longing to invent something more meaningful than his culturally reflective pictures. Little's satire is particularly sharp in her story about a corrosively politically correct boss and her domination of a powerless instructor of grammar.

Compassion for the victims of overweening confidence also shines through in Little's depiction of a woman who is an ongoing source of love and anguish for her sister and abandoned daughter because she loves serial killers, elaborate deception, and herself above all else. The intersection of characters who are struggling to find discourses of confidence, despite characters who have raised narcissism to an art form, is clever, often poignant, and consistently well executed.

Susan Rendell is less tricky in her interconnecting characters and complicating agendas, but she shares with Little an ability to give dramatic life to characters attempting to find their voices in a culture enjoining mute suffering. She begins with an angelic intervention from a street woman who is marked, in equal and symbolic measure, by Christ, saints, tranquilizers, social rejection, truth, lies, designer cast-offs, and absolute faith in an invisible half-moon brand on her ankle which signifies her as a child of war. The blending of personal myths and truths marks the collection as does Rendell's ability to merge elements of realism, magic, and drama.

Rendell's cathartic portrait of a son's anguish feels like classical tragedy, while a later conversation between a scorned woman and her cat seem indebted to the theatre of the absurd. Her scene paintings of St. John's serve as vivid backdrops for a variety of characters who find degradation and redemption in unlikely spaces.

Rendell also blends modes of expression within individual stories. Her portrait of a dehumanizing suicide intervention is gritty in its realism and magical in its use of song and dream. Her title story centres on a woman whose pain is so deep she envies Sylvia Plath. The anguish in the story is deeply moving, while the satirical description of therapy which insists on tears is perfect in its comic placement and timing. The collection closes with the portrayal of a woman who invents a death-bed conversion to Catholicism and sentimentality for Camus, which is a witty intersection of fiction, theory, and philosophy.

Throughout her debut collection, Rendell shapes characters of strange grace and beauty who are connected with urban, local, Celtic, Christian, and ancient myth. Through her use of overlapping traditions, she fashions characters as complex and multifaceted as her exploration of the terrible disregard and infinite tenderness of humanity.

---

## Different, but Equally Useful

---

### David Lucking

*The Serpent's Part: Narrating the Self in Canadian Literature.* Peter Lang \$50.40

### Heinz Antor, Sylvia Brown, John Considine, Klaus Stierstorfer, eds.

*Refractions of Germany in Canadian Literature and Culture.* De Gruyter \$183.96

Reviewed by Lothar Hönninghausen

---

*The Serpent's Part* offers a close analysis of identity and narration in Moodie's *Roughing It in the Bush*, O'Hagan's *Tay John*,

Hodgins' *The Invention of the World*, Bowering's *Burning Water*, Davies' *Deptford Trilogy*, Atwood's *The Robber Bride*, and Findley's *Famous Last Words*. The essays in *Refractions of Germany in Canadian Literature and Culture* examine the Canadian repercussions and reflections of the displacement of 15 million ethnic Germans from their ancestral homelands in Eastern Europe, Canadian literary responses to the Holocaust, and particular instances of the cultural and literary relations between Canada and Germany. Although the two books could not be more different, they are equally professional and useful.

The serpent in David Lucking's title *The Serpent's Part*—gracing the well-designed cover in the shape of the "Aztec Ouroboros"—derives from Timothy Findley's version of the Cadmus myth in *Famous Last Words* "where Cadmus had been transformed into a serpent (dragon?) who was made the guardian of myth and literature . . . And it was then that I decided what my disguise might be . . . I should play the serpent's part." What emerges in this epigraph as an emblematic *gestalt*, the theme of existential and narrative role-playing, is prepared by the first epigraph that introduces the theme of naming in Canadian cultural history: "They go forth to make for themselves a new name and to find another country" (Susanna Moodie) and by the second epigraph that relates "being" to narrating, "we haven't got an identity until somebody tells our story" (Robert Kroetsch). The interplay of these epigraphs prepares the ground for the book's subtle investigation of "the manner in which selfhood is constituted through language, through the forging of names and the weaving of narratives." From his narratological study of the Moodies' doubtful stance between Colonialism and Canadianism to his concluding analysis of the modes of fictionalizing history in Findley's *Famous Last Words*, Lucking

reveals again and again unknown sides of these well known novels and, best of all, he makes us want to reread them in the new light he provides.

*Refractions of Germany in Canadian Literature and Culture* is the outcome of a fruitful cooperation between Canadian and German scholars and contains 17 essays, ranging from Robert Kroetsch's programmatic prelude ("I am a Canadian writer. I am of German descent. We live as well as write in just such middles.") to Jörg Esleben's historical overview, "Goethe's *Faust* in Canada, 1834-1970," and from Thomas Mengel's exploration of the "Mentalité of German-speaking Catholics in Canada" to Gordon Bölling's and James Skidmore's companion pieces on German traces in Jane Urquhart's *The Stone Carver*. In fact, *Refractions* might appear as a rather mixed bag if it was not such a well-organized book. The plausible subdivision in three parts ("Diaspora and Settlement," "Jewish Experience and the Holocaust," "Literature and Cultural Exchange"), the effective thematic arrangement of the essays within this scheme, and John Considine's detailed and strategic introduction help the reader pass without any difficulty from Sylvia Brown's "Oral Histories of German Expellees in Canada" and Anna Wittmann's essay on the political fate of the Hungarian Swabians to Heinz Antor's "The Mennonite Experience in the Novels of Rudy Wiebe" and John Considine's "Jack Thiessen's Mennonite Dictionaries." Even Peter Webb's piece on the "murderer" of the famous painter Tom Thomson does not stick out like a sore thumb because, after having learned so much about ethnic stereotypes and prejudices in the first two essays, we understand well the role of anti-German bigotry in the case of "Martin Blecher: Tom Thomson's Murderer or Victim of Wartime Prejudice." The transition from the essays, in part two, by Axel Stähler on Germany and Zionism in A.M.

Klein, Klaus Stierstorfer on Henry Kreisel's *Betrayal*, Laurenz Volkmann on Leonard Cohen's Holocaust Poetry, and Albert-Reiner Glaap on the Holocaust in contemporary Canadian plays, to the essays in part three ("Literature and Cultural Exchange") is equally smooth because the essays by Annette Kern-Stähler on the "Post-war German Psyche in Mavis Gallant's Fiction" and Doris Wolf on *Vergangenheitsbewältigung* in Suzette Mayr's *The Widows* hark back to the Holocaust section. Eva-Marie Kröllner's essay on the Canadian and German cultural contexts of the new embassy building in Berlin provides this multi-faceted book with an impressive ending.

---

## Touring Anglophone Drama

**Marc Maufort and Franca Bellarsi, eds.**

*Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium*. Peter Lang US \$37.95

Reviewed by Albert-Reiner Glaap

---

This collection is a miscellany of essays on various contemporary plays and topics from various anglophone cultures—Africa, Australia, Canada, the UK, the US, and New Zealand. It illustrates the "polyphony" of anglophone drama as a "crucible of cultures" in our day and age. In a brief introductory chapter co-editor Maufort comments on the order in which the 27 articles are arranged in this book.

Twelve contributors focus on prominent playwrights and their work, another twelve on topics and issues, trends and aesthetic forms characteristic of the recent development of drama in specific anglophone cultures. The first two essays by contemporary playwrights—Timberlake Wertenbaker and Drew Hayden Taylor, from Great Britain and Canada respectively—pave the way for the detailed assessments to follow. In the

final article, Helen Gilbert expatiates on the pedagogical value of interpreting, workshopping, and performing plays within a postcolonial classroom.

The intermediate 24 essays that constitute the bulk of the book mirror the diversification not only of themes but also of new stylistic approaches to dramaturgy and production. They are mostly innovative research studies with a cross-cultural perspective—on, for instance, Canadian plays and the present state of drama in South Africa, the works of Native playwrights in New Zealand, the transition of plays from "page to stage," or divergent theatrical practices.

As a participant in the Brussels conference in 2001, I was taken by the high quality and variety of stimulating approaches in the presentations. In reviewing this book publication, however, a few suggestions may be appropriate as to how the ground covered in this collection can be approached. On the assumption that most readers will not read this book from cover to cover, but rather be led by special interests, some essays may spark off "flying visits" to the articles on contemporary African, Canadian, or Australian drama. Or readers may prefer to concentrate on essays dealing with plays from one specific culture, whereas others again may want to enter into a comparative or contrastive study of plays that stem from different cultures.

This comprehensive and commendable publication is not only a useful source of information for research in the field of anglophone drama, but would lend itself to use as a course book. What is unfortunately missing in the book is an index listing both the titles of important plays and prominent topics dealt with centrally in the publication. This addition would have eased the way for any reader of this otherwise highly recommendable guide for touring anglophone drama.

---

## Don Quixote in Moose Jaw

---

**Ken Mitchell**

*The Heroic Adventures of Donny Coyote.* Coteau Books \$19.95

---

Reviewed by George Melnyk

---

Ken Mitchell of Regina has been one of the bedrocks of prairie literature for 30 years. As a novelist, playwright, and screenwriter he is an accomplished humorist (*Wandering Rafferty, Everybody Gets Something Here*) and dramatist (*Hounds of Notre Dame*). His latest novel is an amusing piece of literary transposition, reincarnating Cervantes' Don Quixote as a bottle recycler named Donny Coyote, who lives in Moose Jaw and is obsessed with comic book heroes the way Don Quixote was obsessed with chivalry. Donny, a.k.a. Captain Coyote, and his feminist Metis sidekick, Sandra Dollar, a.k.a. Sandra Wonderwoman, head to the US in their Coyote Mobile to perform noble deeds that end up being ridiculous misadventures.

Donny is dressed in his Captain Coyote outfit, which consists of a Calgary Flames hockey shirt with a "big, flaming C on the chest," a navy blue cape with red satin lining, and a World War I leather helmet with matching goggles. The Coyote Mobile is a beat-up mobile welding truck. Captain Coyote describes his mission as bringing justice to "a whole universe of cruelty and perversion, which loomed in that vast dark region . . . the brutal wasteland he witnessed every night on CNN." There is no better fodder for comedy than the earnest fantasies of a foolhardy young male with a Messiah complex. Mitchell uses appropriate comic book dialogue to capture his anti-hero's pathos: "The battered hero collapsed on the pavement and wept with bitterness, his brief taste of sweet victory turned to ashes in his mouth."

There are two basic forms of dramatic conflict in the novel. The first is the bicker-

ing between Donny and his co-worker and sidekick, Sandra, over leadership of the expedition. She is constantly challenging his inane view of the world, which he takes as an affront to his masculine superiority. At one point he has a nightmare in which he faces judicial proceedings after his comic book collection is denounced for being sexist. Sandra confronts Donny's ill-founded attitudes and silly fantasies but can't change him. Second is the conflict between the dynamic duo and the characters they encounter on their journey—such as American hunters and biker gangs. In this latter battle Captain Coyote is continually bloodied but unbowed.

The first part of the novel is set in Saskatchewan, including a chapter in the mythic prairie hamlet of Wood Mountain, made famous in the 1970s by poet Andy Suknaski. The hamlet is designated as Donny Coyote's birthplace. Here he mistakes wind turbines (Don Quixote's windmills) for "a squadron of Russian Drones . . . as they appeared in No. 43 of *Blackhawk Comics*." Although Sandra warns him of his mistake, he jumps into character by trying to demobilize the turbines and gets himself electrocuted. The entertainment value of the novel comes from its literary and pop culture allusions, rather than its low-brow dialogue or goofy characters. The novel is structured as a "road movie" whose basic plot has its roots in ancient epics, where the hero journeys through a series of challenges.

Crossing the border for Canadian Captain Coyote means "going from a black and white movie to full colour" because every Canadian's dream of success is situated in the US. In Montana, Captain Coyote decides to become the saviour of a cowgirl named Marcella, who reminds him of Princess Di, his name for a love fantasy back in Moose Jaw. This only gets him into further trouble. The local ranchers' enemy is Katie Kool, a vegetarian modeled after the Canadian singer kd lang. Further south

they reach Yellowstone National Park, where they meet Ranger Bzrychekyovitkowski-Boyd, who points them toward other adventures in chapters titled “The Hermit with the Hairy Ass” and “A Burning Lake of Fire.” The end of the trail is Las Vegas, where Captain Coyote meets a masseuse whose “bellybutton smells like jujubes.” Here he offers himself to former President Ronald Reagan as a bodyguard. When he gets thrown out, his illusion is smashed and Coyote goes through an instant identity crisis. Is he loser or hero? A man or a coyote condemned to live in a human body? He is rescued and brought back to Moose Jaw, where Mitchell tells us that he is recuperating “before once again making a stand against the world’s injustice and cruelty.” This sounds like a sequel is in the works.

Mitchell is to be congratulated on taking on this clever conceit and sustaining it through 348 pages. But this work is not for everyone. Comedy is a matter of taste, and while Mitchell has created a memorable duo, the comic book humour he is imitating is something that may seem a bit sophomoric to some.

Where does this book fit into the Mitchell canon? It’s one of his more ambitious forays into comedy, but its literary style may be a little too down-market for regular readers of mainstream Canlit. While playing to contemporary sensibilities and lampooning a variety of places and professions, Mitchell’s marriage of Cervantes and Superman can be a tricky balancing act in the conventional novel. However, with the increasing popularity of graphic novels, a comic book-like version of the Captain Coyote character could actually be a Canadian pop culture milestone. The theme of a delusional Canadian innocent in the land of the American devils would play well here.

Mitchell’s taste for absurdity in the face of comic danger allows for a light-hearted exploration of prairie culture and its male

psyche. One has only to refer to the characters in the current Canadian television sitcom *Corner Gas*, set in rural Saskatchewan, to see that Donny Coyote would fit perfectly into its milieu. The sitcom and this novel are a special blend of madness and message, which has been unique to Saskatchewan ever since Paul Hiebert invented Sarah Binks. I would imagine that in Mitchell’s satirical world Binks would be transformed from the queen of rhyme into a different kind of queen, a gaudy transvestite, who performs nightly in the world’s last wooden grain elevator on the main drag in the prairie hamlet of Lost Hope. On the prairies they like a good laugh and Mitchell is a tried and true provider.

---

## Body, Mind, and Spirit

---

**Lynda Monahan**

*What My Body Knows*. Coteau \$12.95

---

**Hilary Clark**

*The Dwelling of Weather*. Brick \$15.00

---

**Susan McCaslin**

*At the Mercy Seat*. Ronsdale \$13.95

---

Reviewed by Neil Querengesser

---

These books explore in various ways the manifold aspects of being. Employing poetic forms that range from traditional to quite contemporary, all three poets exhibit a quiet confidence in their subtle probings of the constantly shifting relation between language and life.

*What My Body Knows* is Lynda Monahan’s second book of poetry, following *A Slow Dance in the Flames* (Coteau 1998). These are finely crafted poems, simple yet meticulous. Monahan achieves a remarkable smoothness, working with an unassuming vocabulary and superficially casual lines, lines that are in fact held together by some sophisticated metrics and subtly adept use of alliteration, assonance, consonance, anaphora, and related devices that provide rich levels of coherence but

almost never obtrude. The sound and sense of each line is to be found in its centre rather than at its end, as well as in its relations to those lines above and below it.

The book is divided into four parts. Part one, “what my body knows,” comprises three moving elegies for her brother, step-mother, and father, for each of whom she has experienced quite different emotions, followed by two concluding meditations. Parts two and three—“something worth keeping” and “the scent of snow”—trace, in often intimate detail, the nuances of marriage, love, and loving, their blisses and their heartbreaks. In part four, “fire stories,” the speaker seems to have distanced herself somewhat from her subject: appropriately perhaps, given the destructiveness of the element she is dealing with. Often beginning, but not always ending, in the body of the speaker, the poems throughout this collection are like carefully guided probes sent from the heart, exploring the familial and marital landscape surrounding her. Their touch is sure, her voice assuring. The poetry reflects a lucid honesty of a body that knows much—within its immediate environment. It is a mature and moving collection.

Hilary Clark’s *The Dwelling of Weather* follows her earlier publications, *More Light* (Brick 1998) and *Two Heavens* (Hagios 1999). Of the three books under review here, *The Dwelling of Weather* is perhaps the least accessible. With her deliberately fragmentary style, and in her often unrelenting employment of ingenious and mind-stretching metaphors, Clark requires her readers to join actively in the creation of her poetry’s meaning. The book is filled with many stunning images, but the fragmentary techniques coupled with a general lack of transitional devices and of clear grounds for the metaphors demand much of the readers if they are not to succumb to the temptation simply to let the poems “be” (which may also be a worthwhile alternative). That said, there is little doubt

that attentive readers will find many linguistic riches here as they work their way through landscapes and “body-scapes” as varied as the weather.

A profitable way into this collection may be found in the opening poems with their powerfully moving images and themes of resurrection. To enter fully into “Life Stories” and “The First Day” is to undergo a profound disorientation that potentially frees the reader to experience body, mind, and spirit from a new perspective and orients one to the poems that follow. Many of these, particularly “Weather Notes: St. Peter’s Abbey,” “Weather Body,” and “Dwelling,” rehearse the title theme in various registers. Fragments of other poems and allusions to various works of art enrich a number of the poems. “Breaking the Lines” and “Autumn Soup,” for example, use quotations from Wallace Stevens quite effectively as formative refrains.

Clark’s poems require several readings for the connections to clarify and the various themes to emerge. Seasoned weather-watchers know how varied, how surprising, the weather can be, and how difficult weather is to predict and to follow precisely in all its variety. Much the same can be said of this collection. But the patient reader of these poems, like the patient weather-watcher, can be well rewarded.

Several titles of works authored and edited by Susan McCaslin, such as *A Matter of Spirit: Recovery of the Sacred in Contemporary Canadian Poetry* (Ekstasis 1998) and *Common Longing: The Teresa Poems and a Canticle for Mary and Martha* (Mellen 2001), express spiritual and sacred themes. *At the Mercy Seat* seems to follow in that tradition by offering contemplative and meditative poems that approach the numinous through the ordinary. The book’s title alludes to, but never really specifies, the Biblical ark of the covenant, the mercy seat being a gold cover above the ark on which the blood of atoning animals was

spilt and above which the spirit of God (*shekinah*) might appear. McCaslin's poems reflect a more contemporary, metaphorical mercy seat in the form of rather domestic and ordinary images and settings where she nevertheless encounters aspects of the divine through epiphinal or transformational experiences, experiences that are, more often than not, "[l]ess a eureka moment / than a white flutter behind the ear." The book takes a significant but somewhat playful triune form, under the subtitles "The Names of Green," "Ob-la-di-bla-da (Life in the Burbs)" and "Matrilineal Lines." McCaslin enters into an ancient tradition of visionaries from Jesus and Mary to Julian of Norwich to William Blake to Thomas Merton (among many others), even as she also enters into the immediate suburban surround of Barbie dolls, traffic lights, and supermarkets, as well as the natural world of forests and lakes.

These are quiet poems that wash upon the mind like clean and graceful waves in that first sea of being. Yet despite their gentle nature they can disturb and move the readers in profound and prophetic ways, even as they offer visions of outpoured mercy. McCaslin moves with calm confidence through her poetry. If the world she describes has fallen, it has fallen "into language," language whose inspired and careful use may just point a way back, a way of goodness and mercy.

---

## Sundays and Wednesdays

**John Moore**

*The Flea Market*. Ekstasis \$19.95

**Andrew Kaufman**

*All My Friends Are Superheroes*. Coach House \$16.95

Reviewed by Jenny Pai

---

These notably different tales of love imbue various days of the week with the potential to redefine self. John Moore's *The Flea*

*Market* opens with Laine and Eve's decision to visit the Sunday flea markets in an attempt to furnish Eve's Vancouver subplot. Recently separated from her husband and their Toronto possessions, Eve covets "just the right things" that will stave off memories of Matthew and complement her return to the world of modelling as an agent in Laine's prestigious Vancouver talent agency. Although Eve does not make any purchases on the first Sunday, Laine's acquisition of a kitschy dance instruction book becomes the impetus for a series of acts in which Eve divests herself of possessions and reworks her definitions of success, love, and happiness. Moore's depiction of flea markets and thrift stores successfully conveys the musty allure of secondhand shopping, and his engaging portrayal of Eve's reinvention prevents occasionally abrupt plot points and contrived metaphors from overwhelming this otherwise enjoyable novel.

Eccentric people and bizarre events populate Andrew Kaufman's *All My Friends Are Superheroes*, often springing out of realizations that are as peculiar as they are life-changing: a man is emotionally unburdened when his shadow announces his unhappiness and intention to leave, a woman begins wearing a hood to cover her indescribably beautiful face, and new love arises out of a woman's ability to examine the beauty in a man's heart after temporarily removing his skin, nervous system, and rib cage. The fact that these epiphanies tend to happen on Wednesdays, those unremarkable mid-week days, nicely augments Kaufman's playful questioning of the division between the normal and the extraordinary. Such characters are only a few of Toronto's "249 superheroes," a figure that becomes less startling when we learn that Kaufman's superheroes are not of the costumed, do-gooder variety; instead, they are everyday people whose superhero names (such as The Ear, Hypno, Brutally Honest,



and TV Girl) stem from the “single phrase or image” that defines them. Tom, the lone “regular” man in his social circles, is faced with a far-from-regular task: he must break the spell that has rendered him invisible to The Perfectionist since their wedding day. If he cannot do this before their flight lands in Vancouver, their six-month separation will become permanent once she uses her superpower to create order and start anew without him. Kaufman’s prose is often funny, even in his more straightforward observations about human nature, yet *All My Friends Are Superheroes* is also a tender examination of love and transformation that manages to sustain its fantastical premise right through to its thoroughly logical conclusion.

---

## Translating Drama

---

**Glen Nichols, ed.**

*Angels & Anger: Five Acadian Plays.* Playwrights Canada P \$44.16

---

**Michel Marc Bouchard**

Linda Gaboriau, trans.

*Written on Water.* Talonbooks \$15.95

---

Reviewed by George Belliveau

---

A collection of plays by some of Canada’s most prolific and gifted French playwrights, including Michel Marc Bouchard and Herménégilde Chiasson, has recently been translated into English. Glen Nichols has edited, adapted, and translated five Maritime works in *Angels & Anger: Five Acadian Plays*, while Linda Gaboriau has translated Bouchard’s *Written on Water*. Examples of Chiasson’s work, along with plays by other noteworthy Acadian playwrights, are included in Nichols’ welcome collection. Until now, the only Acadian plays to have been published in translation are those of Antonine Maillet; therefore, accessibility to Acadian drama for non-French speaking/reading individuals has been limited. The plays in Nichols’ anthol-

ogy, which encompass tragedy and comedy, and plays for youth and adult audiences, include *My Husband’s an Angel* (1987) by Gracia Couturier, *Twelve Strands of Wool* (1989) by Ivan Vanhecke, *Cape Enrage* (1992) and *Alienor* (1997) by Chiasson, and *Dark Owl, or The Renegade Angel* (1997) by Laval Goupil. The collection represents some of the most exemplary theatre created in contemporary Acadia, and the voices of the playwrights offer insight that is specific to the region and relevant beyond.

While each of the plays within the anthology has artistic merit, Chiasson’s *Alienor* stands out. The plot focuses on a trial where Étienne is (falsely) accused of raping his own daughter Alienor. With the help of a defense lawyer and a psychiatrist, Alienor and Étienne convince the judge that they were wrongly indicted, and in the end the antagonists (four hunters) are found guilty (although not punished properly) for the atrocious crime. The rape can be seen symbolically as a cultural, geographical, and spiritual rape by the English (represented by the hunters) upon the Acadians. Acadian identity and history are skillfully played out on multiple levels within Chiasson’s layered text.

Bouchard’s *Written on Water* is equally layered. It also contains a retrospective element. A small town has been devastated by a flood, and the deluge has scattered the collected writings of a seniors’ group. In a desperate attempt to hold on to the past, Samuel, the elderly leader, tries to coerce the others to assemble the fragments and re-write the lost manuscripts. In their struggle to re-write, the individuals recognize the near impossibility of recreating the past without being influenced by their current state of being. Ironically, the tragic flood comes to represent a cleansing experience, where the seniors release the shackles of the past and free themselves into the future. In a poetic fashion, Bouchard has the protagonist, Samuel, finally confront

himself; he pleads forgiveness to his (deceased) wife as they blissfully float away together amid the ruins of the flood.

Gaboriau's extensive experience in translating Québécois drama and Nichols' understanding of Acadian drama and culture enable them to bring out the richness and subtleties of the respective French texts. Undoubtedly, some of the playfulness of the French language and the poetic beauty of the original text is not fully translated; nonetheless, the spirit and soul of the plays are very much alive in these translations/adaptations.

---

## Writing the Dispossessed

---

**Bud Osborn**

*Keys to Kingdoms*. Get to the Point Publishing \$9.95

*Hundred Block Rock*. Arsenal \$14.95

---

Reviewed by Adam Beardsworth

---

Vital and intense, the work of Vancouver-based writer Bud Osborn offers piercing observations of society's marginalized people and the social factors that sustain their dispossession. Perhaps more activist than poet, Osborn verbalizes the plight of Canada's neglected and addicted, in a voice that is at once caustic and empathetic.

In *Keys to Kingdoms*, the reformed addict turned poet acts as a mouthpiece for the residents of Vancouver's notoriously impoverished Eastside. In the foreword, Libby Davies, Vancouver East's New Democrat MP, exalts Osborn's efforts: "[t]hese poems . . . make us think; they make us care for society's most unwanted, and they propel us to act." Davies' endorsement suggests Osborn's aesthetic intent: his is not high art; rather his work aims at raising awareness and thereby increasing the potential for social change. Stylistically plain, Osborn's poems read as prosaic vignettes arranged into choppy verses that recall the lyrical style of 1960s folk protest songs. (Osborn has in fact made the collection into a CD and fre-

quently performs the poems with musical accompaniment.) Thematically, Osborn has forged his poems into mantras of alterity, frequently revisiting the violence, abuse, and desperation of society's urban "others." Though his thematic range is limited, both the conviction of his voice and honesty of his imagery are arresting chronicles of "those whose love is crippled & twisted / yet bursting to give / but can find no one able / to heal & receive it" ("Down Here"). The exacting quality of his verse coupled with its profound compassion makes *Keys to Kingdoms* a potent document of resistance.

In *Hundred Block Rock*, the poet-activist revisits many of the themes expressed in *Keys to Kingdoms*. The more recent collection, however, exhibits a markedly greater range in tone and style. Here Osborn experiments with form, using line length and placement to approximate the confusion and intensity of violent urban situations, as in the fragmented "jazz after midnight along granville street," and a frenetic account of life in urban housing entitled "gentrification." In this collection Osborn adopts a more personal tone, at times exploring his own struggle with poverty and addiction and the circumstances that led to his displacement, as in the startling "four years old," where he recalls being present while his alcoholic mother is raped by a man she brings home from the bar: "and that was how evil entered me / like a knife / I vowed I would never again be vulnerable / to another human being." Osborn resists self-pity; rather, he is able to identify humanity in the strife of urban poverty and in the impoverished decisions made by the dispossessed. Overwhelmingly raw and dark, Osborn also makes room for hope by identifying his own journey from victim to addict to activist as testament to the potential for individual change: "the high threshold for pain burned into my bones / remembers / despite myself / who I am."

Though *Hundred Block Rock's* litany of harsh social realities borders redundancy, Osborn's crisp commentary resonates with the experience of disenfranchisement and, as in *Keys to Kingdoms*, demands attention to social reform.

---

## Le Théâtre d'André Paiement

---

### André Paiement

*Les Partitions d'une époque*. Volumes 1 et 2. Prise de parole \$25,00

---

Compte rendu par Alain-Michel Rocheleau

---

Depuis le milieu des années soixante-dix, la publication de textes dramatiques aux Éditions Prise de parole donne aux lecteurs l'occasion de découvrir, ou de redécouvrir, le talent de multiples auteurs franco-ontariens. C'est dans cette perspective que s'inscrit la parution, en deux volumes, d'une nouvelle édition de l'œuvre théâtrale intégrale d'André Paiement, intitulée *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*.

La valeur de cette publication tient d'abord à la renommée d'André Paiement (1950-1978), considéré par certains critiques comme le « père-fondateur » de la dramaturgie franco-ontarienne. Selon eux, l'influence déterminante de ce créateur sur l'activité culturelle et théâtrale de son époque, son rôle de co-fondateur de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO) et de directeur du Théâtre du Nouvel-Ontario, dès 1971, lui valent bien ce titre. Ajoutons que sur une période pourtant très restreinte, Paiement et ses collaborateurs, âgés entre dix-huit et vingt-cinq ans, ont aussi été responsables de la création de cinq pièces produites par la Troupe de l'Université Laurentienne et par le Théâtre du Nouvel-Ontario. Ces jeunes artistes cherchaient alors « la forme la plus apte à susciter l'adhésion des spectateurs aux valeurs contre-

culturelles et modernes » véhiculées à même leurs réalisations. Tout en mettant en valeur certaines données propres aux communautés francophones de l'Ontario, leurs productions ont également servi de point de ralliement à l'expression culturelle de toute une génération.

L'intérêt suscité par cette nouvelle édition de l'œuvre de Paiement, publiée une première fois en 1978, tient aussi au caractère exemplaire de celle-ci. Les pièces qu'on y retrouve montrent bien, par exemple, qu'au début des années soixante-dix, le théâtre franco-ontarien s'est principalement développé à l'aune de l'oralité et de la scénographie. Dans ce contexte de mise en valeur de l'oral au détriment de l'écrit, le travail de création, au théâtre, semblait alors favoriser une vision originale de la réalité des communautés desservies et fortement liée aux préoccupations identitaires de celles-ci. André Paiement, Robert Paquette et compagnie ont pris plaisir à explorer des thèmes, comme les conflits intergénérationnels, l'assimilation culturelle et le travail dans les gisements miniers, associables au vécu marginalisé des classes ouvrières francophones. Peu étonnant donc que la plupart de leurs productions aient fait bon usage du vernaculaire local, rarement valorisé sur la scène des théâtres d'alors. Ces jeunes artistes prenaient ainsi « leur distance par rapport à l'expression culturelle canadienne-française traditionnelle, souvent exprimée par l'entremise d'un français hexagonal ».

Afin de souligner l'importance de Paiement et de l'œuvre qu'on lui prête, *Prise de parole* nous offre donc une nouvelle édition de celle-ci, regroupant dans le volume 1 *Moé j'viens du Nord*, 'stie (1971), *Et le septième jour* (1971), *À mes fils bien-aimés* (1972), *La Vie et les Temps de Médéric Boileau* (1973) et, dans le volume 2, *Lavalléville* (1974) de même qu'une adaptation du *Malade imaginaire* de Molière (1975). Ces deux volumes sont complétés d'une préface

de Joël Beddows, de documents photographiques, d'un choix de jugements critiques, d'une biographie de l'auteur, d'une bibliographie détaillée ainsi que de partitions musicales de quatorze chansons.

Lorsque l'on dépasse la simple dimension formelle de ces créations collectives, élaborées sur une période de plus de cinq années, on constate assez vite un manque d'uniformité dans la qualité artistique du travail accompli. Même en exhibant des procédés de construction et de dramatisation intéressants pour l'époque, la plupart de ces œuvres rééditées ont, à première vue, des allures de récits autobiographiques enlisés dans une construction parfois boîteuse et malhabile. Pourtant, prise isolément, chacune d'entre elles se présente comme un tableau vivant de l'Ontario français des années soixante-dix qui s'emploie tantôt, avec de grands moments de poésie (comme dans *La Vie et les Temps de Médéric Boileau*), mais le plus souvent avec un réalisme inéluctable, à témoigner de l'aliénation culturelle et linguistique des communautés qu'on y retrouve (ce qui est visible à la lecture de *Lavalléville*, notamment), tantôt à exacerber le sentiment d'impuissance, d'infériorité et le manque de liberté d'individus défavorisés, comme dans *Et le septième jour* ou dans *Moé j'viens du Nord*, 'stie, où les jurons servent à exprimer la rage et la souffrance qui les habitent.

L'originalité d'André Paiement et de ses collègues ne fait aucun doute. Non seulement ont-ils su observer l'actualité de leur époque, identifier puis transposer dans leurs œuvres les forces et les faiblesses d'individus cloisonnés dans la culture de l'Autre, mais ils ont aussi réussi à traduire (plus particulièrement dans l'adaptation par Paiement du *Malade imaginaire* de Molière, de loin sa meilleure pièce) une vision du monde en termes hautement théâtraux, c'est-à-dire avec un sens aigu de la situation dramatique, de la réplique bien frappée et du mouvement bien mené.

Soulignons, en terminant, que cette nouvelle édition de l'œuvre de Paiement a été, en général, bien réalisée, nonobstant les fautes d'orthographe ou d'accord qu'elle contient (« pour un fois », « leurs façon de penser », « Cinq cent dollars », « à notre futur parenté » ou « se regarde vers les ciels »), sans compter le manque de clarté de certaines élocutions. Ainsi, par exemple, quel est le sens des expressions suivantes: « Je l'voyais venir avec votre jouage » (volume 1, 176), ou encore, « exorciser le physique » (volume 2, 125)? Et que signifie le mot « tataise » (volume 2, 158, 196)? Comme il est permis de croire que cette nouvelle parution s'adresse à l'ensemble des lecteurs du Canada français d'aujourd'hui, et tout en considérant l'aspect très régional du lexique et du parler employés dans les textes d'André Paiement, on s'étonne que personne n'ait eu l'idée, chez *Prise de parole*, de profiter de cette nouvelle édition des textes de l'auteur pour expliquer, à l'intérieur de quelques notes infrapaginales, la signification de ces divers régionalismes.

---

## Plus que des récits

---

**Yvon Paré**

*Les plus Belles Années*. XYZ éditeur \$22.95

---

**Nicolas Daigneault**

*Les Inutilités comparatives*. Triptyque \$17.00

---

**Luc LaRochelle**

*Amours et autres Détours*. Triptyque \$17.00

---

Compte rendu par Maryse Duggan

---

Le terme de *récit(s)*, stipulé en page de couverture de chacun des trois ouvrages dont il sera ici rendu compte, justifie leur présence côte à côte, du moins selon les critères nécessairement laconiques des éditeurs. Mais cette catégorisation, pour être pratique, n'en reste pas moins inadéquate; c'est une définition par défaut, qui ne reflète en rien leur spécificité et leur originalité respectives.

Le livre d'Yvon Paré, *Les plus Belles*

*Années*, se présente comme un recueil de souvenirs d'enfance comptant vingt-cinq récits, où le narrateur raconte ses années au primaire, dans une école de rang d'un petit village québécois. Chaque récit aborde un aspect de la vie quotidienne à l'école—le poêle qu'il faut remplir de bois, les séances de *strappe*—ou présente un personnage haut en couleurs: Peloute, la chanteuse aux pieds « rythmiques » ou la Fortilleuse, cette institutrice tortionnaire. Mais l'aspect autobiographique reste flou à un endroit: l'identité des personnages. Le narrateur, Richard-Yvon Blanc, ne partage avec l'auteur qu'un demi-prénom. Nombreux sont les personnages aux noms bizarrement doublés—René-Raymond, Léo-Léon, Aline-Evelyne. Les adultes, eux, ne sont nommés que par leur fonction sociale: le Père, Monsieur l'Inspecteur, Mademoiselle. De l'autobiographie reste le dédoublement du narrateur, avec l'enfant qui laisse percevoir son angoisse devant l'avenir et l'adulte apaisé qui fait un bilan lucide mais plutôt positif de ses années d'apprentissage. Autre particularité formelle: la surimpression chronologique. Le livre se présente comme une chronologie plutôt linéaire, du premier au dernier jour d'une année scolaire, mais également de la première à la dernière année du primaire, où toutes ces années initiatiques se confondent en une seule, quintessence d'une époque relativement heureuse, en dépit des violences physiques et psychologiques bien réelles et cependant reléguées au second plan. Chaque récit peut être considéré comme un chapitre de cette chronique de l'enfance mais fonctionne également en parfaite autonomie. Amusant et facétieux, truculent parfois, le livre d'Yvon Paré est le témoignage rafraîchissant d'une époque et d'une manière de vivre.

*Les Inutilités comparatives* de Nicolas Daigneault correspond davantage à l'idée convenue d'un recueil de *nouvelles*, dix en tout, encore que cette catégorisation ne suffise pas non plus. Chaque récit est

autonome mais partage avec les autres une unité de lieu que l'on devine être à Montréal. Chacun constitue également une entrée à la manière d'un journal intime, livrant les réflexions et les tribulations d'un étudiant désœuvré et désargenté, qui suit les vieillards dans la rue ou assiste à des cours extra-curriculaires de stratégie militaire et de féminisme. Chaque entrée donne la date, le lieu de l'écriture—souvent public—et d'une façon plus sibylline, l'heure à la seconde près, comme pour prouver une des inutilités du titre! Parfois la voix narrative passe à la troisième personne ou se fait impersonnelle, devenant alors voix intérieure, un peu celle de la conscience. C'est le livre du paradoxe de l'existence et du constat de l'absence: absence d'action, d'intérêt, d'objectif, de motivation, d'argent, d'amour. Tout manque et cependant le ton est loin d'être pessimiste; dans ce journal intime qui n'en est pas un, on suit les méandres de la pensée d'un jeune qui se cherche et qui, somme toute, fait preuve d'une grande acuité dans sa perception du monde. De jolies bluettes, moins inutiles que le titre ne le laisserait penser.

*Amours et autres Détours* de Luc LaRochelle joue sur la notion même de *nouvelle* dans son essence de concision et de minimalité. Les textes varient tant au niveau de la longueur, allant de quelques lignes à quelques pages, que dans les voix narratives, toutes présentes et sous toutes les formes, même en anglais. Dans ces tranches de vie prises sur le vif, des gens ordinaires de tous milieux sociaux voient leur existence basculer. C'est le monde de la détresse et de la misère où la vie en couple est médiocre, voire insupportable, et où l'enfance, loin des réminiscences heureuses d'un Yvon Paré, dénonce l'indifférence des parents, où les événements familiaux sont marqués du sceau de la tragédie. Quelques éclaircies surgissent cependant dans le gris monochrome des tableaux: le pari de la

voiture sur le lac en hiver au Québec pour savoir quand la glace cèdera et la préparation de la fête du millénaire d'un utopiste qui a invité le monde entier. Mais bien déroutant reste le récit qui fait l'amalgame entre une rupture amoureuse et la mort d'une mère. Ces textes taillés comme des diamants qui auraient gardé des angles vifs et tranchants, relèvent de la virtuosité dans le condensé émotif, et peu importe que la formule ait déjà été utilisée (à meilleur escient, selon une critique du *Devoir*) dans *Ada regardait vers nulle part*, elle reste des plus surprenantes et des plus innovatrices.

Chacun des livres, à sa manière, fait éclater les genres établis, les mélange ou les atomise pour créer des formes hybrides étonnantes. Une définition à considérer du terme *récit* serait: tout texte narratif qui pose des problèmes de classification.

---

## Essais critiques

---

**Jacques Pelletier (dir.)**

*Victor-Lévy Beaulieu. Un Continent à explorer.*  
Nota bene \$22.95

**Gérard Bouchard**

*La Pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960).* Boréal \$29.95

Compte rendu par Laurent Mailhot

---

Voici deux livres d'essais critiques: l'un constitue un recueil fait en collaboration, l'autre sort de la plume d'un chercheur avantageusement connu. Le premier porte sur un écrivain monumental et le second sur un certain nombre de penseurs répartis sur un peu plus d'un siècle.

L'œuvre immense, sans limites ni mesure, de VLB est-elle un *continent* massif, solide, une nébuleuse céleste, infernale, ou un ensemble d'îles et d'archipels flottant sur un océan à la Hugo, à la Melville? C'est en tout cas un continent à la dérive, qui déplace tout sur son passage et bouleverse les perspectives génériques, esthétiques, historiques. Comment l'aborder? Par des

explorations ciblées, des coups de sonde précis, tels ceux que font ici un professeur et huit étudiants de l'UQÀM. Il est normal qu'une collection « Séminaires » fasse appel à des travaux de jeunes universitaires avant, pendant ou après leurs thèses. Ceux-ci sont bien informés, leurs points de vue sont clairs et variés, allant de l'histoire du Québec à l'anthropologie culturelle à travers la carnavalisation et le baroque, le fantastique, la violence et le sacré.

Les neuf études, même celle de Michel Nareau sur *Monsieur Melville*, « autofiction », portent sur les romans, et pour la plupart un ou deux romans: *La Nuitte de Malcolm Hudd* est rattachée à *Mémoires d'outre-tonneau*, puis à *Un rêve québécois*; et on reviendra à la fin sur la « métamorphose » du récit originaire de 1968 (revu en 1995) dans *Satan Belhumeur* (1981). Même un titre général comme « Situation de l'écrivain québécois en 1976 », de Michèle Le Risbé, se fonde sur l'étude de *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* (1976), « lamentation » qui est une sorte de « théorie » du cycle des *Voyageries*. « *Don Quichotte de la dimanche*. Un navire romantique sur une mer baroque », de Johanne Pelland, est précédé d'un texte qui porte sur le même roman (1974), intitulé « Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique », par Geneviève Baril. La complémentarité, voire la convergence des études est évidente. L'analyse de chaque roman est doublée, prolongée par des aperçus précis sur leurs voisins immédiats ou lointains, sur des phénomènes fondamentaux de la production de Beaulieu: intertextualité, plagiat et « recyclage discursif », usage de la métaphore, critique, parodie et contre-culture, « cynisme », expressionnisme, etc.

L'œuvre, le « Grand Roman » qui se présente sans timidité comme une Bible, un martyrologe (de Sébastien à Jeanne d'Arc et à Riel), une mythologie dionysiaque, prométhéenne, oedipéenne, a-t-elle raison,

et dans quel sens, de se placer dans l'orbite de l'*Odyssée*, du *Quichotte*, de Rabelais, Joyce, Ferron et, inattendu, Flaubert ? Malgré ses aspects scolaires et certains traits répétitifs, ce collectif est plus substantiel et utile que bien des (actes de) colloques. L'arpentage et le parcours croisé, quoique partiel, du secteur romanesque centrent la lecture et la critique sur l'essentiel, non sur l'idéologie—les idéologies—, les écrits secondaires ou circonstanciels, les polémiques et autres coups de gueule de VLB, à distinguer de l'écrivain Victor-Lévy Beaulieu.

Bien des questions demeurent pendantes ou peuvent se poser. Comment s'articulent exactement le romantisme (épique) et le réalisme de Beaulieu, son discours et ses niveaux de langue, son souverainisme et son régionalisme ? Quelle est sa conception de la langue parlée et écrite, de l'archaïsme ? Comment lit-il ou relit-il les classiques, modernes et postmodernes québécois ? Dans le « chantier VLB », il faudra tôt ou tard faire appel de façon plus systématique à la génétique, à l'onomastique, à la linguistique et à la stylistique, à la rhétorique, aux études comparatives (avec Blais et Ducharme, notamment). Sans compter l'inévitable biographie. Car, à dix-neuf ans, au sortir de l'« expérience mortifère » de la poliomyélite, « Beaulieu est devenu vieux, porteur déjà d'un regard tragique sur l'existence qui ne cessera plus de l'habiter par la suite ». Le coordonnateur, lui-même auteur en 1996 d'une étude considérable sur *L'Écriture mythologique* de Beaulieu, est conscient des limites comme des réussites de ce collectif.

*La Pensée impuissante* commence par se demander « Comment les Québécois ont rêvé le Nouveau Monde » et se termine par « Un archétype : la reconquête ». L'historien et sociologue de Chicoutimi (Saguenay) pose des questions fondamentales sur le rôle de la culture et de l'imaginaire dans le mouvement d'une société. Autrefois, « par quels arrangements symboliques (ou autres)

la misère du peuple a-t-elle été prise en charge » ? Aujourd'hui, paradoxalement, alors que près de la moitié de la population s'affirme souverainiste, « ce sont les intellectuels nationalistes qui n'arrivent plus à formuler (ou à reformuler) le discours de cette aspiration ». Quels furent donc les rapports entre le peuple et les élites, et pourquoi se sont-ils récemment inversés ?

Son livre récent (2003) sur *Les Deux Chanoines. Contradiction et ambivalence dans la pensée de Lionel Groulx*, sur lequel il revient au chapitre VI, avec une « critique des critiques », a donné à Gérard Bouchard la méthode et l'élan pour élargir son enquête sur plus d'un siècle. Il est cependant difficile de nier la cohérence des idées d'Arthur Buies sur le cléricanisme, l'éducation, la langue, la paresse intellectuelle, la démission et la peur. L'auteur attend évidemment le chroniqueur au coin du bois du curé Labelle et de la colonisation des terres nordiques. C'est au prix de quelques anachronismes et de lectures partielles ou trop orientées que Bouchard tente de décrire Buies comme un « faux radical ». Ses *Chroniques, voyages, etc.* sont inépuisables parce qu'il en est lui-même le sujet. La liberté dont il parle, il la prend. Le pays qu'il dessine, il l'arpente. Buies n'a pas que des idées, il a une pensée encore vivante.

Bouchard donne beaucoup d'espace à la « confusion dilettante » et aux « envolées lyriques échevelées » du polyglotte Edmond de Nevers dont *L'Avenir du peuple canadien-français* (1896) est un passé, un ailleurs tiraillé entre une petite république élitiste, française ou athénienne, un développement ruraliste au Nord et une « grande Union continentale ». En revanche, il est réducteur de situer Édouard Montpetit « À l'ombre (et à l'image) du chanoine Groulx ». La vingtaine de pages consacrée à cet économiste et humaniste ne rend pas compte de son action universitaire, diplomatique.

Un important chapitre porte sur les « quatre saisons » du journaliste Jean-

Charles Harvey, toutes rouges mais d'un rouge différent : anticlérical, socialiste, libéral provincial et fédéral, capitaliste, « antiradical ». Ses romans sont l'antithèse de ceux de Groulx. Harvey prend des libertés avec toutes les doctrines qu'il embrasse plutôt que « la liberté contre la doctrine ». Il déconcerte par ses « incohérences de fond », ses « revirements subits », ses connivences douteuses, son opportunisme.

La *pensée* des idéologues et des essayistes fut *impuissante* à enrayer le sous-développement chronique des Canadiens français avant la Révolution tranquille. Mais les six auteurs retenus ont tous, depuis Buies, préparé à leur façon certaines réformes apportées à l'éducation, à la langue, à la culture, à la psychologie collective, à l'économie, à l'État. Leur pensée, inégalement élaborée, fut d'une impuissance relative par rapport à celles du clergé et des politiques (tel Henri Bourassa). Ce fut une « pensée par défaut » (p. 248), fragmentaire, compensatoire, illusoire, traversée d'éclairs critiques et autocritiques.

---

## En état d'incandescence

---

**Annick Perrot-Bishop**

*Femme au profil d'arbre*. Les Éditions David  
\$12.00

**Annick Perrot-Bishop,**

trans. Neil B. Bishop  
*Woman Arborescent*. Ekstasis \$18.95

**Annick Perrot-Bishop**

*En longues rivières cachées*.  
Les Éditions David \$15.00

Compte rendu par Réjean Beaudoin

---

Auteure d'un roman et d'un recueil de nouvelles, Annick Perrot-Bishop a publié quelques plaquettes de poésie, dont *Femme au profil d'arbre*, paru il y a quatre ans. Ce livre vient d'être traduit en anglais par Neil B. Bishop, sous le titre *Woman Arborescent*. Une autre suite de courts textes de Madame Perrot-Bishop a été publiée récemment: *En*

*longues rivières cachées* donne à lire des poèmes d'une grande économie d'expression et d'une puissante imagerie naturelle, qualités qui ne sont pas sans continuité avec la richesse de son univers intérieur foisonnant, original, porté par une écriture remarquablement maîtrisée. Je commence par *Femme au profil d'arbre* qui s'impose par les mêmes qualités.

Je suis d'abord étonné. Au sens fort. Ma perplexité fond au fil des pages. Parce que j'ai pris peur en ouvrant le livre. Je l'avoue, ces petites proses indiciblement denses et pourtant éclatées comme des bombes cloutées m'ont secoué. J'ai bronché devant ces rafales d'images en cascades: « novembre et son corbillard de pluies »; « Mon feuillage au souffle de pluie »; « La pluie, avec ses pleurs de sable, s'endort en grignotant la neige »; « la senteur de l'humus où s'enracine le ciel »; « le jour . . . avec ses bras de soie »; « ma voix d'arbre en feu. » Et il n'est pas question de les ordonner, ces images, car elles se produisent et se rangent d'elles-mêmes, à la manière des gouttes d'eau dans la mer ou des espèces vivantes en chute libre dans la Création. Je dépose ma résistance. Je n'aurais pas cru possible une poésie comme celle-là. Elle me console de n'avoir jamais su lire Lucrèce ou Virgile dans leur latinité originale. Je me trompais de penser que l'antique poésie fût exilée des lignées modernes. L'exil n'aura été qu'une ressource de plus pour favoriser l'émergence de la poésie qui ne s'avise pas d'être déplacée à l'ombre du chaos. Le poème est chez lui là où il surgit, inattendu et souverain dans l'être, autant que chaque parcelle de l'univers. Le pouvoir de le bannir n'est littéralement pas de ce monde.

Mais il me faut calmer ma surprise et tâcher de dire quel est l'air que l'on chante. Dialogue amoureux du monde en sa toute féminité intégrale. Mots d'une polarité cosmique, aimantée par la fusion conductrice de leur gravité. Le fond de la beauté touche à l'effroi comme au cœur dénudé des



éléments. Violence, viol et volonté de naître à sa propre mortalité, la seule fertilité qui soit: « Le jour. Ce grand loup glauque qui court sur les vagues. Morsures de clarté dans la brume. Son pelage à l'odeur de mer qui s'étire en longues foulées bleues. Retentissantes d'ardeur éblouie. »

Le recueil se compose de quatre parties: la première a donné son titre au livre; la deuxième s'intitule « Entre nous le voyage se danse »; ensuite « Le monde comme un insecte »; puis « Jardin éclaboussé de cris ». L'unité du livre n'est pas en cause, mais il n'est pas aisé de montrer l'embranchement des quatre mouvements. Je m'y aventure quand même, au risque de tout embrouiller. Le silence narratif (lyrisme et description l'emportent) n'en engendre pas moins une histoire fracassante dans laquelle se lisent un douloureux mystère de l'amour trahi et malgré tout vainqueur, une déchirante mémoire de son avortement, la vie répudiée insistant encore dans sa matrice contrariée, puis la hantise des amants prédateurs se dénouant dans une curieuse hibernation d'écorce et de craquements ligneux. L'antique symbole de l'Arbre de vie s'inverse ici en saison infernale dans l'abyssale condition de l'amour maternel infiniment meurtri dans sa nature même. Atroces, insurgées, vibrantes et pourtant prostrées, l'intolérable cruauté et l'étrange offrande du don vital sont réunies en bouquet, en efflorescence, en luxuriance.

*En longues rivières cachées* s'enroule dans une symbolique de l'eau, comme l'annonce le titre. L'onde de choc aquatique contient l'enfantement des corps charnels dans la grossesse du monde, la gestation de celui-ci se nourrissant de l'anéantissement cyclique de ses créatures et de leur éternel retour. La poésie d'Annick Perrot-Bishop fait entendre une voix certes personnelle, souvent intime, dont le chant entame un dialogue au terme duquel la deuxième personne paraît à la fois proche et hors d'atteinte, familière et impersonnelle, conçue et abolie—distance

et proximité refluant vers le sujet poétique jusqu'à lui conférer à son tour un soupçon d'altérité partagée. La phrase se tisse de vers brisés (brisures de verre), de mots au rythme délibérément interrompu, coupé, mots qui ne se joignent que pour s'associer en versets au souffle court, syncopé, tenu mais jamais en défaut d'harmonie. Pas ou peu de narration. Une condensation de la sensation et de l'affect en plein cœur, de plein fouet. Et une présence (de la voix, du temps, du monde) telle que la phrase l'imprime, la grave dans la lecture. Dire et taire sont en phases croisées dans cette parole qu'on devine entravée et en même temps libérée de toute pause (comme de toute pose). Quand c'est la fibre de l'être qui parle, l'énoncé ne saurait se répandre en discours ni la verbosité s'étaler en éloquence. Pourtant, cette poésie ne manque ni de relief ni de force. Le blanc et le gris, le sombre et le clair s'allient en lumières subtiles. Le levier irrépressible de ce qui point et de ce qui s'éteint, de ce qui vient et de ce qui disparaît agit partout dans la nature comme dans le poème.

La structure du recueil se présente en cinq séquences de versets plus ou moins amples, généralement très serrés. *En longues rivières cachées* me semble amorcer un processus de guérison après l'éprouvante descente en flamme de *Femme au profil d'arbre*. L'appel incantatoire à la vie fait suite à une traversée dantesque de la mort. On ne sort pas indemne d'un tel périple, « le dos fracturé par la coupure des mots. »

*Woman Arborescent*, la traduction en anglais de *Femme au profil d'arbre*, relève un défi difficile. Traduire ne va jamais de soi. La difficulté se multiplie par un facteur qui augmente en proportion de la réussite poétique du texte de départ. L'exactitude, la justesse, la fidélité de la langue concise de Neil Bishop rendent assez souvent justice à l'original, mais il s'y trouve aussi des cas de grand écart entre les deux textes, des bifurcations si hardies que le lecteur de

*Woman Arborescent* risque d'être entraîné fort loin de la poésie de Perrot-Bishop. Je retiens les quelques exemples suivants: «soleil profond gîlé de neige» devient «dusky sun-brown spattered with snow»; «Sur ta peau, la moiteur des nuits» est rendu par «On your skin, muggy nights»; «petite cigale indomptée par la fourmi» se traduit par «tiny playful butterfly unimpressed by the worker-bee.» Il y a pire. Quand on lit en français «Rouge l'horizon s'enchanté», quelle idée de cette admirable formule peut-on se faire en trouvant «The red horizon casts its spell»? Et que dire de ceci: «Éclatements d'oiseaux qui fouillent mes yeux» est rendu par «Shards of birds piercing my eyes»? Ces glissements de sens sont loin d'être isolés. Quand l'idée est sauve, le ton, l'euphonie ou le rythme sont malmenés. On voudrait que l'intégrité de l'oeuvre survive à de tels décalages. Il y a tout lieu de craindre le contraire.

---

## Rethinking Literary Historiography

---

**Sheldon Pollock**

*Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia.* U of California P \$80.00

Reviewed by Chelva Kanaganayakam

---

Editing a volume of this scope is clearly an ambitious and daunting task, and it has been undertaken by a scholar who is not only an expert in the field but also one who is sharply conscious of the many relevant theoretical issues. Sheldon Pollock quite rightly points out that with “very few exceptions, European histories of Indian literature remained histories of Sanskrit and its congeners.” In addition, histories of literature have suffered from a lack of self-reflexivity, from a blind faith in received models that are linear and teleological. As Pollock rightly points out, scholars have not always recognized that “literary representations can conceptually organize space,

and the dissemination of literary texts can turn that space into a lived reality, as much as space and lived realities condition conceptual organization and dissemination.” The notion that literature as a form of representation both shapes and is shaped by social and political conditions has often been ignored in traditional histories of literature. The essays that constitute this volume attempt to redress the imbalance and fill a hiatus in critical readings of South Asia's multiple literatures.

While there is a clear need to address issues of literary history (as against models of histories of literature), the methodology for such an undertaking, according to the editor, is far from clear. The focus of this collection is quite deliberately pre-twentieth century (with some exceptions), as a necessary objective of the project is to engage with a historiography brought about by colonialism, capitalism, and Christianity.

Despite conceding that any framework is likely to have its limitations, the editor chooses a format that would best serve the purpose of reconstructing South Asian literary histories. Classification of any kind is ideologically loaded, and inevitably the essays in this collection express their own slant. Nonetheless, the authors demonstrate that each literary culture poses its own set of problems, and there is a need to recognize the importance of diversity even while preserving a common approach.

Part One locates literary cultures within a global framework and includes three essays on Sanskrit, Persian, and English. Part Two focuses on South India, and provides four essays on Tamil, Kannada, Malayalam, and Telugu. Under the caption “Borderlands” Part Three collects three essays on Bangla, Gujarati, and Sindhi. Buddhism becomes the focal point of Part Four, and the essays deal with Pali, Sinhala, and Tibetan. Urdu and Hindi make up Part Five. The 17 essays, together with an excellent introduction, make up this 1066-page collection.

The essays in the collection are remarkably erudite, well-researched, and authoritative. The authors belong to very different disciplines; the variety adds to the richness of individual essays. Depending on one's perspective, there may well be omissions or stances that require further discussion. And there is no attempt to provide a comprehensive or even complete literary history. Norman Cutler, for instance, selects three particular moments in a long literary tradition, to make several observations about literature in Tamil. Vinay Dharwadker uses the notion of zones of contact to deal with the various ways in which Indian English writing established itself in India.

Regardless of particular choices, the objective of the essays is to raise questions about constructing or reconstructing literary histories, testing the models we have used in the past to trace literary movements and to address issues of literary historiography. While there is no overt desire to make connections among literatures or provide a holistic reading of South Asian literatures, the various essays do imply connections and possible ways of engaging in a productive comparative analysis.

While literary histories of individual languages do exist, there has been no attempt to view South Asian literatures within a common historiographical framework. In that sense, the present collection is a major contribution to South Asian literary studies. For the expert and the generalist, this will remain a pathbreaking work.



---

## Locating Loss

---

### Christian Riegel

*Writing Grief: Margaret Laurence and the Work of Mourning.* U of Manitoba P \$19.95

---

### Lyll Powers

*Alien Heart: The Life and Work of Margaret Laurence.* U of Manitoba P \$44.95.

---

Reviewed by Debra Dudek

---

In *Writing Grief*, Christian Riegel analyzes the five Manawaka texts and argues that these are primarily about mourning and how each of the Manawaka protagonists needs to actively mourn in order to move from a liminal state of becoming and into a more reconciled state of being. Riegel dedicates one chapter to each novel and examines these in chronological order. Bookended by an “Introduction” and an “Afterword,” chapters one to five—respectively entitled “Speaking the Heart’s Truth: Hagar’s Work of Mourning”; “Transgressing the Taboos: Rachel’s Work of Mourning”; “The Crisis of Word and Meaning: The Work of Mourning and the Loss of Consolation”; “Rest Beyond the River: Mourning in *A Bird in the House*”; and “*The Diviners* and the Work of Mourning”—outline how the protagonist in each novel deals with death and, in the final two novels, how Vanessa and Morag’s “work of mourning” is also the work of writing.

Indeed, I find this connection between mourning and articulation/writing to be the most interesting aspect of Riegel’s argument. Riegel employs the German word “*Trauerarbeit*,” “mourning-work” or “the work that is required to mourn,” and Riegel follows Freud’s argument through to later theorists who analyze the importance of language. In order to successfully mourn, one must labour to articulate the emotions of loss.

Riegel demonstrates how each of the Manawaka protagonists moves from a loss, through a liminal or in-between stage, and

into articulation, which is the initial moment of healing. Riegel's argument is convincingly supported by the sheer amount of evidence cited in each chapter, and it consistently repeats a tripartite discussion about mourning, liminality, and work. My main question about this argument, however, hinges on the importance that Riegel (and indeed other theorists he quotes) places upon the movement through a liminal stage. Defined by Riegel in a variety of ways, liminality is understood primarily as a stage in which the protagonist is ontologically situated in a both/and position, which is apparently an unworkable period of stasis. Indeed, Freud claims that if one does not mourn, then one moves into a pathological state of melancholia. I would like to see Riegel engage more critically with the definitions and process of mourning in general and apply these theories more specifically to each of the novels. Is it pathological to believe in a both/and ontology, for example?

It seems to me that Laurence uses contradiction and paradox as a generative state. The language she uses relies upon contradiction, and Riegel's interest in language is such that he could push his argument even further by looking more closely at the passages he quotes and by moving some of the theory from the introduction into each of the chapters. Indeed, when I first read the title of Riegel's book, *Writing Grief*, I looked forward to engaging with the doubleness of the title, which implies both ways of writing about grief and the grief—or difficulty—of writing.

*Alien Heart: The Life and Work of Margaret Laurence* by Lyall Powers is an interesting biography and summary of Laurence's work, especially for those who would like an insider's perspective combined with an academic reading of her works. *Alien Heart* is a sympathetic, un-sensationalized, respectful biography, one which is not interested in exposing secrets. Indeed, the one sexual relationship—with the exception

of her relationship with her husband—that is mentioned in the book is a relationship Laurence has with a man the reader knows as the "old lion" and as her "ex-friend the Ambassador" but whose given name is never revealed, for Powers' intent is not to deal with such indiscretions.

Powers argues that the "justification of a biography must be that it illuminates the achievements of its subject. It must answer questions about what features of the life explain and clarify those achievements, what persons and what experiences influenced the subject and in just what ways—and precisely how the influence appears in the achievements." To these ends, Powers focuses on places and people he believes have had the most impact on Laurence. The early years of Laurence's life are, of course, influenced by her family and by the deaths of her mother and father, while the later years are peppered with accounts of her relationships with her husband and children and with members of her writers' "tribe," including Adele Wiseman and Al Purdy.

Powers sets up his rationale for organizing the biography around places and people in his "Introduction" by reminding the reader about Northrop Frye's shift from "Who am I?" to "Where is here?" and states that "much of Laurence's life may be understood as a sustained attempt to find viable answers to Northrop Frye's associated questions about 'who' and 'where.'" The text itself is divided into two main sections, "Peggy (1926-1962)" and "Margaret (1962-1987)," and the Margaret section is itself divided into two sub-sections, "The Manawaka Years (1962-1974)" and "Citizen Margaret (1974-1987)." Readers may find that the answer to the "who" question is Peggy Wemyss/Margaret Laurence herself, although Adele Wiseman figures as another substantial "who" both in the body of the biography and in the end notes, which reveal the extent to which Powers relies on letters to Wiseman for his material. The

“where” shifts from Africa to Britain to Canada, with Canada seemingly a place Laurence carries with her regardless of where else she picks up paper and pen.

Powers’ underlying thesis is that although the common perception of Margaret Laurence is that she is one of Canada’s most beloved writers, she spent much, if not all, of her life as an outsider, or an alien, which is partly why she is so interested in representing the figure of the outsider in her writing. Powers attempts to bring together this thesis with his assertion that Laurence’s writing focuses on the “who” and “where” of life and does so by trying to show how she felt like an outsider even when she was surrounded by people and even though she maintained connections with “home” when she did not physically reside in Canada.

---

## Mythopoeia

---

**Ali Riley**

*Wayward*. Frontenac House \$14.95

**Leslie Greentree**

*go-go dancing for Elvis*. Frontenac House \$14.95

**Eric Barstad**

*A Gloss on Our Painted Gods*. Frontenac House \$14.95

Reviewed by Dee Horne

---

*Wayward*, poems by Ali Riley and illustrations by Meghan Hildebrand, is a trip along the drift, on the road and on the streets, you will not soon forget. Writing from the disad/vantage point of the lost girls—the runaways, the prostitutes, the missing, and the murdered women—Riley takes the readers outside zones of comfort and complacency.

She evokes dreams and nostalgia for the innocence of childhood forts, yet reminds readers of the ugliness and bleakness of reality; it is a “fort in the weeds,” “the boys play chicken / with lit cigarettes and knives. / The girls already expert / at dissecting themselves.” Riley draws on fairy tales and

myth (Snow White, Bonnie and Clyde, Daedalus and Icarus) to dissect myths which perpetuate the social and class inequities and power imbalances that fuel prostitution. The poet dissolves dreams of fame and stardom and critiques crass consumerism with images of “tinsel / trust fund / trash” and of “California our Magic Kingdom / shiny cathedral to our vague longings” where “sexual alchemy” is “turning indifference into gold.” Her poems refuse readers any anaesthesia or ether for the soul. The narrator is not like Icarus soaring skyward; instead, “it is downwards I seek, burning my broken wings with the smoke of Hell.” When you close this book, the smoke still stings.

Leslie Greentree, in *go-go dancing for Elvis*, uses myth to transform the ordinary into the extraordinary and to see the extraordinary in the everyday. The poems are about two sisters: a “beautiful sister” who is a go-go dancer for an Elvis impersonator, and a sister, and narrator, who stays at home, sharing her sister’s adventures vicariously while secretly harbouring her own.

The “beautiful” sister performs her magic in Vegas and elsewhere, whereas the narrator’s alchemy consists of renovations. She deconstructs her house, her marriage, and even Linda Lee, a woman she has never met but whose telephone number she has inherited. The tools the narrators use to rebuild become metaphors for sexual relations:

there is that small moment as the drill bit  
pauses seeks slips in

The narrator paints her rooms, divorces her husband, and invents exotic adventures for Linda Lee. Like her “beautiful sister,” Linda is the lucky one who gets away: “she leaves behind the people like me.”

The poet weaves lyrics and other aspects of popular culture (Hawkeye Pearce, Capt. Picard, Bogart, Charlie’s Angels, Elvis) illustrating how myth enriches and transmutes the mundane reality, transporting the

narrator and readers to a realm in which story resonates, delights, entertains, and enlightens. By mythologizing her sister, Linda Lee, Darryl (the guy who works at the Totem store where she goes to get her supplies for home renovations) and herself, she celebrates and affirms life. These are poems of a “pilgrim soul.”

In Eric Barstad’s *A Gloss on Our Painted Gods*, the poet re-visits Greek and Roman myths, illuminating ancient and modern. Caligula “becomes the prairie sky.” Later, the poet laments the fact that Caligula has become “Hollywood’s early Roman bad boy.” “Here, trajectory turns into myth” as the poet poses the interesting problems and challenges inherent in the art of translation, writing, living. We learn “to bend / rules to the ocular curve of our own desire.” In a description of the peacock, the poet imagines what would happen if “these hundred eyes could close again, / what grey dream would they dream.” In “The Six Labours of Theseus,” “the first fissures appear, those riffs in language / like rent flesh,” while in “The Woodcutter’s Son,” the child laments the “father’s language, so empty / of Latinate phrases.”

From Orpheus to Arachne’s Suitor, these poems evoke universal themes of life and death, love and hate, wins and losses. Listen, for instance, to the lines in “The Poetics of Loss” where “leaving is the febrifuge of all / desire.” “We are all abandoned / eventually and learn to withhold / the interrogatives of going and / of being left.” These lines are not soon forgotten, but linger.

If Riley is the pilgrim and Greentree the “pilgrim soul,” then Barstad offers “the pilgrimage of one’s heart.” Riley gives us the wanderer on the drift and deconstructs myth, whereas Greentree gives us the vantage point of the one who never left, who needs to invoke myth in the everyday, and Barstad returns to the classical myths to connect past and present, history and story, life and art.

---

## Inside Scaffoldings

---

**Mari-Lou Rowley**

*Interference with the Hydrangea*. Thistledown Press \$12.95

---

**George Whipple**

*Origins*. Guernica \$12.00

---

**Stefan Psenak**

*On Order and Things*. trans. by Antonio D’Alfonso, from the French *Du chaos et de l’ordre des choses*. Guernica \$12.00

---

Reviewed by Keith Wilkinson

---

These three poets reveal very different creative scaffoldings in their work, formal constraints within which their poetry has been constructed, celebrated and, to varying degrees, set free.

Mari-Lou Rowley’s *Interference with the Hydrangea* begins with a group of ten poems built around lines from the *Confessions* of St. Augustine. The pieces form like pearls around grains of Augustine’s thought that have stuck with Rowley, provoked her, made her ponder. Like pearls, they feel a little cool and dispassionate, both enraptured by an informing faith and encumbered by doubt evoking uncertainty and discomfort in their formality, as though each was, in Rowley’s words, “a doweling pinning my heart / so neatly down.” Rowley uses this form again in four “Re(le)ventions” constructed around words from Gerard Manley Hopkins, but casts off the device in the rest of the poems, where a more complete and natural self appears.

Released from the sea-anchors of Augustine and Hopkins, the poems sail with plenty of their own ballast and with a more satisfying intimacy. The works still contain shards of the author’s emergence, parts of her writer’s apparatus, shell and scaffolding, but the reliance on literary authority and the safety of plain description has slipped away, revealing power at the leading edge of those poems where she

has trusted her own vision most, and become most loosened from her formal havens. "Wren Poem," though slight, is one of these freer poems, wrapping itself softly around its own spiritual core:

watching wrens  
hunched wing to wing  
on the wire  
a row of counters on a celestial abacus.

Rowley's scholarliness sometimes seems like a wagon threatening to overrun the horse of soul that pulls it, and it is gratifying to watch her repeatedly evade this risk. Her "Errant Reveries" roam but aren't deviant, resonating instead with a true heart journeying in familiar places. Of these, "Red Dog, Grey Day" ambles along with as much confidence, ease and straightforward grace as a Mary Oliver poem set in an urban landscape.

Rowley's final section, the mouth-bending "Catoptromancer" (a diviner using a mirror placed in a vessel of water), brings personal history instead of literary history into her work and blends its elements well, a kind of noble errantry linking a Russian grandmother ("If you don't eat your supper I'll put you in the oven"), the arcane catoptromancy, and the more convincing art of water-witching in Saskatchewan.

George Whipple's *Origins* provides us with a tight knot of metaphysical poems, each its own muscular creature, graceful and burning in its insight. The poems offer dimensions of age and experience blending gentle self-deprecation with the timeless youthfulness of hope. "Conduits" simultaneously laments and appreciates old water pipes as "Faith's own prototype." "A Prayer Before Curtain Time" transforms a darkened movie theatre into a numinous sanctuary:

And bless the lovers who  
burn in the back row  
and do not watch the screen,  
lost in a rival dream,  
lavishing tight close-ups  
on each other's fiery features.

Where Rowley's poems rebel against formal devices and want out, Whipple's poems settle comfortably into form. Rhythm, rhyme, and structure are apparent in these pieces, but in a relaxed and playful way that emerges naturally from a place of deep faith.

*Origins* also includes nine translations in which Whipple's sensitivity and skill as a poet make the difference between translations and *inspired* translations. His rendering of Gerard De Nerval's "Golden Lines" surpasses Robert Bly's in *News of the Universe*, lifting the poem more completely into contemporary consciousness in the way that Coleman Barks' translations of Rumi lift that poet fully into the modern age.

Stefan Psenak's *On Order and Things* lives in the leanest, tersest of structures, a single prose poem written in half- and quarter-page pieces over 48 sheets. The poem has a spare, archetypal quality, and its theme is both distressing and compelling, conveying the same kind of deep dread and allure that a J. M. Coetzee novel might. The poem reflects on creativity, relationship, self, and the continuous unstable emergence of these three. I am perplexed about why the word "chaos" was dropped from the title in the English translation, because the poem balances on the edge of chaos all the time, like a surfer on the edge of a wave:

Characters born of words and paper can only rise fully to their truth with the big bang of perfect fiction. There can only be equilibrium if equilibrium itself is on the verge of toppling over.

Of these three books, *On Order and Things* tolls the most primitive bell, *Origins* provides the most refined response, and *Interference with the Hydrangea* squirms most to be free.



## Records of the Past and Future

**Jeffrey Shandler, ed.**

*Awakening Lives: Autobiographies of Jewish Youth in Poland Before the Holocaust.* Yale UP \$35.00

**Yvonne M. Hébert, ed.**

*Citizenship in Transformation in Canada.* U of Toronto P \$38.00

Reviewed by Norman Ravvin

The approach to European Jewish history in *Awakening Lives* provides a welcome counter-narrative to much Holocaust-related scholarship. The subject of the 15 autobiographies included in the volume is pre-war Polish Jewish life, about which the common reader knows too little. This situation renders the commonly repeated injunction to remember the dead an empty cliché. If we have little appreciation of who the dead were, how can their memory be invoked at all?

The source of *Awakening Lives* is a fascinating set of contests run by YIVO (The Vilna-based Institute for Jewish Research) in 1932, 1934 and, miraculously, in 1939. Competitors aged 16 to 22 were asked to submit autobiographical manuscripts, “in the language most convenient,” detailing their

family, war years, teachers, schools and what they gave you. Boyfriends, girlfriends, youth organizations, [political] party life, and what they gave you. How you came to your occupation . . . What events in your life made the greatest impression on you.

This call for autobiographical writing was largely motivated by YIVO’s sociological and statistical aims, and by an effort to understand a generation of youth “that either assimilated, emigrated, or flocked to political organizations, particularly Zionist ones.” The motive behind all this was to contribute to an understanding of the difficulties experienced by the era’s Jewish

youth, and to find ways of affirming “Jewish rootedness in Eastern Europe.”

Of the 627 autobiographies received—most in Yiddish—*Awakening Lives* includes 15 varied documents. All are striking in their detail, uniqueness, and the variety of experience they portray as indicated in two summaries offered by the editor:

S. Etonis. Invasions during the World War. Traditional *kheyder* vs. the progressive *shule*. Mother’s death. Smuggling goods at the Russian border. Yeshiva. Homesickness . . . Reading forbidden literature . . .

Eter. A rabbi’s daughter. Polish elementary school. A community feud. The commercial *gymnasium*. Work as a tutor. Self-education. Zionist politics. A poem by Julian Tucwim.

Anthropologist Barbara Kirshenblatt-Gimblett, in collaboration with Marcus Moseley and Michael Stanislawski, provides *Awakening Lives* with an excellent ethnographic introduction, accounting for YIVO’s goals, and the contribution these autobiographies make to our appreciation of pre-war life. As the introduction asserts, the “audience for works on the destruction of Polish Jewry still far outpaces the audience for works on the history and culture of this community before its demise.”

*Awakening Lives* is a singular contribution to the effort to right this imbalance.

Whereas *Awakening Lives* presents a picture of a society before its near complete destruction, *Citizenship in Transformation in Canada* addresses society on the verge of renewal. According to Yvonne Hébert, the volume’s editor, citizenship is “in transformation, its meaning is expanding, and interest in the subject is exploding.” In this collection of essays, sociologists, historians, educators, community activists, and government officers put forward their notions of what citizenship in Canada has meant, and which social and educational policies best promote a healthy model of citizenship.



*Citizenship in Transformation in Canada* presents the impact of different constituent groups on this discussion. Veronica Strong-Boag's essay focuses on the impact of early feminist and First Nations challenges to the Canadian political mainstream. Historian Harold Troper contributes a characteristically readable and sensible discussion of Toronto's post-war transformation into "a patchwork of contiguous ethnic villages." This transformation is all the more impressive for the fact that before World War II there was "little or no room in the dominant Canadian public imagination for urban-bound immigrants, especially non-Anglo-Saxon immigrants." Troper examines a number of contributors to this transformation, including human rights legislation, which gained worldwide momentum after 1945, alongside the articulation of multicultural policy in the early 1970s. Troper's general view is upbeat, as he argues that "immigrants and immigration are central to the emerging definition of 'Canadian,' especially in urban Canada."

A darker view of Canadian citizenship is offered by Marie Battiste and Helen Semaganis in their "First Thoughts on First Nations Citizenship: Issues in Education." From the Aboriginal perspective, they argue, "citizenship education is another manifestation of cognitive imperialism, another artificial category that renders the Aboriginal peoples and their perspectives invisible." An alternative vision of society, they suggest, would put the stress upon "wholeness and relationships, particularly the responsibilities among families, clans, communities, and nations." *Citizenship in Transformation in Canada* succeeds at bringing a broad range of divergent views into counterpoint.



---

## Roman Mysteries

---

**Josef Skvorecky**

Trans. Káca Poláčková Henley

*An Inexplicable Story*. Key Porter Books \$29.95

---

Reviewed by Marketa Goetz-Stankiewicz

---

For those familiar with Josef Skvorecky's prose and who think of him as a lively raconteur, this work is a surprise. He seems an unlikely author to be concerned with a Roman scroll found by Mayan archaeology students in an urn in an ancient tomb in Honduras.

However, soon we find that this is essential Skvorecky for several reasons. First, we encounter his typical mingling of fact and fiction, as the tale moves from the impaired scrolls, written by a young Roman Questus, to the turmoil (political, artistic, linguistic) of our times. Secondly, the work unfolds several mysteries (beloved and often practiced by the author). Thirdly, it touches in an oblique way on the perennial theme of a writer in exile.

Patrick Oliver Enfield, an editorially talented mystery writer, has produced an edition of the Roman script that abounds in learned footnotes. Here is another reason for recognizing Skvorecky's handwriting: the scholarly apparatus is, of course, the author's own; hence, he supports his tale with verifiable scholarship.

Questus' diary illuminates for us the Roman world of the first century BCE: its politics, habits and intrigues, its wars and erotic encounters, from which several memorable figures emerge. The secret protagonist (whom we never meet) is Publius Ovidius Naso, called Ovid, famed author of *Ars Amandi*, exiled for life by Emperor Augustus to Tomi on the Black Sea. The diarist, young Questus, who refused to embark on a political career but instead studied Eratosthenes' trigonometry and later appeared to have equipped his ship with "a new system of sails" gradually discovers that Ovid, a well-loved uncle hitherto, is actually his father.

The last third of the novel expands the text: chronologically, geographically, thematically. Four commentators—fascinating inventions, rooted in history and literature—find connections with Fedeau’s farces, the German World War II navy, and Poe’s novel about travel to the South Pole, and update the Roman text to our days.

Mysteries multiply. How did Questus get where he seems to have gotten? The clincher comes when a French student of Jules Verne discovers in a virtual archives that Questus’ body was found pinned to a cliff in the magnetic sphere of the South Pole. Finally the web of literary mysteries—all hovering in close proximity to actual possibilities—is dissolved by Skvorecky’s “Author’s note.” The one remaining mystery is the historically verified question of why Ovid was banned.

The book is beautifully published, with irregularly trimmed pages and easily readable print (a treat in contemporary publishing). A bibliography of sources vouches for the research contained in the work’s imaginative flight. The translation from the Czech—a challenging task—by Káca Polácková Henley, reflects the various styles of the text, from Questus’ youthful exuberance to editor Enfield’s academic stolidness. Not an easy read for the weekend, yet written with a light touch, this text deepens the historical, technological, literary, and artistic perceptions of our relatively young country. This, I would argue, makes it a literary treasure.

---

## Colville and Kadlec

---

### Tom Smart

*Alex Colville: Return.* Douglas and McIntyre \$55

### Cynthia Mahoney

*Inspired Halifax: The Art of Dusan Kadlec.*

Nimbus Publishing \$40

Reviewed by Cliff Eyland

---

At least one internationally famous Canadian artist I know, who shall remain

nameless, refuses reproduction rights to art journals unless he can vet the accompanying critical texts. Sumptuously beautiful art books like Tom Smart’s *Alex Colville Return* and Cynthia Mahoney’s *Inspired Halifax: The Art of Dusan Kadlec* are produced under a head cold’s worth of writer’s chill because the artist’s cooperation is required. We are right to be suspicious about these books.

Alex Colville and Dusan Kadlec are both Nova Scotia-based conservative artists whose work is grounded in the technical principles of Renaissance painting. Both have found themselves in conflict with an art establishment indifferent to those principles, but they share little else. Kadlec makes fantasies of a sepia-toned yesteryear, whereas Colville is the most quotidian of artists, whose much-remarked existentialism may prevent him from fantasizing at all.

However much the sumptuous art book writer may be on the artist’s side, a smidgen of critical credibility is a requirement—at least for us. Cynthia Mahoney promotes Dusan Kadlec, and simple promotion will not do. Tom Smart instead grapples with the legend and art of Alex Colville from a laudable distance: his prose is beautiful, as cool and precise as Colville’s paintings; Mahoney’s is not. Like Smart’s previous book about Mary Pratt, another Atlantic Realist, *Alex Colville: Return* does not flinch from explaining the author’s differences with the artist, or from presenting his own conceptual scheme about the artist’s work. Smart is not writing hagiography, and his disagreements with Colville are made tactfully clear.

Smart argues that Colville’s experience as a Canadian soldier/artist, one of the first to enter the Nazis’ Bergen-Belsen concentration camp, made his subsequent art a reaction to personal trauma. Like Wayne Koestenbaum, who a few years ago provided a trauma diagnosis to explain Andy Warhol’s remoteness, Smart attributes Colville’s cool touch and emotional distance to traumatic experiences and per-

sonal psychology. (Mark Cheetham's unsumptuous *Alex Colville: The Observer Observed* remains my favorite Colville book because it exposes the nasty side of Coville's conservatism, for example, the artist's casual dismissal of other contemporary artists and his disgraceful denunciations of state-supported art agencies like the Canada Council for the Arts, which, despite the artist's protests, has indirectly helped his career by supporting Canadian public art galleries in which he shows his work.)

By contrast, Mahoney can't muster a defense of Kadlec's historical paintings in terms of the realism versus abstract art gambit that Colville and many other artists abandoned years ago, or, indeed in terms of anything else. (In fact, Colville picked up a habit, likely from the American realist Andrew Wyeth, of describing certain stages of a work in progress as "abstract.") Mahoney also makes some regrettable errors of fact and emphasis in the book, suggesting for example that Expo 67 happened in 1968, and characterizing Halifax's early 1970s art scene not in relation to the (at the time) burgeoning conceptual art centre called the Nova Scotia College of Art and Design, but instead by referring to the backwardness of the era's very few Haligonian commercial art galleries. Such mistakes are unworthy of a book about an artist who himself constructs forms of historical fiction based on meticulous study.

Mahoney misses an opportunity to make an argument for Kadlec that would position his work in terms of the cinema, as if he were making Rubens-like sketches for the sets of a major motion picture about history. If Kadlec's art suggests a past that never was, it also reminds us that we live retro-dominated lives. Conservative artists, after all, want the future to look like an idealized past.

The Colville and Kadlec books offer different perspectives on what it means to be a conservative today. Smart succeeds, Mahoney fails.

---

## Of Mortality and Men

---

**Kent Stetson**

*The Harps of God*. Playwrights Canada \$15.95

---

**Wadji Mouawad**

*Tideline*. trans. Shelley Tepperman. Playwrights Canada \$20.95

---

Reviewed by Ric Knowles

---

Both of these plays deal with men and mortality, both relegate women to the roles of sexual or maternal object, guide, or lodestar, both use poetic language, and both won Governor-General's Literary Awards for drama. Otherwise they have little in common.

*The Harps of God*, "a tragedy in three acts for twenty men," is about the Newfoundland sealing disaster of 1914, in which 132 men, through the greed and negligence of their masters, were lost on the ice fields without food or proper clothing. Two thirds of them died. The play must have been enormously powerful in its first production, staged outdoors in August 1997, on the foundations of a century-old whaling station on Trinity Bay within 60 miles of the actual disaster site, with a two-masted island trader emerging through fog to rescue the survivors at the end. The published script gives some account of this staging in a "Preface" by director Richard Rose, in "After Words" by the playwright, and in a stunning series of grainy black and white photographs that look remarkably like documentation of the actual disaster.

The play is a kind of historical documentary, based on the records of two commissions of enquiry. Its immediate theatrical resonance, however, is less with the documentaries of the 1970s than with another play about survival on ice, David Young's *Inexpressible Island*, about the Scott expedition to the Antarctic in 1912, two years before the action of Stetson's play and also directed by Richard Rose in 1997. Like Young's play, *The Harps of God* deals

with relations among men, their heroism, and their failings under pressure. If there is a “moral” to the story, it seems to be that, as Rose says, “those who are angry, hateful, vengeful, and hopeless lose the courage or strength to survive,” while “those who have cultivated personal vision, an inclusive moral system, an understanding of contradiction, an ability to love, and a compassion for humanity; those are the survivors.”

Stetson handles the exposition deftly, as he does potentially intrusive contemporary concerns about the ethics of clubbing baby seals. He also handles the dialect with poetic precision and a total lack of the condescension that can plague efforts to represent the speech of Newfoundlanders. He is less successful in dealing with the fact that the audience already knows the outcome. All we can do, in engaging with the plot, is speculate about which characters will survive. And of course the absence of women in the cast may be excusable, given the plot, but must those mentioned be represented with such sentimentality as loving mothers, “sweethearts,” and wives (inevitably named “Belle,” or “Mamie”)?

Wadji Mouawad’s *Tideline* is a quest narrative, with origins—as represented by the playwright’s preface—not in history but in personal angst about the deaths of parents, and in “*Oedipus*, *Hamlet*, and *The Idiot*.” It consists of a thoroughly postmodern, comedically self-reflexive intertextual blending of genres telling the story of Wilfrid, whose father inconveniently dies while Wilfrid is in bed with “a goddess whose name I couldn’t really remember.” “Why do I hurt?” asks Wilfrid:

My mother died bringing me into the world, my father died while I was screwing like a madman, so now I’m alone and I’m a little pissed off at myself....

Thus Wilfrid sets off on a quest to bury his father and find himself. He is accompanied

by a film crew, the ghost(s) of his father, and an Arthurian knight named Guromelan. He first tries to bury his father with his mother in the family crypt, but it is full and the relatives are hostile. Then he takes his father across the sea to the war-torn village where he grew up, but the village cemeteries are also full and the villagers hostile, so Wilfrid sets out with the rotting (but loquacious) corpse on a cross-country trek to find a peaceful burying place. He is accompanied by a muse named Simone who plays violin and cries, “at the crossroads, we might meet the Other.” Soon they are joined, successively, by “three giants”—the angry and Oedipal Amé, who has killed his father; Sabbé, who witnessed the murder of *his* father, and Massi, who never knew his father—and finally by Josephine, who is writing down the names of “the vanquished,” beginning with *her* parents, in a collection of old phone books. The fable ends at the sea, into which Wilfrid ritually commits the body of his father—all the fathers—and Josephine commits her phone books—all the names. Wilfrid becomes a man. His Father entrusts the Earth to the six ritually-named orphans—who go on with rage to tell their stories—and walks into the sea.

A bald summary like this sounds parodic and misses most of the play’s depth and humour, together with its intriguing mix of styles, caught nicely in Shelley Tepperman’s excellent translation. But Mouawad does have a flair for the juxtaposition of forms, a willingness to take on big issues (and big influences) without undue (oedipal) anxiety, and a happy disregard for decorum. What does it all amount to? Perhaps a confrontation, as Mouawad claims, of loss and disillusionment, its hopefulness resting in the playful representation of a generation’s “terrible need to get outside of ourselves by letting the other burst into our lives, and the need to tear ourselves away from the ennui of existence.”

---

## Characters at Sea

---

**Caitlin Sweet**

*A Telling of Stars*. Penguin \$24.00

**Elisabeth Vonarburg**

*Dreams of the Sea*. Red Deer P \$36.95

---

Reviewed by Allan Weiss

---

These two novels—one fantasy, the other science fiction; one by a newcomer, the other by an established figure in the field—provide stark contrasts in how they represent their protagonists' relationships with others and the sea.

Sweet's book is about Jaele, a girl on the cusp of adulthood who lives an idyllic life by the sea with her parents and brother. She has grown up on stories of the barbaric semi-aquatic Sea Raiders; as we might expect, a group of Raiders appears and attacks her family. The Raider who has killed her mother before her eyes escapes overland, and the novel portrays Jaele's quest to find him and exact revenge. At least, that is its ostensible subject; in fact, for someone driven by vengeful bloodlust, Jaele is remarkably easily distracted, above all by various love interests. For some reason, perhaps guilt, her nemesis seems in no hurry to escape; Jaele, despite spending inordinate amounts of time trying to stir up revolts among oppressed creatures and getting involved in tribal warfare, somehow never loses his trail. It appears that he becomes her shadow, perhaps even her doppelgänger, and perhaps finds in her a means of redemption for his guilt. But their motivations are obscure, and the novel takes far too long—and too many detours—for their relationship to become dramatically engaging. The novel is beautifully written, its vivid style matching the colourful cover art; it also features a range of vivid semi-human creatures. But it is also highly repetitious; someone even more pedantic than I might someday want to count the number of times Jaele sleeps,

dreams of people from her past, and awakens in the course of the novel. A number of things remain annoyingly mysterious: the significance of her father's jewel-encrusted knife (which the promised prequel will presumably explain), the purpose of her long stay in the eastern coastal city of Fane (and why the people who take her in do so), and above all Jaele's lack of urgency. She learns lessons about the price of revenge, but her rich life experiences, which come to mean far more to her than her bloody-minded quest, dilute the novel's emotional power.

While Sweet presents us with issues neither she nor the characters have any intention of clarifying, Vonarburg provides an intriguing central mystery that the human characters, at least, attempt to solve. On a planet some humans are trying to study and colonize, a strange, regularly ebbing and flowing blue fog they have named the Sea disrupts all forms of advanced technology and causes living beings, including humans, to disappear without a trace. Meanwhile, scientists try to interpret the artifacts of an apparently long-dead civilization. The novel is actually set thousands of years before these humans arrive; the narrator is one of the vanished natives, Eilai, a Dreamer capable of seeing into the future and witnessing the arrival of the human Strangers long after her own race has experienced its final Passage. She barely understands the Earthlings whose minds she enters, but gradually the humans gain "psi" abilities of their own and some communication develops across the centuries. While Vonarburg's novel has more characters than Sweet's—perhaps too many—they are far more engaging because their motivations are clearer. Vonarburg's fiction has been widely translated, but this novel, originally published in 1996, is the first of her award-winning Tyranaël series to appear in English. Let us hope that the rest of the series finally becomes available to English-speaking readers.

---

## Heroics on the Fringe

---

**Michel Tremblay**

trans. Sheila Fischman

*News from Édouard*. Talonbooks \$19.95

*A Thing of Beauty*. Talonbooks \$19.95

---

**Jacques Savoie**

trans. Sheila Fischman

*The Blue Circus*. Cormorant Books \$16.95

---

Reviewed by Cedric May

---

We begin, very properly, with Sheila Fischman, translator of the three novels under review. We regularly say that “something gets lost in translation,” but not with Sheila Fischman, who manages to efface herself completely to become a transparent vehicle for the novels’ many qualities. Sheila Fischman comes out of that hive of commitment to Canada’s twin cultures and to literary translation that has flourished since the 1960s in North Hatley, Quebec, and the neighbouring Université de Sherbrooke. (*Ellipse*, Fall 2001, tells some of the story as this precious journal heads for Fredericton after 32 years.) Literary translators, if acknowledged at all, are used to the small type. Only noticed when they falter, they are at their best when they intrude not at all on the enjoyment of the text. And what a feast we have here. Consider this:

When I’d finished dressing the cabin was turned upside down but I looked fine. I was wearing pretty well everything in the cabin that wasn’t nailed down. I began by stripping my bed and draping myself in the sheets Roman style, with one shoulder exposed to the air; then I took the cord from the curtain at the porthole to emphasize the waistline I don’t have and I flung the curtain over my head to make a poor man’s Nefertiti-style headgear . . . .

And so on, with never a false note. This is a bravura passage from Tremblay’s *News from Édouard*, part of the seven-page account of a gala masked ball as the *Liberté* nears the

end of its Montréal-Le Havre crossing. Tremblay is at his most wicked, using the aggressive bad taste and high camp of Édouard, alias la Duchesse de Langeais, night-time transvestite queen of the Main, to cut through the layers of dullness, snobbery, and hilarious pretension displayed by the other first-class passengers. A cloud hangs over the whole book because of the violent, motiveless murder of Édouard in a car-park at the beginning, his journal from his trip to France being read by the odd couple from Tremblay’s play *Hosanna*. A 1940s steamship would better invite the reader’s interest than the Eiffel Tower that decorates the cover of *News from Édouard*. The Eiffel Tower belongs to the second half of the novel, a more sombre study of the culture shock Édouard experiences as he struggles briefly with the vagaries of a Parisian rooming-house and the cruel stereotyping and put-downs foreigners are subjected to—particularly when divided from their hosts by a common language. The treatment of the toilet arrangements has been profitably compared with that in Gabrielle Roy’s *La Détresse et l’enchantement*, and that is only one of the intertextual and cross-cultural references in this work. The terms Prelude, Fugue, Scheherazade I–IV and Coda replace chapter headings.

Tremblay regularly constructs his novels as chamber works, and Scheherazade may be a musical reference (Rimsky-Korsakov, Ravel) or elaboration of an epigraph which says that autobiographers are arch storytellers. In Tremblay’s case, the line between recording and inventing is fine.

Gabrielle Roy is one of the references in *A Thing of Beauty*. “The Prairie That Fills My Heart” is the title of one of the vivid reveries with which the 23-year-old Marcel soothes the terror and fever of living, one of those imaginary films of which he is invariably the hero. The Prairie fire in that episode, straight out of *Rue Deschambault* (Roy is named several times), feeds the

appetite of this fledgling pyromaniac, the suspense building as the novel advances. Sixth and last of the Plateau Mont-Royal novels, *A Thing of Beauty* is the poignant, deeply compassionate portrait of Albertine and her mentally retarded son. They share a single room in an insalubrious basement, not the only reason they are ostracized and grossly misunderstood. It is only a matter of time before Albertine feels finally constrained to relinquish him to an institution where we gather his fits and fugues will be controlled by sedation rather than by Albertine's despairing love. It is also about moving house (a recurrent leitmotif in Quebec social realism) and the death of a favourite aunt, both of which further shake Marcell's grip on things. Tremblay is again exploring in these novels, which parallel his theatre though in a less acerbic tone, Québécois themes of travesty, undeveloped potential, suppressed self-loathing, skittish anti-social behaviour, sickness as metaphor, with a pedigree going back to Gélina's Bousille and Marie-Claire Blais' Jean le-Maigre. Quebec social realism has always been laced with a fair degree of fantasy, lurid at times. Tremblay pushes his characters through the shame threshold to achieve a kind of tragic grandeur.

Fantasy provides the link with the work of Jacques Savoie, fantasy as a powerful personality trait in his characters. Savoie seeks to promote the release into the creative imagination that can come from warm human relations, books, the exploration of times and places remembered, the incantatory effects of poetry, music associated with the senses in experiences of synesthesia, and the freedom to explore the self that the circus provides with its domestication of the grotesque and liberation through clowning and the trapeze. The circus is blue, ethereal. The circus is one of the attics of the mind, and Savoie is the self-effacing ringmaster.

His first novel, *Raconte-moi Massabielle*, set in his native New Brunswick, was already

a veiled protest against faceless oppression, in that case against the displacement of country-dwellers to create a provincial park. In *The Blue Circus*, Savoie has as a sub-theme the reclaiming of urban space and celebrates the role of street theatre in urban local action. Human warmth, in personal relations and in community, suffuses his writing.

*The Blue Circus* is about a man, a woman, and a child, but there all resemblance to the nuclear family ceases. Ties are not conventional. Three waifs come together and blossom in each other's presence. The characters are wary of each other, need their privacy, find each other deeply mysterious, get obsessively self-absorbed and take a while to come out of a protective shell of uniformity. Savoie belongs to a succession of wonderful Québécois writers who explore emergent selfhood through the blending of realism and fantasy: Marie-Claire Blais, Anne Hébert, Yves Beauchemin, Claude Jasmin (especially in *La Sablière*), and very close to *The Blue Circus*, Jacques Poulin in *Volkswagen Blues* and *La Tournée d'automne*.

Because of their long experience of wounded selfhood, Québécois writers have been masters at portraying the nobility of ordinary people.

---

## Imaginer l'Écrivain

---

### Roseline Tremblay

*L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995.* Hurtubise HMH \$39.95

Compte rendu par Marie Carrière

---

Étude bien fouillée, ouvrage magistral, *L'écrivain imaginaire* se penche sur le roman québécois contemporain en poursuivant les recherches d'André Belleau dans *Le Romancier fictif* et en adoptant la méthode sociocritique mise au point par Claude Duchet. Le but est de proposer un sociogramme de l'écrivain dans le roman québécois depuis 1960. Selon Roseline

Tremblay, chaque type pose un regard particulier sur le monde, et son roman le fait sur la littérature québécoise, tout en exprimant sa socialité et son rôle dans la constitution du collectif. Notamment, la lecture du roman et l'avancement de la sociocritique que se propose cet ouvrage s'ouvrent à d'autres approches contemporaines découlant de propos bakhtiniens, postmodernes et féministes.

L'étude se divise en trois parties, dont la première comprend deux chapitres qui définissent une méthode d'analyse dont l'utilité dépasse le corpus littéraire du présent ouvrage et se veut pertinente à d'autres littératures de différentes époques. Alors que le chapitre premier effectue un parcours de travaux critiques ayant abordé la question de l'écrivain fictif, le chapitre qui suit s'arrête sur le concept même de l'écrivain et tout particulièrement l'historique du mot ainsi que les définitions variantes de la littérature qui traversent le discours social québécois des années soixante. La deuxième partie contient l'analyse de vingt-deux romans (ainsi que deux pièces de théâtre) choisis parmi cent cinquante-huit romans publiés depuis 1960 et dont l'intrigue comporte un personnage écrivain. On trouve ici le fruit d'un travail patient et minutieux qui développe les composantes du sociogramme proposé à la fin de l'étude. Celui-ci présente avant tout une typologie du personnage de l'écrivain, dont les titres se veulent fort évocateurs: le Perdant, l'Aventurier, le Porte-parole, l'Iconoclaste, le Névrosé. Un discours théorique concernant l'étude des textes ainsi qu'une réflexion sur la mise en pratique de l'outil sociogrammatique constituent la troisième partie de l'ouvrage.

Tremblay se démarque tout d'abord de l'approche autobiographique qui gommerait le fictif et le réel. En revanche, elle insiste sur le traitement de l'écrivain comme personnage fictif, à savoir comme type littéraire. Elle remonte aux dix-

huitième et dix-neuvième siècles pour retracer les fondements de la figuration de l'écrivain telle qu'on la trouve encore aujourd'hui dans la littérature. C'est surtout la fonction mythique du Poète-voyant—image romantique du mage littéraire—qui laisse son empreinte sur la société canadienne-française et qui se lie au sacre de l'intellectuel des années soixante. Une fois situé par rapport aux lexiques, discours et pratiques littéraires qui le définissent, l'écrivain imaginaire fournit l'angle d'analyse du roman contemporain, de son esthétique et de ses institutions; il sert donc d'outil indispensable pour cerner la socialité de la littérature romanesque québécoise. C'est l'histoire lexicale et discursive de l'écrivain qui laisse une vive impression dans la première partie de l'étude puisqu'elle nous donne à lire tout un travail sur l'histoire de la langue et la contextualisation linguistique, politique, sociale et culturelle de l'écrivain.

Le choix de romans à l'étude dans la deuxième partie se base sur le nombre important de romans publiés entre 1960 et 1995 qui contiennent un personnage écrivain. *Le Libraire* de Gérard Bessette, *Le Cabochon* d'André Major et *Une Liaison parisienne* de Marie-Claire Blais mettent en scène la parole censurée, niée ou étouffée de l'écrivain fictif, échec de portée sociale et politique qui vaut à ce type l'appellation de Perdant. En revanche, le destin esthétique de l'Aventurier (*Prochain épisode* d'Hubert Aquin, *D'Amour, P.Q.* de Jacques Godbout, *Le Double Suspect* de Madeleine Monette et *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin) est plus heureux quoique marqué par un ludisme et une ironie qui s'ouvrent au détachement du romancier phagocyte. De son côté, le Porte-Parole assure la parole d'autrui mais le paradoxe vient encore s'insérer; si la prise de parole collective est présente chez Marie-Claire Blais (*Un Joualonnais sa Joualonie*) et Victor-Lévy Beaulieu (*Don Quichotte de la Démanche*),



on s'en détourne aussitôt. Une place importante est allouée à l'œuvre de Michel Tremblay, dont six œuvres sont à l'étude : *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, *La Duchesse et le roturier*, *Le Premier Quartier de la lune*, *Le Cœur découvert*, *La Maison suspendue*, *Le Cœur éclaté*. Comme dans *Le Petit Aigle à tête blanche* de Robert Lalonde, le Porte-Parole choisit son rôle, cependant c'est uniquement dans la représentation du personnage écrivain de Michel Tremblay qu'il s'agit d'autoreprésentation. Chez Lalonde, le poète national fictif renvoie plutôt à l'écrivain de Blais étant donné son incertitude politique. À partir des années quatre-vingts, le sociogramme se voit renouvelé par l'écriture de femmes, soit par l'Iconoclaste qu'elle met en scène, personnage écrivain qui se voudrait une version féminine de l'Aventurier triomphant et qui s'attaque davantage aux grands méta-écrits tout en régénérant la forme romanesque. *La Vie en prose* de Yolande Villemaire et *La Maison de Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska font part de cette écriture hardie, et de son côté, *La Québécoise* de Régine Robin vient injecter dans le sociogramme la problématique migrante. Il nous faut remarquer toutefois combien il aurait été pertinent de se pencher davantage sur *Le Désert mauve* de Nicole Brossard. Le roman est mentionné en début de chapitre mais une analyse approfondie aurait su mettre en pleine lumière la tension entre une vision féministe de tendance autosuffisante et l'impossibilité de l'idéalisme qu'elle incarne. Étant donné le constat ferme de la sociocritique selon lequel aucun texte ne peut fonctionner que pour lui-même et la portée de ce roman québécois consacré, l'omission de l'ouvrage—dont l'accent tombe pile sur la médiation textuelle entre le réel et le fictif—est curieuse. En dernier lieu, les retombées de l'individualisme en cette ère contemporaine se manifestent chez le Névrosé dont la peur de l'action,

l'incapacité d'aimer et l'ineptie à la vie quotidienne sont déployées dans *Les Masques* de Gilbert La Rocque, *Le Semestre* de Gérard Bessette, *Tu regardais intensément* Geneviève de Fernand Ouellette ainsi que *Le Milieu du jour* d'Yvon Rivard.

Pour conclure ces analyses raffinées qui réunissent toute une gamme d'éléments relatifs aux problématiques de l'écrivain et de l'écriture, on s'arrête sur les enseignements du sociogramme proposé au dernier chapitre, et tout particulièrement sur une série de constantes concernant le romancier fictif qui questionne, explicitement ou non, son propre rôle ainsi que le statut de la littérature. Le roman de l'écrivain, tel qu'il est lu et présenté dans cette étude, traduit l'interface entre société et littérature, entre écrivain et écriture, entre réel et fictionnel. Au cœur du sociogramme se trouve le conflit qui traverse toute la typologie du personnage écrivain dans le roman québécois, soit le conflit entre devoir public et liberté littéraire. Ce qui est sûr, selon Roseline Tremblay, et ce qu'elle démontre de façon définitive, est qu'il « convient de réserver au roman de l'écrivain une place à part »—comme on devra le faire à cette grande étude du roman québécois contemporain.

---

## Such a Thing as Morale

---

**Bill Waiser**

*All Hell Can't Stop Us: The On-to-Ottawa Trek and Regina Riot.* Fifth House \$29.95

---

**James H. Gray**

*The Winter Years: The Depression on the Prairies.* Fifth House \$16.95

---

Reviewed by Jessica Schagerl

---

My grandmother's basement is called the "bunker," and she makes no apologies for the canned goods, batteries, water, and other household items. She still saves

everything that might be reused, from twine to unmendable socks. She did not know “what it was like to be in your twenties in the thirties” as Hugh MacLennan would reminisce in 1969 (three years after the first appearance of James H. Gray’s book from Macmillan); she was more like the awed children Gray and a colleague encounter on their way to Regina. After fetching the men water with which to wash, one boy watches incredulously as the water splashes to the earth: “‘Mommie,’ he shouted in a hoarse whisper, ‘Mommie, the man threw the water away! He just threw it away!’” I still can’t figure out why Gray, who at the time of this incident was writing for the *Winnipeg Free Press*, was oblivious that water might be a precious commodity on the dust-soaked, drought-plagued farmland of southern Saskatchewan. It does make for a good story, however, and popular narrative social history of the Depression-era West is what both of these books offer.

Where Gray’s book captured me with its anecdotal story-telling, Bill Waiser’s book had me with its use of material history, evidence of the kind that will make you take notice especially if it whizzes by your head in a riot. Waiser has written a compelling and balanced account of a largely forgotten episode in Canadian history: the trek from Vancouver along the CPR line to Regina (where it was stopped and a police-initiated riot ensued) of thousands of single, urban, homeless, unemployed men who were disaffected with the federally-run relief camp system and intended to take their grievances to Ottawa. Waiser uses records of the RCMP and Regina Riot Inquiry Commission, photographs and political cartoons (many included), newspaper coverage, and personal reflections to tell the story of how civil liberties were curtailed and threats of communist revolution were played up. In a ceaseless cycle of governmental pass-the-buck, these men who were “forgotten by society” became the public face of the

Depression, gaining sympathy and broad support for what would expand from a specific grievance about relief camps to a movement against how R.B. Bennett’s government handled the Depression.

Waiser’s foreword to Gray’s *The Winter Years* gives a good sense of the man who, born in 1906, relished the heady optimism of the 1920s and thirsted for security in the 1930s. It is a gentle way into a narrative that records the “long leap from a participant in the depression to a chronicler of it”—the despair, shame and, finally, acceptance of receiving two years of relief in Winnipeg to support his family through to his position as labour reporter. Gray calls his book “a personal history of the depression,” but the labourers, settlers, entrepreneurs, and other characters that people *The Winter Years* make it more than an individual history. Reservations aside, I agree that as stories of young men, families, a community fighting to survive, where “getting what was needed became the *sine qua non* of [their] lives,” this book should rightly be considered a classic.

I suspect that Waiser fancies himself following Gray’s lead in writing accessible narrative history with nary a theoretical impulse in sight. Neither author attempts to theorize labour, the anticapitalist impulses of some men, or the relation of relief politics to labour confrontation, critiques of social welfare, mounting radicalism, and the gender and race politics of the labour movement in Canada. Gray mentions his wife, Kay, and daughter, Patty, and he recalls his love-searching landlady, but women are peripheral in *The Winter Years*; Waiser seems content with his second chapter explanation that “neglect of the female unemployed was a reflection of the place of women in the Canadian workforce.” There is no reason why “gendered,” for its one appearance in Waiser’s book, should be in quotation marks. In addition, though he recognizes the assumed link between ethnicity and radicalism, Waiser

does not try to dismantle it beyond noting how surveillance was directed at immigrants from continental Europe. There is no attempt to analyze the rhetoric of the “red scare” or the national and racial antagonisms promoted and repeated by the RCMP and government officials, nor to judge claims by trek leaders that were equally fuelled by racial determinism (one trek leader, Slim Evans, apparently spouted that Bennett was “not fit to be premier of a Hottentot village”).

Boondoggles, patterns of police violence in the face of legitimate grievance, falling beef prices, economic dislocation, and pushes to reuse, for all of the seeming connections to today, the strength of the books by Waiser and Gray lies in the contribution to understanding Depression-era western Canada. The bunker makes a lot more sense now.

---

## Of Note

---

### Kim Barry Brunhuber

*Kameleon Man*. Beach Holme \$19.95

---

Kim Brunhuber’s *Kameleon Man* tells the story of Stacey Schmidt, a 21-year-old biracial model, who shifts identity from monoracial to biracial as his environment changes. Brunhuber avoids the utopian idea that biracial individuals are bridges connecting a racially divided human race. Instead, the protagonist constantly redefines his identity while influenced by society’s perceptions that he is black and his own internal struggle with being biracial (black and white). As Stacey proclaims, “My punishment is hereditary. I belong to a half-race of traitors . . . Being brown is exhausting.”

However, Stacey discovers that his biracial identity is an asset in the modeling

world. Instead of fearing racial ambiguity, advertisers embrace biracial models as marketable, exotic, and cool. Stacey learns that Kameleon is running a competition to find a new face to sell its jeans and he wins the contract. When he asks “Why me?” he is told, “you could be part Indian, part Asian. You could pretty much pass for whatever, right?” Also, Stacey is told to emphasize his ambiguous look and avoid saying he is black. His experience with Kameleon shows a societal shift from a racial mosaic to a melting pot which still masks the reality of racism.

The novel uses both wit and humour to challenge racial and gender stereotypes; however, Brunhuber is occasionally too didactic. Brunhuber also reveals the drama of Stacey’s life: his unfulfilled desire to be a photographer; and his roles as a model, a “blank slate,” used by advertisers to sell their idea image. Lastly, Brunhuber successfully challenges the oversimplification of racial identity by exposing the existence of racist discourse in North American society that labels a biracial Stacey as “wholly” black. — MAYA SIMPSON

---

### Lesley Choyce

*Sea of Tranquility*. Simon & Pierre \$21.99

---

The title of Lesley Choyce’s new novel *Sea of Tranquility* suggests many things: a crater of the moon, an isolated island, a calm stretch of ocean, or the serene outlook of the novel’s principal character. In reading it, one is reminded that its author is a rare bird in the literary landscape, an unrepentant and optimistic romantic who challenges those who would make literature into the dismal art, an unremitting record of broken relationships, unhappiness, treachery, inaccessible meanings, the cruelty of nature, aborted hopes, bitter survival struggles, premature death, and the conniving manipulations of the powerful.

It is true that our author deals with the

last five of these in this new novel, which centres on the survival struggles of a Nova Scotian offshore island community. But he distances his more painful accounts of the death of a sealer, a seaman, an odd job man, and a slightly mad professor by presenting them from the perspective of a remarkable 80-year-old woman, Sylvie Young, who has developed such a strong bond with her island, the ocean, and the ocean creatures that she is able to face the painful facts of her four husbands' deaths—and, through memory, to take into herself the strength which they once shared with her in life.

Choyce very effectively intertwines the story of the old woman and her men and the story of the Ragged Island community's struggle against the conniving stratagems of politicians and bureaucrats to resettle it. Choyce's long experience as a writer of children's books contributes to his capacity to create suspense and hold our attention. The book's essence, however, is contained in the poetic evocations of island and ocean and of the strange vagaries of "the drifting men" who each in their peculiar ways endear themselves to the novel's principal character. — MARTIN WARE

---

### **Esi Edugyan**

*The Second Life of Samuel Tyne.* Knopf \$34.95

---

Former Ghanaian mathematics prodigy turned government economic forecaster Samuel Tyne makes his own second chances when he inherits a decaying house in Aster, Alberta. Samuel leaves his stultifying job in Calgary for a town founded by Black Oklahomans seeking a fresh start. In one of the most gripping parts of the novel, Edugyan deftly sketches the racism they encountered when Albertans moved quickly to block further Black immigration and planned to "cure the province of its newcomers." Decades later in 1968, Samuel moves his reluctant family—wife Maud

and twin daughters Chloe and Yvette—to pursue his dream of being his own boss, first by setting up an electronics shop and then by developing a prototype for a computer. His initial successes become only more thwarted potential, however, as the growing pathology of the twins finds expression in repeated arson and murderous attacks on their parents and young summer guest; the town turns on the Tynes, and the devastated parents eventually have to incarcerate the twins in a mental institution.

Though her plotting is sometimes mechanical ("Years passed."), Edugyan has acute ears ("the gravel cracked like static underneath them") and eyes ("The leaves rusted almost overnight. Trees grew nude, baring arthritic sticks."). And her skill in image-making is as extraordinary as her characters: "Samuel wore . . . an elephantine suit that sulked off his joints and seemed to be doing the grieving for him." Edugyan's characterization is not always satisfying, however. What are we to make of those twins, one of whom Maud thinks she hears name herself Annalia in infancy? Are Samuel and Maud really responsible for their daughters' illness, or are they, as Ghanaian wisdom would have it, possessed? What creates their violently pathological state? — SUSAN GINGELL

---

### **George K. Ilesley**

*Random Acts of Hatred.* Arsenal Pulp \$19.95

---

Dark flowerings of cruelty flourish in the 12 spare yet intense stories comprising *Random Acts of Hatred*. Peering behind the norms of apparent civility, George K. Ilesley's first fiction collection meditates on the complex and occasionally tender (but usually acrimonious) relations between parents and children, siblings and lovers. In Ilesley's universe, love and sex frequently result in little other than grief; it seems as

though they are meant to be *survived*, not cherished.

Yet if the author's stories contain a sadness that could be dispiriting, the craft behind them is impressive. Ilsley's narration is taut and his images fresh and incisive. Even his grim examination of exploitative sexual relations (especially "The Relative Bargain" and "Christmas in Kathmandu" and their remarkably cynical protagonists) is leavened by the author's controlled tone and resonant voice.

Ilsley takes particular interest in young men who are sensitive outsiders. Their difference marks them as easy prey (to bullies and parents with high expectations, for instance). "The Boy Who Stopped," arguably the highlight of an already strong collection, depicts the strained relationship between a harried mother and her troubled, effeminate son. Their power struggle over his eating disorders serves to superbly showcase Ilsley's lament that corruption inevitably appears wherever love blossoms. — BRETT JOSEF GRUBISIC

---

### **Marilyn Iwama**

*Skin Whispers Down*. Thistledown \$9.95

---

This poetry collection is part of the publisher's New Leaf Editions devoted to first books by emerging writers. In it the author sets out to untangle the myriad strands of her lineage and come to terms with her own identity. Myriad in that it includes First Nations, European, and Asian strands. To provide a frame, Iwama has reproduced e-mail exchanges with her cousin Janis which are interspersed throughout the collection as a means of providing additional family history as well as another voice.

In her poems Iwama seeks to understand to what extent her Cree heritage has been altered if not compromised by intermarriage over several generations, including her own. Two grandmothers appear to be formative

icons, and the poems are heavily peopled with names of other relatives—grandparents, parents, siblings, cousins. The prairie landscape of Saskatchewan is another significant presence. There are good poems in the collection—"Meeting Grandma" and "Family Trait" among them—but the insistent focus on the personal and the difficulty of sorting out the various relationships often undercut the author's poetic intentions. With this particular journey of exploration behind her, perhaps Iwama will use her writerly sensibilities to explore worlds beyond the familial. Finally, kudos to Thistledown for seeking out new writers and providing a handsome showcase for their work. — ROBERT AMUSSEN

---

### **Derek McCormack**

*The Haunted Hillbilly*. ECW Press \$18.95

---

Derek McCormack has the reputation of being a "cult author"—esoteric, weird, "an acquired taste"—and his devious and delightful novella *The Haunted Hillbilly* will undoubtedly secure his status. The edgy and surreal novella is a masterful miniature, fiction that's without parallel in the Canadian literary landscape.

Set in a fantastic (though vaguely 1950s) Nashville, its ten scant chapters relate the amoral enterprises of Mr. Nudie—part crafty magus, part "carnival couturier"—whose surfeit of rhinestones and lust-fuelled ministrations assures the rise and demise of young and beautiful Hank, upstart country crooner and naive possessor, Nudie concurs, of "the Mount Rushmore of asses." In order to reach his Mount Rushmore, Nudie trips up Hank's suspicious wife, Audrey, and enlists a shady doctor (who "pioneered aversion therapy in middle Tennessee").

The interplay between McCormack's dark humour, charismatic anti-hero (whose talent with saltpeter is unrivalled), bizarre

plot and spare, telegraphic style (e.g., “Hank strides through a honky-tonk. Sawdust floors. Under each table a tray of kitty litter. To puke in.”) has a mesmerizing effect. As engrossing as it is odd, the novella is an entertainment with arresting scenes that induce smiles as well as occasional shudders of distaste. — BRETT JOSEF GRUBISIC

---

**Scott Russell**

*Open House: Canada and the Magic of Curling.*  
Doubleday \$35.00

---

Rather than dwell on the origins or practicalities of the sport, Russell chooses to explore the role of curling in the contemporary Canadian imagination. He starts with a glimpse of curling communities in Toronto and moves quickly on to studying the stars of the sport, the broadcasting of curling, and the grassroots of the sport, emphasizing the popular appeal of such a community-oriented game. Russell concludes his book with a re-visiting of his own high school team.

The most prominent—and least surprising—theme is a constant comparison to hockey. The implication is that curling has been relegated to eking out its Canadian existence in hockey’s shadow. Paradoxically, Russell appears to be arguing that curling is more Canadian than hockey. In doing so, he emphasizes the curling rink as the location of community and the universal accessibility of that concept. Each states the barrier to be overcome, and subsequently proves how that is being done in curling. Thus it turns out that Russell’s main thrust is in the sentimental construction of curling as a popular, boundary-transcending activity that will encourage a return to the roots of what makes Canada Canadian. — SALLY MENNILL

---

**Cordelia Strube**

*Blind Night.* Thomas Allen \$32.95

---

Sadly, Cordelia Strube’s *Blind Night* should remain in the dark. While occasionally heartfelt and intriguing, this post-junkie novel never emerges from a costly pan-bitchiness, which ultimately insults the socially and financially marginalized subjects invoked. Emotional and sociological insights into domestic and personal desires are forsaken here for an unrelenting (though undirected) screed.

Ex-cocaine addict turned single mom McKenna loses the colour in her vision in a devastating house fire which threatens the already besieged home life she shares with her daughter Logan. Physical home destroyed, perception clouded, McKenna re-evaluates the path which has delivered her to a bad motel and the unrelenting stresses of single parenthood with bad fathers for herself and her daughter.

While the stresses of parenthood (single or otherwise) may be unrelenting in life, they should not be in art if we are to empathize with these characters rather than just temporarily pity them. McKenna is monotonously crabby as she narrates her way around “numb-nuts” physicians, “septic ulcer” teachers, “shitless” neighbours, and “rodent-brain” ex-lovers while imaginatively revising the long list of intimates she “wants dead.” Subject must similarly evolve. The drug recollections are ruined by a clichéed mental landscape of corpses, dungeons, and the knives of withdrawal. If cocaine and its pals have threatened our heroine’s livelihood *and life*, readers need a fresher, more memorable tour of their costly lows and effervescent highs.

The promising emotional terrain in Cordelia Strube’s *Blind Night* is unjustly eroded by its inaccurate, costly voice.

— DARRYL WHETTER

---

## Translating Names

---

Sarah Cummins

---

*David Copperfield. Candide. Effi Briest. Jane Eyre. Tom Jones. Madame Bovary. Kristin Lavransdatter. Emma. Huckleberry Finn. Maria Chapdelaine.*

From their titles alone, you could not tell whether any of these books was in the original language or in a translation. This fact reflects an intuition—perhaps even a rule—that names cannot and should not be translated. Just as the names of our friends, relatives, and acquaintances are not ours to modify, so the names of literary characters must be respected.

But behind these title characters with their immutable names lurks a cast of other literary characters and their multifarious aliases. Alice, in *Wonderland*, doubles as Alicia or Alike or Liisa, and her nurse Mary Ann is cosmopolitan indeed, going by Marie, Mari-Anne, Mariana, Ana María, and Marie-Anne (Nord 187). Waldo (he who must be found) is called, variously, Walter, Charlie, Hugo, Aref, Efi, Valle, Vili, and Holger. (He actually started out as Wally, and his British name was “Americanized” to Waldo.)

Perhaps there is no rule after all. But the intuition that names are special and must be handled with care in translation is sound. Nonetheless, there are many ways to deal respectfully with names in a translation.

Perhaps translators always start out with no wish to give a character a name other than the one the author bestowed, just as

one might wish to introduce a new friend to one’s family by using the name on the friend’s birth certificate. This approach often works well, especially when source and target languages are close and use the same writing system. Julien Sorel, Aureliano Buendía, and Werther have all been introduced to us that way.

But sometimes the name is not received in the target language in exactly the same way it is read in the original. For example, unilingual English readers of *A Sunday at the Pool in Kigali* (Courtemanche 2003) might pronounce the character Gentille’s name as “gentle,” while the readers of the original (Courtemanche 2000) will say [žātij]; readers of the English might begin to think of her as gentle too, while readers of the French will think of her as nice. She is both gentle and nice, so English speaking readers are not misled.

When translating from a language with a different writing system from that of the target language, the translator must also transliterate. Transliteration results in modification, because systems do not have complete one-to-one correspondence. But, the differences are no greater than those between two different languages using the same writing system; they just seem greater, because the translator, rather than the reader, is making the first adjustment. The translator can not pretend she is not making any changes.

These strategies—borrowing the name (like writing “baguette” rather than “loaf of French bread”), transliterating, or domesti-

cating the name (e.g. Alicia for Alice)—are similar in that they leave the naming to the author. Once decided on, the tactic is easy to implement, and it makes translators feel safe. Nonetheless, translators do not always follow this rule.

Because name conveys adherence to the culture in which it was bestowed, translators are hesitant about translating a proper name: it would “suggest that they [the characters] change their nationality” (Newmark 59). But names may also convey information about gender, class, social milieu, character. The strategy of not translating names comes with the consequence that the name may not convey, or may misconvey, such information. Translators must weigh whether this loss is balanced by the benefits of authenticity and faithfulness in maintaining the name, and whether the information lost can be conveyed by other means.

In some cases, too much is lost. Jan Wong, in *Red China Blues*, decided that certain first names conveyed so much that they needed to be translated:

I have also translated the names of a few characters who figure prominently in the book. Some might argue that this renders them cartoonish or unnecessarily exotic, but it is intended primarily as a memory aid. Translations are also interesting because political movements influenced the choice of many parents. My classmate, Gu Weiming (Future Gu), was born just after the Communist takeover, when Chinese were optimistic about the future. My first roommate changed her name to Scarlet during the Cultural Revolution, when anything red was good. (ix)

Alternatively, not translating can mean that too much is added. When the name of the current president of Russia is transcribed into French (Vladimir Poutine), the result is somewhat comical in Quebec. Probably in the Quebec world of current events, global politics, and journalism, the comic effect of a leader covered in gravy

and cheese curds is recognized and soon forgotten. But I would imagine that such setting aside would not be so easy in literature—say if the hero of a moody, dark Russian novel were named Vladimir Poutine. Here a Quebec translator might want to rename the character.

Another example comes from the translation of the children’s book *The Remarkable Journey of Prince Jen*, by Lloyd Alexander. The story tells of a prince guided by several sages: Master Hu, Master Fu, and Master Wu. Annie Brousseau, in translating into French, initially worked on the principle of non-intervention and merely transcribed, modifying the spelling to reflect the same sounds in French. When it came to Master Fu, she realized that the result (Maître Fou: “Master Crazy”) would add meaning antithetical to the master’s character, so she selected another Chinese surname from the same rhyming set, Maître Hou (carefully avoiding Maître Chou: “Master Cabbage” and Maître Pou: “Master Louse”).

In many other instances, literary names contain subtle clues to character, that will be lost where non-intervention is the translation strategy. Translators of Dickens have been reluctant to render in a different language the suggestiveness of such surnames as Gradgrind and Squeeg (Manini 1966). In some translations of Dostoyevsky, an introduction explains at length all that a character’s name might suggest, while the name is merely transliterated in the text. Translators are faced with the difficult choice between leaving readers ignorant of a name’s subtle connotations or spoiling the subtlety through explication.

In the realm of children’s literature, renaming in translations is far more prevalent than in adult literature. Adaptations to the target culture are more frequent and concern for making the text accessible to the target readership is more evident. In the first children’s book I translated (Hébert 1988) the main character was called Méli-



Mélo. This is not a “real” name: méli-mélo means “all mixed up together”. But it has the *m* and *l* sounds that are favoured for girls’ names in French: think of Émilie, Amélie, Amalie, Mélanie, Mélissa, Mylène, Mélodie, Muriel, and Michèle. The book had been previously translated into English but the translation was not published. The first translator had called the heroine Topsy Turvey, a good translation of the meaning of Méli-Mélo. Turvey is an actual last name and Topsy is a first name for a girl, attested in *Uncle Tom’s Cabin* (Stowe 1909) if nowhere else. Although this name in English has meaning very similar to the name in French, I was not satisfied with it. The connotations of Topsy did not fit and the name did not suggest the heroine’s bright, inquisitive, imaginative character. Although Topsy Turvey might be a good translation solution, I didn’t think it was a good naming solution. In the book, Méli-Mélo’s brother is named Mimi. In English, this name is associated with females, so it had to be changed. I called the two siblings Poppy and Pip. I didn’t *translate* either name, but I think I named these two characters well.

The second book I translated (*Ne touchez pas à ma Babouche!* by Gilles Gauthier) had also been previously translated, although again the translation was not published. In this case, the challenge came in finding a name for the title character, a dog. Babouche means “slipper,” and in the earlier translation she was called Loafer. This solution would earn a good mark in translation school; it maintains the meaning and seems natural in the target language. Loafer refers to a kind of footwear, just like Babouche, and it even fits the dog’s personality. (Babouche is an old dog that likes to laze around and the trouble she gets into is not energetic puppydog trouble.) But, I doubted anyone would name his dog Loafer (particularly not the protagonist in the book, who acquired Babouche when he was very young and she was a puppy).

Thinking laterally—not a procedure always taught in translation school—I came up with Mooch. I think that this name suggests (although it does not say) much of what Babouche and Loafer convey. It is a name that a kid would give a dog, specifically this kid and this dog. Finally, it contributed to a nice alliteration in the eventual title of the book: *Mooch and Me*.

A third book was called *Ça suffit, Sophie!* (Leblanc 1990), the first in a series that is still going strong after a dozen books. The play on sounds in the title works because it is snappy and natural. Translation always involves making choices about which aspect of the source text to render in the target text. I decided early on that rendering the play on sounds and the meaning simultaneously could probably not be done snappily and naturally. Instead I translated the warning in the title and chose a name that suggested the character’s frustration at demands made on her: *That’s Enough, Maddie!*

But I was also motivated by other considerations. One of the pressures on the character comes from her being the eldest in the family, with her siblings Alexandre and Julien and Bébé-Ange Croton d’amour. It seemed to me that the set Sophie, Alexandre, and Julien revealed a certain imperial naming strategy the author had attributed to the parents of this fictional family. (Bébé-Ange Croton d’amour is a pet name; her given name is probably Isabelle or Catherine.) For a series, a familiar name that target readers can identify with is a big draw. At the time of the publication of the first book in the series, Sophie was a very popular name for girls in Quebec but it hadn’t yet become popular in English-speaking Canada. But Madeleine was becoming popular, and it seemed to me that people who named their daughter Madeleine might go on to name their sons Alexander and Julian. As a regular reader of the birth announcements in the newspaper, I enjoyed choosing compatible names for this family.

*Le Père d'Arthur* by Ginette Anfousse starts with the following sentence: « Ce matin-là, M. Bellehumeur était de bien mauvaise humeur ». The man's name, which means "good humour, good mood," contrasts with his bad temper on the day in question. But this was a throwaway pun, because nothing else is made of the man's name. All of my attempts to find a semantically similar name (Mr. Goodhumour, Mr. Jolly) resulted in extremely clunky, unfunny puns, far too heavy and nudge-nudge to serve as the gently humorous first sentence to the book. I finally called the man Mr. Goodberry; it struck me as a kind of amusing name, and a contrast was suggested between his name and his mood without being too obvious. I was not entirely satisfied with the solution. (Neither was one reviewer, who took me to task for not translating the play on words.)

Over several years, I could not come up with anything better. A friend of mine did, though: she suggested "That morning, Mr. Thoroughgood was in a thoroughly bad mood." I wish I had thought of that!

Arthur gives a nickname to the woman his father goes bowling with: La Bardasseuse de quilles. Bardasser is a good Quebec verb meaning "shift things around clumsily with a lot of banging and bumping and noise and fuss," so la Bardasseuse de quilles is the woman who does that with the bowling pins. English lacks such an expressive verb as bardasser. After weeks of unproductive worrying and seeking, the solution came to me: The Bowldozer. I was delighted with my find. The sound relation with bulldozer pleased me, with only the vowels changing places. By suggesting bulldozer, it evoked the meaning of bardasser. It included the reference to bowling, and doozer suggested Arthur's grudging acceptance that his rival was formidable. Sadly, it was perhaps too clever a solution, for the editors changed it to the *Bowldozer*—not half as funny and even harder to say!

## WORKS CITED

- Alexander, Lloyd. *The Remarkable Journey of Prince Jen*. Madison: Demco, 1991.
- Alexander, Lloyd. *Le voyage incroyable du Prince Jen*. Trans. Annie Brousseau. Unpublished manuscript. Université Laval (2000).
- Anfousse, Ginette. *Le père d'Arthur*. Montreal: Éditions de la courte échelle, 1989.
- Anfousse, Ginette. *Arthur's Dad*. Trans. Sarah Cummins. Halifax: Formac Publications, 1991.
- Courtemanche, Gil. *Un dimanche à la piscine à Kigali*. Montreal: Les Éditions du Boréal, 2000.
- Courtemanche, Gil. *A Sunday at the Pool in Kigali*. Trans. Patricia Claxton. Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 2003.
- Gauthier, Gilles. *Ne touchez pas à ma Babouche!* Montreal: Éditions de la courte échelle, 1988.
- Gauthier, Gilles. *Mooch and Me*. Trans. Sarah Cummins. Halifax: Formac Publications, 1991.
- Hébert, Marie-Francine. *Un monstre dans les céréales*. Montreal: Éditions de la courte échelle, 1988.
- Hébert, Marie-Francine. *A Monster in My Cereal*. Trans. Sarah Cummins. Toronto: Second Story P, 1990.
- Leblanc, Louise. *Ça suffit, Sophie!* Montreal: Éditions de la courte échelle, 1990.
- Leblanc, Louise. *That's Enough, Maddie!* Trans. Sarah Cummins. Halifax: Formac Publications, 1991.
- Manini, Luca. "Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and Their Translation." *The Translator* 2.2 (1996): 161-178.
- Newmark, Peter. "The Translation of Proper Names and Institutional and Cultural Terms." *The Incorporated Linguist* 16.3 (1977): 59-63.
- Nord, Christiane. "Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point." *Meta* 48.1-2 (2003): 182-196.
- Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin*. New York: E. P. Dutton, 1909.
- Wong, Jan. *Red China Blues: My Long March from Mao to Now*. Toronto: Doubleday Canada, 1996.

---

## Les écrivains émigrés

---

Eva-Marie Kröller

---

Daniel Chartier's *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999* (2003) may well be one of the most important reference works to have been published in Canada in recent years. The definition of *émigrant* is sometimes generous to a fault, including some individuals who spent no more than a few years or even months in the province, but Chartier's introduction offers persuasive reasons why the reading of the term should be as flexible as possible (not to mention the meaning of "Quebec" and "literature"). Thus, Louis Hémon arrived in 1911 and died in 1913, but *Maria Chapdelaine* (published in 1916) became a Canadian classic, as did Maurice Constantin-Weyer's *Un homme se penche sur son passé* (1928), which appeared eight years after he had returned to France and garnered the Prix Goncourt. The *Dictionnaire* brings new, not always francophone, material into the corpus of Quebec literature, and authors seemingly classified for good are reclassified in the process. Moreover, any critic convinced that diaspora is primarily a recent phenomenon brought on by postcolonial globalism and facilitated by contemporary technology will have to qualify this notion after looking at Chartier's entries. To savour the full range of discoveries that Chartier has made, it pays to go through this 367-page book entry by entry and to read them in the arbitrary but often inspir-

ing proximity created by alphabetical order. For instance, one is reminded that quite a few authors and publishers instrumental to Quebec's cultural *prise de conscience* were not born in the province. Publisher Alain Stanké was born in Lithuania in 1934 and arrived in Quebec in the early 1950s via Paris; his name is adapted from Aloyzas-Vitas Stankevicius. Playwright Robert Gurik was born in Paris of Hungarian parents; novelist Jean Basile was also born in Paris, of Russian parents, before emigrating in 1962. Author and cultural administrator Naim Kattan was born in Baghdad of Jewish parents, studied in Baghdad and Paris, and emigrated to Quebec in 1954, while the distinguished translator David Homel, born in the United States of Russian-Jewish parents, made his way to Quebec via the United States, France and other parts of Canada before settling in the province in 1980. Unusual for reference works from Quebec, Chartier also lists anglophone authors settled in Quebec. It is somewhat startling to come upon an item about British-born Stephen Leacock, who settled in Montreal in 1903. At eight columns, his is one of the longest entries. All editions of his works are faithfully recorded, the great majority of them "en anglais" and listed as having been translated into numerous other languages, but very few into French. (A French translation of *Sunshine Sketches of a Little Town*, apparently the first, was published as late as 1986.) But the presence of anglophone authors in the context of this book also alerts the reader to linguistic, ethnic and

geographical diversities that the literary nationalism of the 1960s and 70s perhaps tended to underplay even for authors well established at the time (including Brian Moore, Leo Kennedy, and Leon Edel, all of whom led itinerant lives by choice), especially if they treated the US/Canadian border as a minor inconvenience. One assumes that the forensic anthropologist and mystery writer Kathy Reichs continues to carry a US passport, but thanks to her positions with both the Quebec and North Carolina police departments she is listed here. Booker Prize-winner Yann Martel's birth in Spain created confusions in the international press, unsure just how Canadian he was, but Chartier lists other diplomatic careers that make it difficult to keep up with an individual's nationality. Painter William von Moll Berczy (born in Germany in 1744 or 1747 "selon les sources," followed by migrations to Austria, Italy, Great Britain, Canada, back to Great Britain, Quebec, and the United States) appears to have made use of his itinerant artistic career to act as a secret diplomatic messenger between Austria and Italy. Chartier's book, however, also alerts us that writers from the diplomatic milieu can be useful to the goals of Canadian federalism. Author Robert Choquette, for example, was born in the United States of Québécois parents before moving to Quebec in 1964. He became Consul-general in France in 1964, and Canadian Ambassador in Argentina, Uruguay, and Paraguay in subsequent years. On the basis of his diplomatic experience, which required him to transcend linguistic and ethnic division, he produced *La Personnalité du Canadien/The Canadian Personality* in 1963, at the request of the "Conseil du Centenaire de la Confédération." There was much less personal choice involved in the movements of authors whose families fled from persecution, political and otherwise, and there was certainly no diplomatic immunity. The instability of the territories they left behind often puts

into question entire categories we have conventionally applied to determine a person's identity. Thus, Chartier alerts the reader that the Russia in which A. M. Klein was born in 1909 is now the Ukraine. Klein's parents emigrated with their family when he was one year old, as did the parents of Irving Layton, who was born in Romania in 1912. The biographies of Klein and Layton assume even greater cosmopolitan dimension alongside the numerous entries on Jewish authors for whom the determination of citizenship becomes a near impossibility. The essayist, novelist and journalist Jacob Beller, for example, was born in Poland in 1899, then part of the Hapsburg Empire. (He studied in Austria and served in the Austrian army during World War I, a reminder that citizenships, arbitrary as some of them were, caught up with people during wartime, sometimes long after emigration, as happened to Edouard Baudry, who emigrated from Belgium to Quebec in 1928, but was drafted into the Belgian army in 1941). By 1922, Beller was teaching in Argentina, followed by travels across Europe from 1927 onwards and through South America in 1946. He was in Israel in the same year, in Ontario shortly after, and in Quebec in 1960, the year he also returned to Israel to settle there for good. The reasons for Beller's movements are particularly complex: he was born in a territorially unstable nation, his ethnic and religious background precluded permanent settlement in several countries, and his profession as a journalist placed him under an obligation to bear witness to the tribulations of people in the Jewish diaspora. The titles of some of his books speak volumes, as it were: *Iber tsvantsik Latayn-amerikaner lender: Bagegenishn mit Yidn in vaye vinklen* (1953; *Across Twenty Latin-American Countries: Encounters with Jews Far Corners [of the World]*; my translation) is one, *Yesterday: Eretz Yisrael 1948. Reports of a War Correspondent: An*

*Anthology of Essays, Short Stories, Itinerary to Many Countries After the Nazi Holocaust, Interviews with Great Jewish Personalities* (1988) another. Virtually all of the entries in the *Dictionnaire* bear witness to complex lives, but the women's biographies pose a set of challenges all of their own because the multiple last names that some of them acquire in a lifetime do not always coincide with their geographical movements or marital status. Irena Karafilly, for example, born in the Soviet Union (now Russia) in 1944, emigrated to Israel before settling in Canada in the 1970s, and in Greece between 1979-83. She moved to Quebec in 1990 and, although divorced, keeps her husband's last name, generally abbreviating her maiden name "Friedman" to the initial "F." (Karafilly's memoir of her mother's descent into Alzheimer's, *The Stranger in the Plumed Hat* [2000], gives a haunting narrative of trauma preceding the author's own lifetime but overshadowing it nevertheless). A particularly complicated case is that of Régine Robin, who emigrated to Quebec in 1977 and whose novel *La Québécoise* (1984; tr. *The Wanderer*, 1997) has been acclaimed as one of the first to give a voice to the ethnolinguistic diversity of Quebec. Robin, born in Paris in 1939 of a Russian mother and a Polish father, is listed as "née Ryvka Ajzersztejn. Nom actuel: Régine Robin Maire, née Ajzertejn [sic]." Contrary to the usual thoroughness of the entries, this one omits reference to Robin's Jewish background. René Brisebois's entry in William H. New's *Encyclopedia of Literature in Canada* makes for excellent complementary information: "daughter of émigré Polish-Jewish Sura-Fajga Segalik, a dressmaker, and Schmil Ajzersztejn, a hairdresser, whose name was francized to Aizertin at the time of their French naturalization in 1948; Régine Robin (Robin-Maire after her second marriage) uses her first married name in her academic and publishing career." In contrast to these entries, which navigate between

maiden and married names, the entry on Yiddish writer Chava Rosenfarb (an author featured in Mark Abley's recent *Spoken Here: Travels Among Threatened Languages* [Houghton Mifflin]) omits her marriage to Henry Morgentaler, and lists her as signing her name as "Khavé Rozenfarb, Chavéh Rosenfarb, Chawa Rosefarb ou encore Eva Rosenfarb." Chartier lists Rosenfarb's first books as having appeared in London in the late 1940s, but as with many authors in this volume, the places of publication mirror the author's mobility and diverse points of reference: she has also published in Montreal, in Tel-Aviv, and in the United States. Henry Morgentaler appears as publisher of one of Rosenfarb's early plays, but Chartier's volume predates Rosenfarb's *Survivors: Seven Stories*, a book recently issued by Cormorant, in a translation by her daughter Goldie Morgentaler.

Leah Garrett's study *Journeys Beyond the Pale: Yiddish Travel Writing in the Modern World* (U of Wisconsin P) does not address Canada specifically, but her book is of great interest in this context nevertheless. Many of the books she discusses are not travel-writing proper, but fiction with a travel motif, although the distinctions between fiction and non-fiction in several of these works are difficult to maintain. Discussing road, train, and ship as typical (and archetypal) means of mobility, Garrett makes a strong case for "modern Yiddish travel literature . . . as a forceful counterstory to the mainstream narratives of European prose." In particular, she takes issue with the tendency of postmodern discourse to replace "real Jews" with "tropical figures," and offers careful readings of her texts (citing both the Yiddish original and the English translation) to show not only how seemingly universal tropes more often than not turn out to be specifically "Christian," but also how Yiddish writers found complex ways to escape the "otherness machine," a term the author borrows from Sara Suleri. The writ-

ers discussed in Garrett's book are deeply implicated in the literary traditions of the cultures that surround them, and Garrett talks about parodies of Robinson Crusoe, about allusions to the English Romantics, and intertextualities with Tolstoy, Chekhov, and Turgenev to mention only a few. At the same time Yiddish travel writing sees the world as one that is "ideally, Jewish" and therefore endowed with a "single identity," albeit one that has to overcome many obstacles on its way home (that is, both the *shtetl* and *Eretz Yisrael*). Thus, the point of view in Jacob Glatstein's autobiographical fiction about his return, in 1938, from the United States to Poland is "permanently split between the private and the public," employing a "polyphonic narrative style" to express this fissure. Garrett's discussion of the train is particularly good as it points out how this new mode of conveyance increased the surveillance to which Jewish travellers found themselves subjected: customs officials, determined to harass passengers, now often accompanied the journey throughout rather than merely presenting themselves at regular intervals along the road. Occasionally, Garrett's discussions are not as nuanced as they could be; for example, the distinction she draws between "Jewish train travel [as] marked by the bureaucratic, and thus negative, anticomunal processes of modernization, whereas non-Jewish train travel is a pleasurable experience, because Christians do not find official spaces to be dangerous in the same way that Jews do" may be too categorical in its formulation and is not borne out by studies in psychoanalysis. Dream imagery, Christian and otherwise, was quick to absorb the train as an objective correlative of inexorable fate. However, horrific as a dream may be, it still does not equal actual harassment and so Garrett's assertion is even more appropriate than she lets on. The scenes her characters endure are not only real but also confirm their worst nightmares.

---

## Lectures à voix haute

---

Réjean Beaudoin

---

Tout ce qu'on lit n'est pas limpide. Ne s'accorde-t-on pas pourtant à souhaiter que toute écriture se prête à la lecture avec l'aisance d'un geste libre? Le texte se doit d'atteindre à la fluidité du mouvement dégage, à la souplesse de l'animal en chasse. Quand il parvient à ce niveau de vivacité qu'on dit naturelle, c'est que le livre a subi toute une suite d'épreuves et de transformations qui témoignent du contraire: le manuscrit s'est arraché par petites touches à quelque formidable force d'inertie qu'il a su vaincre pour s'élever jusqu'à la transparence finale d'une sorte d'envolée qui est le fait de l'esprit plus que de l'instinct. Plus exactement, c'est le grain de la voix qui doit se rendre audible à l'écrit.

Tout bonheur de style fait ainsi mentir les traces effacées de ses repentirs, ratures, déplacements et autres lourdeurs d'expression qui n'en sont pas moins sa condition native. Un tel effet de spontanéité ne commence peut-être pas sur la page blanche, ce spectre redouté à bon droit. N'est-ce pas dans l'espace assumé de sa vie déployée que l'auteur remet sans arrêt l'ouvrage sur le métier? Les plages de silence verbal sont grosses de mondes textuellement inédits qui s'offrent à l'oreille mélomane, au regard errant du flâneur, au caprice du rêveur et aux divagations du dévoreur de livres promenant lentement ses yeux malmenés en tournant la page. Ce n'est pas forcément à la table d'écriture que les livres commencent à s'écrire.

Tout ce qu'on lit n'est pas clair comme eau de source. Le monde hors-texte l'est-il davantage? C'est qu'il est déjà tout barbouillé d'écritures, depuis le commencement où « était le Verbe », comme nous l'apprend la *Genèse*. Je soupçonne les cent tableaux poétiques de Robert Melançon dans *Le Paradis des apparences* (Montréal,

Éditions du Noroît, 2004) de provenir autant de sa culture picturale que de ce regard épris de réalisme que le poète promet en sous-titre: « Essai de poèmes réalistes ». Rien ici ne manque à la lisibilité dont je viens de parler pour en faire l'éloge. Tout porte plutôt la vision à un point de netteté quasi idéale. Trop transparents pour être réalistes, ces instantanés seraient-ils mieux qualifiés d'hyper-réalistes, voire de minimalistes, bien qu'ils soient exempts de toute abstraction? Que m'importe, au fond? Il est clair qu'ils répondent entièrement à une entreprise poétique mûrement délibérée, assortie de contraintes arbitraires: cent quarante-quatre poèmes de douze vers libres, invariablement disposés en quatre tercets et voués à l'évocation précise d'un paysage, le plus souvent urbain. Il ne faudrait pas oublier non plus les contraintes issues de choses vues, les innombrables barrages résultant de l'éclairage, du point de vue ou du cadrage, voire d'interpositions d'objets médians. Le réalisme est sans doute là, à bien y penser, dans l'attention extrême portée au travail de l'œil tout autant qu'à la composition des images rendues visibles.

La langue poétique parle de vive voix, elle désigne, ne se contente pas de la pure transparence. Elle joue de sa matérialité sans effets de voix. Elle chante en finesse et en toute discrétion. Mais que vient faire ici le réalisme? La question n'est pas vaine, mais elle me tracasse. Ce recueil est réaliste à la façon dont on dit de Rilke qu'il est un poète romantique. C'est un romantisme d'après le romantisme, en décalage d'un siècle, faut-il comprendre. Le temps d'y voir clair. Ainsi du réalisme du *Paradis des apparences*. Depuis que Barthes a montré les effets de réel dans le réalisme, le mot n'a-t-il pas perdu des plumes? On n'oublie pas que Maupassant traitait ses contemporains d'illusionnistes.

La récurrence des mêmes scènes, toutefois renouvelées par les circonstances de l'heure ou de la saison, tableaux

infiniment recommencés sous les auspices zodiacales, à l'image des poèmes qui les donnent à voir, cette variabilité dans l'espace-temps appelle une mémoire des cycles climatiques dans la pseudoconstance des lieux. *Le Paradis des apparences* relève-t-il du journal poétique? Ses entrées sont aussi quotidiennes que le vol d'un oiseau de passage ou l'invasion ténébreuse au-dessus des rues vespérales, l'aspect insolite de la ville transfigurée par la neige, la pause de l'automobiliste embouteillé à l'heure de pointe. Les tableaux sont riches d'une texture visible. L'image n'est pas léchée. Elle ne néglige pas la focalisation, mais là n'est pas son propos. Le poète de *Peintures aveugles* connaît son métier, mais il ne s'en fait pas une cuirasse. Il s'applique à rendre fictive sa vocation picturale, l'accomplissant du coup dans la substance ductile du langage. Je songe plus à l'aquarelliste qu'aux fresques murales. C'est une transparence en mouvement; les images bougent, reparais-sent sous une autre forme, frémissent dans une lumière liquide que le coloriste travaille comme le cinéaste fait avec la pellicule.

Robert Melançon entrebâille, dans un autre livre, la porte de son atelier. Ce n'est pas qu'il y fasse grand étalage de sa technique ou de ses outils. Une certaine discrétion s'impose dès le seuil des *Exercices de désœuvrement* (Montréal, Éditions du Noroît, 2002), mais plus on s'aventure dans la pénombre recueillie de la méditation, plus on est saisi de la crudité des observations dont plusieurs ont valeur de franches confidences, aveux sans embarras faits à un lecteur qui en serait moins le destinataire que le témoin muet, médusé, froidement attentif et absolument non invité à entrer dans l'intimité du sujet poétique. Cette distance est intentionnelle. Ou bien, au contraire, elle est impersonnelle, n'émanant que de l'instance poétique. Celle-ci n'entend pas exclure quiconque, mais elle énonce la condition d'une lecture qui n'a que faire de la familiarité. Le lecteur est convié, promu

aussi, je suppose, au rôle de co-créateur du poème. Ce n'est donc pas une visite guidée de la boutique du poète. L'âpreté d'accueil aurait valeur d'initiation. Je ne m'y suis pas frotté sans profit. Je préfère cela au sans gêne des opérations « portes ouvertes ». C'est qu'il n'y a rien à mettre en montre dans la vitrine, là où le poète exerce son métier. D'autres artistes peuvent nous inonder de leurs cogitations profondes. Le laconisme a ses vertus. L'austérité du cordonnier me convient.

Il y a des poètes plus diserts qui vous assomment annuellement de leurs réflexions philosophiques. On se demande de quels lecteurs ils attendent la patience de les lire. L'attaque n'augure rien de bon, mais il y a des discoureurs qui me trouvent sans pitié. Tolérance zéro. Je passe ainsi sans appuyer sur une bonne demi-douzaine de plumitifs aux carquois remplis de flèches plus ou moins mortellement empoisonnées. Tous ces haut-parleurs sont du reste d'une certaine notoriété dans les chaumières de leur canton. Ce sont des livreurs de performances, des virtuoses de l'installation rhétorique, des échafaudateurs de leur propre statue équestre.

Les romans de Ying Chen ont déjà trouvé un lectorat fidèle, reçu une appréciation élogieuse de la critique. La jeune femme, d'origine chinoise, ne se définit pas volontiers comme romancière. Pas entièrement. Son écriture s'oppose trop manifestement au réalisme plat pour ne pas résister quelque peu à l'idée même du roman, ainsi qu'à sa forme. Ying Chen avoue vouloir injecter du théâtre, de la poésie et de la musique dans sa prose fictive. Elle confie son angoisse identitaire, son choix d'écrire en français, de vivre en exil, sa pratique de l'auto-translation et sa formation de passeur entre les barrières linguistiques. Elle a réuni ses textes de réflexion sur son métier d'écrivaine, son pays natal, sa vision du monde dans un livre de la belle collection « Papiers collés », sous le titre *Quatre mille marches* (Montréal, Boréal, 2004).

Cet ouvrage sobre est marqué, comme toute son oeuvre, d'un ton très personnel, d'autant plus que ce recueil est traversé par le sujet autobiographique qui s'y livre avec une entière sincérité dans laquelle se lit encore toute la distance imposée par sa rare expérience des livres et des lieux, des âges et des mondes.

Quel que soit l'objet de son propos, Ying Chen n'adopte jamais une approche érudite ou la position d'un savoir encyclopédique. Elle ne feint pas non plus une naïveté qui, de toute évidence, ne tient aucune place dans la richesse culturelle et la maturité de pensée qui informent ses écrits. Il n'est pas facile de saisir exactement le foyer intérieur à partir duquel ses essais se sont élaborés. L'écrivaine n'hésite pas à s'expliquer sur sa méthode, sans illusions d'ailleurs quant à la possibilité de s'acquitter parfaitement de cette tâche, de façon à ne rien laisser dans l'ombre. Les lecteurs doivent accepter de composer avec la part de l'indicible. Il est beaucoup question de l'incessant combat avec la langue. Ce n'est pas seulement la langue apprise, la langue littéraire, qui exige cette confrontation. Même en faisant abstraction du travail d'écrire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, Ying Chen soutient que la seule présence au monde passe nécessairement par la complexité des multiples filtrages linguistiques et l'écrivaine affirme désirer apprendre encore un plus grand nombre de langues. Nous sommes plus façonnés par les voix qui nous traversent que cousus de codes génétiques.

Dans *Le Champ dans la mer* (Montréal, Boréal, 2002), roman qui se construit autour d'une narratrice anonyme dont la voix d'outre-monde résonne d'un ton à la fois grave et fantaisiste, ironique à l'extrême et macabre sans intervalle, le fracas des tuiles tombées du haut d'un toit percute le récit en traçant un curieux seuil de passage entre la vie et la mort. Les familiers de l'oeuvre de Ying Chen auront reconnu dans cette



narratrice un fantôme, une âme errante qui rôde à l'ombre de son passé, pendant que le cadre spatio-temporel oscille entre un village rural sans âge et une cité moderne dotée d'un campus universitaire. Dans *Quatre mille marches*, l'auteure commente brièvement ce roman en observant qu'il représente la fin de la civilisation du maïs. Faut-il y lire une allégorie semi-transparente de sa Chine natale, que Chen a quittée il y a une dizaine d'années? On s'étonnera peut-être de trouver dans ces essais des remarques d'une certaine dureté sur la Chine contemporaine, en particulier sur la Révolution culturelle qui semble avoir cristallisé le souvenir indélébile d'une infernale brutalité idéologique: « Nous étions enfants de fantômes, citoyens des ruines » (109). La sévérité de Ying Chen à l'endroit de son pays n'est pourtant pas inspirée par l'occidentalisation de sa propre pensée; elle s'en défend dans une longue lettre à un compatriote qui l'accuse tout bonnement de trahison. Et je l'ai vue récemment affronter les mêmes griefs dans un forum universitaire où une très jeune étudiante Sino-Canadienne insinuaient gravement l'acculturation de la romancière. Il serait fort mal venu pour moi de vouloir arbitrer cette tension, mais je note tout de même que l'étudiante, née au Canada, n'a jamais connu la Chine maoïste dont est issue l'écrivaine.

Je voudrais tenter maintenant de rendre compte d'un événement qu'il serait trop facile de qualifier de mondain, quoiqu'il fasse immédiatement penser aux rituels sociaux d'une autre époque. Le caractère inusité de la rencontre et du décor appelle une autre lecture. Je franchis pour commencer la grille d'une sorte d'hôtel particulier aux allures de résidence victorienne. J'arrive dans le grand salon du Manoir Hycroft, maison princière d'une centaine d'années, restaurée avec goût par une association de femmes de carrière. Ce haut lieu accueille des manifestations d'ordre culturel en offrant ses facilités en

location. À l'ordre du jour, ce soir-là, un lancement de livre.

Il s'agissait de la nouvelle édition bilingue du recueil de vingt-quatre poèmes de Rainer Maria Rilke, *Les Roses*. L'édition originale de 1927 était parue un an après la mort de l'écrivain autrichien. Quant à la nouvelle édition, c'est un livre d'artiste orné de bois gravés, imprimés à la main sur papier japonais; les textes sont composés avec des caractères de plomb et imprimés à Montréal par Martin Dufour, sous un boîtier conçu et réalisé par Pierre Ouvrard, maître-relieur de renom. Lucie Lambert est l'éditeur de ce joyau pour bibliophiles dont elle a gravé elle-même les bois originaux. Le tirage est limité à une cinquantaine d'exemplaires numérotés et signés par l'artiste. Chacun de ces objets d'art peut revendiquer le statut de pièce unique par le jeu des combinaisons résultant des nuances chromatiques du boîtier, mais l'édition constitue bel et bien une production sérielle à tirage restreint. Les poèmes de Rilke sont précédés d'une préface inédite d'Yvon Rivard. Douglas G. Jones les a traduits en anglais, de même que la préface.

Je me fondis de mon mieux dans la foule d'une centaine d'amateurs de curiosités esthétiques qui en avaient pour leur appétit. La cérémonie des discours allait commencer et les caméras de télévision surveillaient discrètement le rituel. Robert Reid acheva ses quelques mots de bienvenue en cédant la parole à l'éditeur du livre rare, l'artiste-graveur Lucie Lambert, qui s'empressa d'expliquer l'origine de ce projet singulier. Rainer Maria Rilke a rédigé peu de textes en français. *Les Roses* fait partie des rares œuvres que l'écrivain a choisi d'écrire dans cette langue qu'il possédait à fond. Le manuscrit a été achevé vers la fin de la vie du poète décédé en 1926. L'édition originale de 1927 est donc posthume; elle parut avec une préface de son ami Paul Valéry. Lucie Lambert avait reçu en cadeau cette édition. Le don du livre précieux lui était venu d'un

ami disparu à qui Lucie Lambert rend ainsi un hommage éclatant.

T'appuyant, fraîche claire  
rose, contre mon oeil fermé, —  
on dirait mille paupières  
superposées

contre la mienne  
chaude. Mille sommeils  
contre ma feinte sous  
laquelle je rôde dans  
l'odorant labyrinthe.

Après l'allocation de l'éditeur, la lecture intégrale des vingt-quatre poèmes fut offerte à l'auditoire, en français et en anglais. Les vers de Rilke étaient portés par la voix d'Alain Blancard et leur traduction en anglais par celle de Marlene Schiwy. La flûtiste Luann Ethan improvisait des transitions librement modulées entre chaque poème, trilles voltigeant au vent du soir parfumé comme une chute de pétales. La salle écoutait sans perdre un mot ni une note. Le spectacle d'une lecture de poèmes n'est plus une forme de divertissement très en vogue. J'en parle avec une réelle admiration. Les lecteurs et la musicienne ont fourni une exécution sonore, une interprétation vocale accordée au décor des fastes rilkiens. L'événement revêtait un cachet d'improbabilité physique. « Et que dire [...] de la maison bâtie en surplomb sur les eaux symphoniques »? (Pierre Morency, *À l'heure du loup*, Montréal, Boréal, 2002: 36). Un témoin moins envoûté que moi accuserait le ton délicieusement suranné de la fête. Ai-je noté que le manoir Hycroft se situe dans un des quartiers les plus riches de Vancouver et que son grand jardin découvre un panorama sans pareil, où English Bay et le scintillement du centre-ville se tiennent à l'ombre des montagnes? C'est là que la petite foule élégante goûta café et petits fours dans un gracieux tourbillon de roses.

Je viens de citer en passant un autre livre de poète, dont le contenu n'est pas fait que de poèmes. Mais il en reste tout de même

quelque chose, pour ainsi dire. À *l'heure du loup* est imprimé à l'encre bleu, sous une jaquette bleu nuit, sur un papier de bonne corpulence. Rien ne l'indique explicitement, mais c'est plutôt une sorte de journal. Un journal d'amitié, si j'ose dire. Tout s'y prête à la célébration de la splendeur de la vie et de la sérénité de la mort qui vient toute seule, à son heure, sans qu'il soit besoin de la surcharger d'appareil macabre ni de la farder au crayon charbonneux. Si vous êtes d'avis que la nature ne recèle pas de source d'inspiration, Pierre Morency n'est pas votre auteur. Son œuvre poétique se double d'une importante œuvre de naturaliste. C'est un observateur passionné de la terre, de la faune et de la flore qu'il sait décrire et faire découvrir avec un art dont la meilleure part m'a toujours paru plus proche de son cœur que de sa technique d'écriture. J'entends la remarque comme un hommage. Si l'on veut y flairer malice, ce sera contre mon gré. Avouerais-je que j'ai déjà éprouvé plus de plaisir à la lecture d'autres livres de l'auteur? Je me demande pourquoi. Pour le dire tout net, il y a trop de philosophie pour mon goût dans ce récit. Trop de philosophie optimiste, en fait, qui reconforte l'âme frileuse. Le plus confondant, c'est que c'est exactement ce que j'ai aimé naguère chez lui. Un lecteur change avec le temps. Cruelle ironie.

« —La vue des grands fleuves nous libère et nous ouvre. . . » (56). Pourquoi pas: le vin des grands fûts nous saoule et nous délivre? Il me semble qu'il restait des pages à élaguer dans cette histoire qui s'autorise de la simplicité d'un langage direct et qui sombre dans le tour fleuri.

*Music-Hall!* de Gaétan Soucy (Montréal, Boréal, 2003) tient du roman historique par un bout, mais c'est surtout un gros roman d'aventures de forme parfaitement burlesque. Le souffle tient le coup et la griffe de l'écrivain ne lui fait pas défaut. Qu'est-ce qu'il y a qui ne va pas? Autant brûler mes batteries tout de suite: je n'ai pas marché. En dépit

de tout le crédit mérité de ce romancier de talent, j'aime bien, quand on me mène en bateau, qu'on me laisse ramer contre le courant dans les grandes tempêtes. Je veux dire que ces sortes de croisières organisées ressemblent trop au cinéma en couleur sur écran géant. Le lecteur est congédié, on ne lui laisse rien à faire parce que le gars des vues s'en charge. Il n'y a plus qu'à tourner les pages.

L'intrigue est d'une grande complexité, la mer est large et la barque est bien menée, je n'en disconviens pas. Ces qualités devraient assurer quelque saveur à l'expédition et je parie que le livre ne manque pas de lecteurs comblés. « Nous sommes à New York, fin des années vingt, sur un chantier de démolition. » (15). Ça commence en coup de poing, comme il se doit, et l'action sanguinaire ne se fait jamais attendre. Il y en a tout plein pour tous les appétits, avec une avalache de conscience sociale, en prime, et une cascade d'effets très spéciaux à la clé. J'appellerais ça le retour du roman-fleuve, si la chose n'était déjà bien retournée, dans toute la gamme des popularités. Il n'y a pas de littérature sans omelette au lard et la littérature québécoise se dévore comme un fricot de cabane à sucre.

Parlant de romans-fleuves, en voici un du siècle d'Eugène Sue, qui m'a étonné, parce que j'ignorais que les écrivains québécois avaient pratiqué ce genre au temps de Laure Conan et d'Honoré Beaugrand. L'auteur, qui m'est inconnu, se nomme Rémi Tremblay. *Un revenant*—c'est le titre—a paru en feuilleton dans le journal *La Patrie*, en 1884. Les épisodes s'enchaînent comme une série d'aventures assez lâchement tissées sur le canevas central de la Guerre de Sécession aux États-Unis (1861-1865), à laquelle prirent part quelques Canadiens français recrutés comme mercenaires par les forces unionistes. Rémi Tremblay était journaliste et il connaissait son sujet de première main, ayant lui-même combattu tout au long du conflit. Il a tiré de son expérience un récit

palpitant, selon la formule populaire des énormes constructions narratives destinées aux pages des journaux.

On s'explique aisément l'intérêt historique du sujet et le choix de héros canadiens qui soutiennent les violentes péripéties tant bien que mal. Ce qui risque de dérouter les habitudes du lecteur actuel, par contre, ce sont les épisodes à rebondissements qui s'emboîtent comme des poupées gigognes, le goût des longues descriptions, les scènes de combat et les exploits guerriers, les mouvements de troupes, les pillages et les conditions réservées aux prisonniers, déserteurs, traîtres, espions, agents doubles, fournisseurs de ravitaillement et autres écumeurs des temps de guerre. La machine infernale du récit n'épargne aucun détail aux lecteurs. Le choix de publier en feuilleton dans *La Patrie* semble indiquer qu'on a visé un lectorat nombreux, de tendance libérale, là où l'on se montrait réceptif à la révision du préjugé répandu selon lequel les Canadiens qui émigraient aux États-Unis n'étaient que de mauvais sujets attirés par l'appât du gain. Rappelons que le fondateur et le directeur de *La Patrie*, Honoré Beaugrand, allait lui-même écrire et publier un roman qui défend l'honnêteté et le courage des ouvriers canadiens-français de l'industrie du textile en Nouvelle-Angleterre (*Jeanne, la fileuse*).

Résumer l'argument de ce récit à tiroirs excède les limites de l'espace disponible. Deux héros partagent les devants de l'intrigue et leur histoire se déroule à peu près parallèlement; des éclipses précèdent des retours dramatiques et l'analepse est largement mise à contribution. La tension est nouée autour de deux centres d'intérêt principaux: la quête amoureuse et la carrière militaire. Au bout du compte, tout finit le mieux du monde, les bons sont reconnus et reçus en triomphe, tandis que les méchants sont démasqués avec éclat. La plume de Rémi Tremblay ne manque pas d'élégance ni d'humour. Il en faut pour

traverser cette apocalypse. On passe du plus noir réalisme au plus pur mélodrame. Je ne sais si l'on peut dire que cette œuvre témoigne d'un engouement populaire de l'époque, succès dont nous avons perdu la trace. *Un revenant* nous donne un aperçu des « Bibliothèques de familles » qui occupaient une place dans la variété des imprimés en circulation.


La réédition de ce roman est importante, ne serait-ce que parce qu'elle redonne accès au principal ouvrage d'un auteur oublié, qui fut, en son temps, un journaliste prolifique et un aventurier audacieux, à l'image de ses héros. Le travail d'érudition de Jean Levasseur, qui a établi le texte, a le léger inconvénient d'une annotation surabondante, en plus d'une généreuse Introduction d'une soixantaine de pages. Cet appareil savant est malheureusement massif et touffu, aussi monumental que l'œuvre qu'il devrait servir plus discrètement, selon moi. Il est certain que le fond historique du matériau romanesque appelait des explications ponctuelles, mais je ne vois pas la nécessité de doubler le roman d'un précis d'histoire de la guerre civile américaine. Il aurait mieux valu renvoyer sobrement le lecteur moderne aux indispensables références pertinentes.

J'ai évoqué les habitudes de lecture d'un autre temps en parlant de ce roman. À ce sujet, il est bon de signaler un ouvrage collectif réunissant sept chercheurs sous la direction d'Yvan Lamonde et Sophie Montreuil: *Lire au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle* (Montréal, Fides, 2003). On sait l'importance des travaux consacrés à la lecture. Cette étude y contribue, essentiellement du côté de l'histoire des pratiques de lecture. Deux approches sont utilisées, qui correspondent aux deux parties du livre: 1. l'inventaire de la bibliothèque de Louis-Joseph Papineau et ce qu'elle nous apprend de la vie intellectuelle du chef patriote à travers sa correspondance avec sa famille; 2. l'analyse des catalogues de certaines bibliothèques

publiques. Je me contente de recommander hautement cet ouvrage, immense laboratoire de recherches qui n'exclut pas les anecdotes savoureuses et sait rendre les statistiques éloquentes. Comment lisait-on au siècle de la confédération? L'enquête est riche d'enseignement et de quelques surprises. Amédée Papineau (fils de Louis-Joseph), qui a participé dès son jeune âge à l'acquisition du fonds de la bibliothèque paternelle, puis à son sauvetage, après l'exil politique du tribun, Amédée fait souvent allusion à la lecture collective à voix haute, au collège comme en famille. C'est une pratique qui s'est tout à fait perdue de nos jours. Mais nous avons la radio et le petit écran. Faut-il nous en vanter? Nos technologies de l'information instantanée deviennent aussi, pour un trop grand nombre de nos contemporains, des repoussoirs à la lecture.

**MORE THAN  
96 YEARS OF  
STERLING SERVICE  
& AWARD WINNING  
QUALITY.**


HIGNELL ON DEMAND



**HIGNELL**  
Book Printing  
1-800-304-5553  
Fax (204) 774-4053  
books@hignell.mb.ca  
www.hignell.mb.ca

488 Burnell Street  
Winnipeg, Manitoba  
Canada R3G 2B4

*Now available  
"Print On Demand" at  
www.hignellondemand.com*



**Dedicated to providing our customers with superior service and quality at a competitive price.**

*Now offering environmentally friendly 100% post-consumer recycled papers.*

**Call toll-free today for your free info book, or visit our website.**

GET INTO OUR GOOD BOOKS!

**Articles**

Sarah **Cummins** is a perpetual student of language and linguistics. Formerly a translator with the federal government, she is now a professor of translation at Université Laval in Quebec City, where she conducts research in linguistics and translation and continues to translate scholarly articles and children's books.

Lucie **Hotte** est titulaire de la Chaire de recherche sur les cultures et les littératures francophones du Canada et professeure agrégée au Département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa, où elle enseigne les littératures québécoise et franco-ontarienne. Elle a publié plusieurs articles portant aussi bien sur les textes franco-ontariens (romans, poésie, théâtre), sur la critique que sur les enjeux institutionnels.

Darlene **Kelly** teaches courses in both Canadian and American literature at St. Thomas More College. Her articles have appeared in *English Studies in Canada*, *ARIEL*, *Canadian Poetry*, *Essays on Canadian Writing*, *Canadian Literature*, *Reappraisals: Canadian Writers*, *Children's Literature Review*, and *Nineteenth-Century Literature: Criticism*.

Johanne **Melançon** est professeur adjoint au département d'Études françaises et de traduction de l'Université Laurentienne. Elle s'intéresse à la littérature franco-ontarienne, ainsi qu'à la chanson québécoise et franco-ontarienne. Ses recherches portent principalement sur l'institution littéraire franco-ontarienne, en particulier le monde de l'édition. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Liaison*, la revue des arts en Ontario français depuis plusieurs années.

Jane **Moss** is the Robert E. Diamond Professor of French and Women's Studies at Colby College (Waterville, ME) where she has taught since 1979. A specialist on francophone theater in Canada, she has written numerous articles for journals and essay collections published in Canada, the United States, and Europe. She is a past-president of the American Council for Quebec Studies, an Assistant Editor of *The French Review*, and a member of the editorial board of the *American Review of Canadian Studies*, and has been the Managing Editor of *Quebec Studies* since 1994.

Pamela V. **Sing** is an Associate Professor at the University of Alberta's Campus Saint-Jean. She is the author of *Villages imaginaires : Édouard Montpetit, Jacques Ferron et Jacques Poulin* (1995) and the co-editor of *Communautés francophones. Espaces d'altérités* (2001) and of *Alberta, villages sans mur(s)* (2005).

Metka **Zupančič** enseigne le français à l'Université d'Alabama à Tuscaloosa. Ses nombreux articles sur les mythes dans la littérature contemporaine française et francophone s'accompagnent de plusieurs volumes, dont son essai *Lectures de Claude Simon* (2001) et plus récemment le collectif qu'elle a dirigé, *Hermès and Aphrodite Encounters* (2004). Son livre sur l'œuvre d'Hélène Cixous est à paraître prochainement.

## Poems

Normand **Carrey** lives in Halifax. Herménégilde **Chiasson** lives in Grand Barachois. Robert **Dickson** lives in Ottawa. Lise **Gaboury-Diallo** lives in Saint-Boniface. Laurent **Poliquin** lives in Winnipeg.

## Reviews

Carol **Acton** teaches at the University of Waterloo. Robert **Amussen** lives in Sooke. Gisèle **Baxter**, Réjean **Beaudoin**, Judy **Brown**, Barbara **Dancygier**, Maryse **Duggan**, Marketa **Goetz-Stankiewicz**, Brett Josef **Grubisic**, Stephen **Heatley**, Brook **Houglum**, Alain-Michel **Rocheleau**, and Graeme **Wynn** teach at the University of British Columbia. Adam **Beardsworth** lives in St. John's. George **Belliveau** lives in Charlottetown. Gregory **Betts** teaches at the University of Toronto at Mississauga. Neil B. **Bishop** and Martin **Ware** teach at Memorial University of Newfoundland. Rob **Budde** and Dee **Horne** teach at the University of Northern British Columbia. Marie **Carrière** teaches at the University of New Brunswick. Yvon **Dandurand** is Dean at the University College of the Fraser Valley, Abbotsford. Laura E. **Donaldson** teaches at Cornell University. Debra **Dudek** teaches at Deakin University. John **Eustace** teaches at Acadia University. Cliff **Eyland** lives in Winnipeg. David **Ferry** lives in Toronto. Barbara Carman **Garner** teaches at Carleton University. Susan **Gingell** teaches at the University of Saskatchewan. Albert-Reiner **Glaap** lives in Ratingen, Germany. Lothar **Hönnighausen** teaches at Universität Bonn. Christopher **Jennings** teaches at the University of Ottawa. Karl **Jirgens** lives in Sault Ste. Marie. Chelva **Kanaganayakam** teaches at Trinity College. Ric **Knowles** teaches at the University of Guelph. Huai-Yang **Lim** lives in Edmonton. Laurent **Mailhot** teaches at the Université de Montréal. Cedric **May** lives in North Yorkshire. Linda **McNutt** lives in Fredericton. Jonathan **Meakin** teaches at the University of Alberta. George **Melnyk** teaches at the University of Calgary. Sally **Mennill**, Jenny **Pai**, and Keith **Wilkinson** live in Vancouver. Neil **Querengesser** teaches at Concordia University College, Edmonton. Norman **Ravvin** teaches at Concordia University. Jessica **Schagerl** teaches at the University of Western Ontario. Shelley **Scott** teaches at the University of Lethbridge. Maya **Simpson** teaches at the University of Manitoba. Lee **Skallerup** lives in Dorval. Allan **Weiss** lives in Downsview. Tracy **Whalen** teaches at the University of Winnipeg. Darryl **Whetter** teaches at the University of Windsor. Yaying **Zhang** teaches at the Thompson Rivers University.

LUCIE LAMBERT  
*30 years of dedication  
 to publishing  
 livres d'artiste*

TO BE LAUNCHED SEPT. 15, 2005

AU COEUR DU BOIS

Poèmes de Jacques Brault



Bois gravés ~ Woodcuts  
 Lucie Lambert

Poems by E.D. Blodgett

IN THE HEART OF THE WOOD

LES ROSES  
 RAINER MARIA  
 RILKE

Préface ~ Yves Rivard  
 Traduction ~ Translation ~ Douglas G. Jones  
 Bois gravés ~ Woodcuts ~ Lucie Lambert

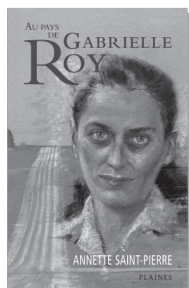


LES ÉDITIONS LUCIE LAMBERT  
 VANCOUVER, MMIII

PUBLISHED IN 2003

PLEASE VISIT MY  
 COMPREHENSIVE  
 WEBSITE

lucielambert.com



*Au pays de Gabrielle Roy*  
 un essai biographique de  
**Annette Saint-Pierre**

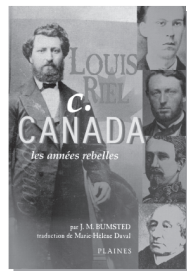
De la Montagne Pembina à Saint-Boniface, jusqu'à l'exode et le devenir de chacun de ses frères et sœurs, ce livre clef dévoile une Gabrielle Roy inconnue — lettres inédites à l'appui — au cœur de son intimité.

ISBN 2-89611-016-X, 224 pages 24,95 \$

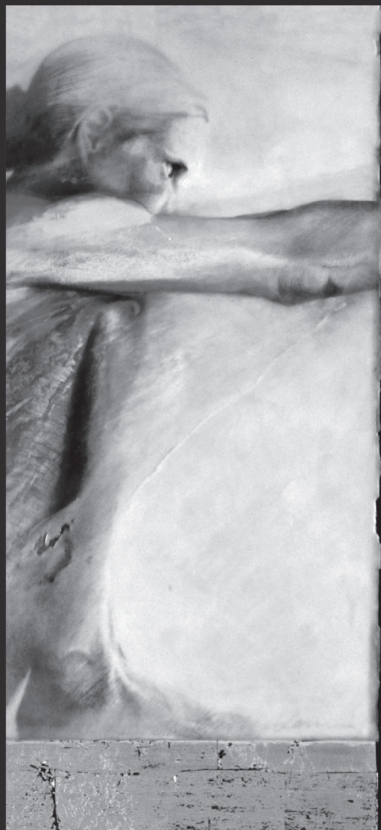
*Louis Riel c. Canada*  
 les années rebelles

Historien respecté, le professeur J.M. Bumsted met en lumière les ramifications politiques et sociales qui ont vu naître Louis Riel. Un livre essentiel pour comprendre les méandres d'une histoire occultée, mais ô combien actuelle!

ISBN 2-89611-010-0, 367 pages 29,95 \$



[www.plaines.mb.ca](http://www.plaines.mb.ca)



Announcing  
the  
**lps**  
LAURIER POETRY SERIES

Wilfrid Laurier University Press



To order call: 1-800-565-9523

*Before the First Word*

**The Poetry of  
Lorna Crozier**

*Catherine Hunter, editor*

*Afterword by Lorna Crozier*

September 2005 • Paper \$14.95 • 0-88920-489-6

Thirty-five of Crozier's best poems, selected and introduced by Catherine Hunter. Afterword by Lorna Crozier.

*Field Marks*

**The Poetry of  
Don McKay**

*Méira Cook, editor*

*Afterword by Don McKay*

January 2006 • Paper \$14.95 • 0-88920-494-2

Thirty-five of McKay's best poems, selected and introduced by Méira Cook. Afterword by Don McKay.

*The More Easily Kept  
Illusions*

**The Poetry of Al Purdy**

*Robert Budde, editor*

*Afterword by Russell Brown*

Spring 2006 • Paper \$14.95 • 0-88920-490-X

Budde's introduction provides an overview of Purdy's outspoken career and his selection combines lesser-known gems with Purdy's best-loved poems. Afterword by Russell Brown.

*Speaking of Power*

**The Poetry of  
Di Brandt**

*Tanis MacDonald, editor*

*Afterword by Di Brandt*

Spring 2006 • Paper \$14.95 • 0-88920-506-X

Thirty-five of Brandt's best poems, selected and introduced by Tanis MacDonald. Afterword by Di Brandt.





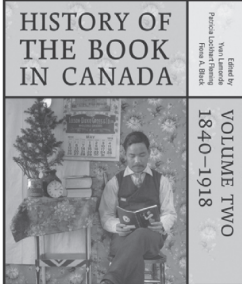
## When Canadian Literature Moved to New York

Nick Mount

'This meticulously researched and engagingly written book chronicles, for the first time, a crucial phase in the literary history of Canada.'

-Jeffrey Wollock, *Texas A&M University*

Cloth ISBN 0-8020-3828-X \$45.00

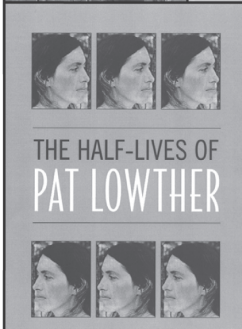


## History of the Book in Canada Volume Two: 1840-1918

Edited by Yvan Lamonde, Patricia Lockhart Fleming, and Fiona A. Black

Vast in its scope and depth of scholarship, this second of three volumes of the History of the Book in Canada extends the landmark research on Canadian book and print culture from 1840 to the end of the First World War.

Cloth ISBN 0-8020-8012-X \$85.00

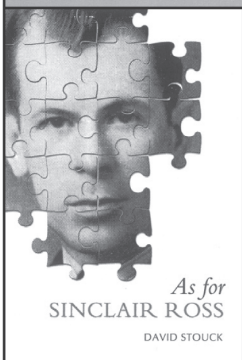


## The Half-Lives of Pat Lowther

Christine Wiesenthal

Combining biography with literary analysis, Christine Wiesenthal examines the critical legacy of Vancouver poet Pat Lowther - a writer whose remarkable life and poetry have remained overshadowed by her notorious death.

Cloth ISBN 0-8020-3635-X \$65.00



## As for Sinclair Ross

David Stouck

'...the strength of the book is in its warmth, its attention to detail, and the ways Stouck reads the biography into the literature. This is a wonderful, must-have work.'

-Frances Kaye, *University of Nebraska, Lincoln*

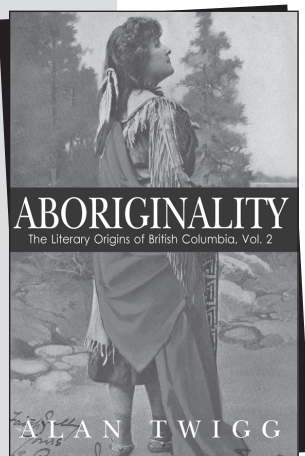
Cloth ISBN 0-8020-4388-7 \$45.00

## UNIVERSITY OF TORONTO PRESS

In better bookstores or call 1-800-565-9523  
[www.utppublishing.com](http://www.utppublishing.com)



# 2005 Best Picks



## Aboriginality The Literary Origins of British Columbia, Vol. 2

*Alan Twigg*

Alan Twigg's second volume in his series about B.C. literary history offers a fascinating panorama of more than 170 Aboriginal authors and illustrators pertaining to B.C. With more than 100 photos and a bibliography of 300 titles, it presents a fresh view of provincial history and retrieves many First Nations authors from obscurity.

ISBN 1-55380-030-3 258 pp \$24.95 pb

## John Muir: West Coast Pioneer *Daryl Ashby*

This biography of an 1840s "consignee" labourer with the HBC offers a new view of the development of Vancouver Island – of Muir's rise to prominence in shipping and lumbering in Sooke and his confrontations with James Douglas over the ultimate direction of B.C.

ISBN 1-55380-027-3 230 pp \$21.95 pb

## A Brush with Life *John Koerner*

In this lavishly illustrated memoir, Koerner describes his early life in Czechoslovakia and Paris and the emergence of modernism in Vancouver in the 1940s with his own work and that of friends such as Lawren Harris, Bill Reid, Alistair Bell and many others.

ISBN 1-55380-032-X 140 pp \$39.95 hc 65 colour images



**Ronsdale Press** ■ [www.ronsdalepress.com](http://www.ronsdalepress.com)

# from Ronsdale Press

## Dark Times

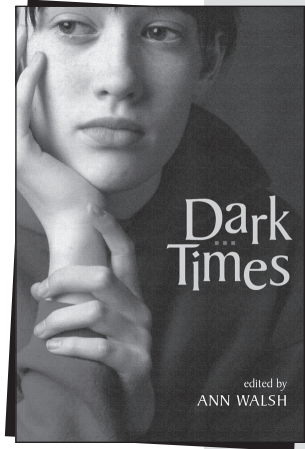
*edited by Ann Walsh*

Thirteen deeply moving stories about young people experiencing grief and loss.

Authors included are Sarah Ellis, Lee Maracle, Ann Walsh, Alison Lohans, Diana Aspin, Carolyn Pogue, Carrie Mac, Donna Gamache, Gina Rozon, Libby Kennedy, Betty Jane Hegerat, Patricia McCowan & Jessie May Keller.

*“A fine collection of gritty and compelling stories for young people about loss and grief, stories that will rivet the reader, and in the end, inspire hope because of the indomitable spirit of youth.”* – NORMA CHARLES

ISBN 1-55380-028-1 184 pp \$9.95 pb



## Rosie's Dream Cape Zelda Freedman

This poignant novel tells the true story of a young immigrant girl who flees with her grandmother the pogroms of 1920's Russia. Working illegally in a Toronto sweatshop, eleven-year-old Rosie dreams of sewing a beautiful cape from scraps so that she can attend the ballet as she used to – before her ballerina mother disappeared.

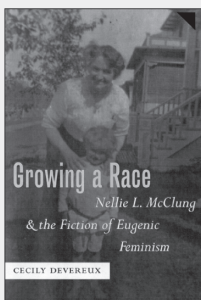
ISBN 1-55380-025-7 116 pp \$8.95 pb

## Mandorla Nancy Holmes

Beginning with a series of poems about the Virgin Mary, the archetypal suffering mother who worries about the fate of her son, Holmes explores the emotional and spiritual adventure of being a parent – that most heart-breaking yet enriching of human roles.

ISBN 1-55380-029-X 100 pp \$15.95 pb

Distributed by LitDistCo



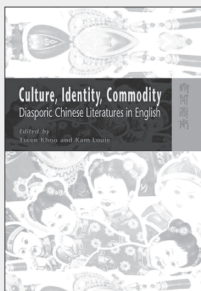
Growing a Race  
*Nellie L. McClung and the Fiction  
of Eugenic Feminism*

Cecily Devereux

0-7735-2937-3 \$65.00 cloth

192 pp

A controversial study of the alleged racism in the fiction of Canadian icon Nellie McClung.



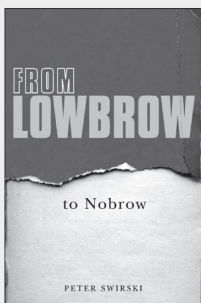
Culture, Identity, Commodity  
*Diasporic Chinese Literatures in English*

Tsuen Khoo and Kam Louie

0-7735-3007-X \$75.00 cloth

320 pp

A pioneering study of literary works by Chinese authors from Canada, the United States, and Australia.



From Lowbrow to Nobrow

Peter Swirski

0-7735-3019-3 \$22.95 paper

0-7735-2992-6 \$65.00 cloth

236 pp

“This superb book will make all previous studies in popular culture moot.”

Ray B. Browne, author of *The Guide to U.S. Popular Culture*

**MCGILL  
QUEEN'S  
UNIVERSITY  
PRESS**

www.mqup.ca

1-877-864-8477 (Canada)

1-800-666-2211 (US)

# Storm and Dissonance: L.M. Montgomery and Conflict



June 21-25, 2006, University of Prince Edward Island, Canada

Join in the 7th international conference of the L. M. Montgomery Institute: **Storm and Dissonance: L. M. Montgomery and Conflict** June 21-25, 2006, Prince Edward Island, Canada

Featuring speakers from countries such as Canada, United States, Finland, Scotland, and Japan, this conference covers topics ranging from dissonance between public and private lives and the challenges of motherhood to the definition of Canadian cultural identity. Attendees can also take part in a special workshop discussing Montgomery's WWI novel, *Rilla of Ingleside*, and its views on the Canadian Home Front.

## Special course offered by renowned Montgomery scholars at UPEI

The L. M. Montgomery Institute is delighted to announce a special offering of the UPEI course, "The Literature of L. M. Montgomery," to take place June 15-25, 2006, with e-mail follow-up. Presented by world-renowned Montgomery scholar and co-editor of *The Selected Journals of L. M. Montgomery* Dr. Elizabeth Waterston, and assisted by Dr. Jennifer H. Litster, an up-and-coming scholar and author of several pieces on Montgomery, this course provides a unique opportunity to study the life and works of this famous Canadian author with the world's best-known Montgomery researchers.

For more information about the 7th international conference, the workshop, or the course, please visit [www.lmmontgomery.ca](http://www.lmmontgomery.ca) or contact the LMMI directly at [lmminst@upei.ca](mailto:lmminst@upei.ca) or call (902) 628-4346.

Photo: (Detail) Chester Macdonald under the Regiment Arch, Leaskdale, Ontario  
Photo courtesy of Archival & Special Collections, McLaughlin Library, University of Guelph, L. M. Montgomery Collection.  
L. M. Montgomery is a trademark of the Heirs of L. M. Montgomery and used under license by the L. M. Montgomery Institute.

# GUÉRIN

4501, rue Drolet, Montréal (Québec) H2T 2G2 Canada • Tél.: (514) 842-3481 • Téléc.: (514) 842-4923  
Courriel: [francel@guerin-editeur.qc.ca](mailto:francel@guerin-editeur.qc.ca) • Site Internet: <http://www.guerin-editeur.qc.ca>



## MOI, JE PARLE FRANÇAIS ! FRANÇAIS POUR LE SECONDAIRE

Anne-Marie Connolly

**Nouvelle édition du « Français langue seconde par objectifs » qui a connu et connaît encore une grande popularité dans les écoles.**

**NIVEAUX 1 À 5** Chaque niveau comprend un cahier et une cassette.  
Contactez-nous pour la liste des prix.



## SO YOU WANT TO KNOW HOW TO LEARN FRENCH INTRODUCTION À L'APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS AU SECONDAIRE

Ernest-R. Tetreault

**Workbook et Answer Key 1 – 112 pages chaque**  
**Workbook et Answer Key 2 – 96 pages chaque**  
**Workbook et Answer Key 3 – 120 pages chaque**  
Contactez-nous pour la liste des prix.



## DICTIONNAIRE DES COOCCURRENCES • DICTIONNAIRE DES COOCCURRENCES À L'USAGE DES ÉCOLES • DICTIONNAIRE DE L'ÉCRIVAIN EN HERBE

Jacques Beauchesne

**Trois dictionnaires pour parfaire l'écriture.**

**Dictionnaire des cooccurrences – ISBN 2-7601-5841-1 416 pages**

**Dictionnaire des cooccurrences à l'usage des écoles – ISBN 2-7601-6742-9 576 pages**

**Dictionnaire de l'écrivain en herbe – ISBN 2-7601-6813-1 192 pages**



## DICTIONNAIRE QUÉBÉCOIS-FRANÇAIS

– 2<sup>e</sup> édition, revue et corrigée

Lionel Méney

**Pour mieux se comprendre entre francophones**

ISBN 2-7601-6572-8 **1920 pages**



## DICTIONNAIRE GUÉRIN DES POÈTES D'ICI DE 1606 À NOS JOURS

– 2<sup>e</sup> édition, revue, corrigée et augmentée

Marc-Aimé Guérin, Réginald Hamel

ISBN 2-7601-6746-1 **1376 pages**



## PANORAMA DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

Sous la direction de Réginald Hamel

ISBN 2-7601-4606-5 **832 pages**

# Sélebrités

COLLECTION  
BIOGRAPHIQUE

## Géographie

Raoul Blanchard #78  
David Thompson #10

## Histoire

Olivar Asselin #42  
Norman Bethune #3  
Étienne Brûlé #36  
George-Étienne Cartier #44  
Samuel de Champlain #29  
Christophe Colomb #60  
Napoléon-A. Comeau #22  
Crowfoot #13  
Samuel Cunard #15  
Alphonse Desjardins #28  
Gabriel Dumont #19  
Timothy Eaton #7  
Lionel Groulx #72  
Allan Napier MacNab #4  
Maisonnette #52  
Jeanne Mance #37  
William H. Merritt #2  
Les enfants Papineau #80  
Poundmaker #14  
Pierre-Esprit Radisson #46  
Louis Riel #17  
Egerton Ryerson #9  
Catherine de Saint-Augustin #41  
Salaberry, le héros de  
Châteauguay #85  
Laura Secord #6  
Elizabeth Simcoe #8  
Cyprien Tanguay #103  
Georges Vanier #50  
Madeleine de Verchères #64  
La Vérendrye #24  
Pierre Le Moyné d'Iberville #48

## Musique, art et littérature

Emma Albani #86  
Paul-Émile Bordoe #55  
Emily Carr #11  
Guy Delahaye #89  
Marc-Aurèle Fortin #71  
Charles Gill #75  
Glenn Gould #77  
Louis-Philippe Hébert #99  
Normand Hudon #95  
Claude Jutra #58  
Calixa Lavallée #82  
Rodolphe Mathieu #104

## Musique, art et littérature (suite)

Norman McLaren #47  
Norval Morriseau #56  
Émile Nelligan #20  
Alfred Pellan #74  
Gabrielle Roy #54  
Benjamin Sulte #98

## Politique

Hector Authier #102  
Henri Bourassa #23  
Robert Bourassa #31  
J.-Narcisse Cardinal #68  
George-Étienne Cartier #44  
Thérèse Casgrain #21  
Joseph-Adolphe Chapleau #61  
P.-J.-Olivier Chauveau #65  
Maurice Duplessis #105  
Daniel Johnson #27  
Sir H.-G. Joly de Lotbinière #66  
W.L. Mackenzie King #16  
L.-H. LaFontaine #59  
André Laurendeau #70  
Wilfrid Laurier #18  
René Lévesque #43  
Honoré Mercier #63  
Louis-Joseph Papineau #34  
Louis Saint-Laurent #26  
Salaberry, le héros de  
Châteauguay #85  
L.-A. Taschereau #67  
Les 20 premiers ministres du  
Canada #79  
Les 27 premiers ministres du  
Québec #76  
Les 40 maires de Montréal #84  
Les 65 gouverneurs généraux du  
Canada #81

## Religion

Le frère André #53  
Marguerite Bourgeoys #39  
Rosalie Cadron-Jetté #69  
Chiniquy #93  
Antoine Labelle, le Roi du Nord #67  
Jeanne LeBer #38  
Père Émile Legault #88  
Paul-Émile Léger #25  
Jeanne Mance #37  
Marie de l'Incarnation #40  
Mère Marie-Rose #92  
Mother Marie Rose  
(version anglaise) #96

## Religion (suite)

M<sup>g</sup> Marie Rose  
(version vietnamienne) #100  
Frère Marie-Victorin #33  
Joseph Onil Lesieur #90  
L'abbé Léon Provancher #101  
Catherine de Saint-Augustin #41  
Kateri Tekakwitha #30  
Marguerite d'Youville #51  
Les évêques de l'Église catho-  
lique au Canada de 1658  
à nos jours #83 (hors série)  
Nos 14 cardinaux canadiens #49

## Sciences découvertes

Louis-Philippe Audet #91  
Alexander Graham Bell #1  
J.-A. Bombardier #32  
Armand Frappier #62  
Barrin de La Galissonnière #57  
Frère Marie-Victorin #33  
Sam McLaughlin #5  
Fernand Seguin #45  
Dr Hans Selye #73  
William Van Horne #12  
Marguerite d'Youville #51

## Sport

Jean Béliveau #94  
Maurice Richard #35

## Santé

Jules Gilbert #97



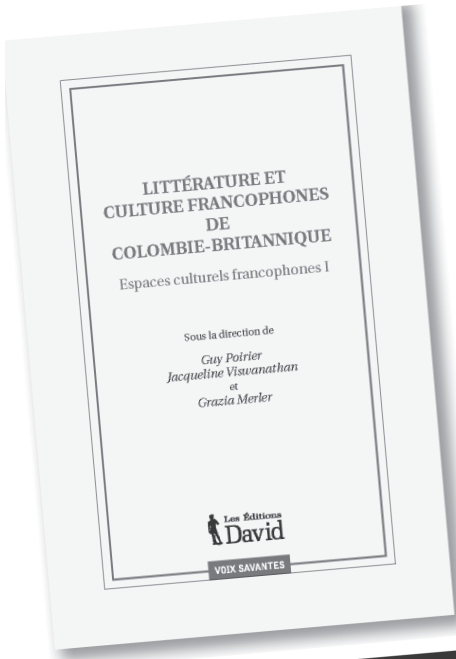
4350, avenue de  
l'Hôtel-de-Ville  
Montréal (Québec) H2W 2H5  
Téléphone : (514) 843-5991  
Télécopieur : (514) 843-5252  
Sans frais : 1 800 350-5991  
Site Internet:  
<http://www.lidec.qc.ca>  
Courriel: [lidec@lidec.qc.ca](mailto:lidec@lidec.qc.ca)

Littérature et culture francophones  
de Colombie-Britannique

Espaces culturels francophones I

Sous la direction de  
GUY POIRIER, JACQUELINE VISWANATHAN  
ET GRAZIA MERLER

**NOUVEAUTÉ**  
NOVEMBRE 2004



Collection VOIX SAVANTES

**En librairie : décembre 2004**

20,00 \$ — 256 pages  
ISBN 2-89597-025-4

Sur la côte Ouest, au bord du Pacifique, se développent une littérature et une culture francophones. Cette francophonie, l'une des plus jeunes du Canada, reçoit ici un regard critique substantiel: poèmes, nouvelles, romans, livres d'art, réception du cinéma québécois, maisons d'édition, institutions culturelles, tout ce qui en Colombie-Britannique participe de ce phénomène apparaît sous de multiples éclairages. À travers les diverses voix de ce recueil, l'invitation au voyage dans la province du «bout du monde» est lancée: au lecteur d'en savourer les richesses insoupçonnées.

**Ce volume comporte des textes de création de :**

*Réjean Beaudoin (University of British Columbia)*  
*Lise Gauvin (Université de Montréal)*  
*Inge Israël*

**et des articles de :**

*Marie-France Auger (Simon Fraser University)*  
*Hélène Deggan*  
*Jean-Pierre Duquette (Université McGill)*  
*Kathleen Kellett-Betsos (Ryerson University)*  
*Michel Larouche (Université de Montréal)*  
*Grazia Merler (Simon Fraser University)*  
*Guy Poirier (University of Waterloo)*  
*Pamela Sing (University of Alberta)*  
*Jacqueline Viswanathan (Simon Fraser University)*

— 30 —