

La condition féminine en mutation : le radio-feuilleton québécois (1930-1970)

Renée Legris

Numéro 7, printemps 1990

Les femmes dans les radio-feuilletons québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041093ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041093ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Legris, R. (1990). La condition féminine en mutation : le radio-feuilleton québécois (1930-1970). *L'Annuaire théâtral*, (7), 9–34.
<https://doi.org/10.7202/041093ar>

Renée Legris

La condition féminine en mutation: le radio-feuilleton québécois (1930-1970)

La radio n'a pas été étrangère à la mutation qui s'est opérée, depuis les années 30, dans la conscience féminine québécoise et dans la constitution d'un discours des femmes, dont les résultats ont commencé à se faire sentir au début des années 40, avec l'obtention du droit de vote des femmes au Québec, dont nous célébrons cette année le cinquantième anniversaire. C'est le secteur des émissions féminines et des dramatiques radiophoniques, qui a le mieux favorisé l'expression de l'émergence d'un pré-féminisme propre à cette époque et des revendications, tant politiques que juridiques, essentielles à la promotion des femmes dans la société.

D'autres programmes — dont il faudrait faire une nouvelle lecture aujourd'hui pour en saisir l'importance dans l'histoire des femmes — ont pu jouer un rôle d'information sur les questions féminines, répondant aux besoins des femmes à la maison. Ils ne font pas l'objet de cette étude, mais nous sommes consciente qu'ils ont eu leur part dans le maintien d'une image traditionnelle de la femme au foyer, surtout pendant les années 50, alors que la guerre est terminée et que les femmes se sont retirées en bonne part du marché du travail. Nous verrons que le conditionnement historique de chaque époque définit un certain type de discours et que, dans l'évolution de la condition féminine, ils sont déterminants, à la radio comme ailleurs. Ainsi, la radio a permis un accès à divers types de discours, dont le discours des femmes qui a été des plus écoutés. Et il s'est trouvé, auprès de ce média de masse, une audience de milliers de femmes — jusqu'à ces dernières décennies assez peu informées et n'ayant pas accès aux études supérieures — qui ont découvert les questions vitales posées par la condition féminine au Québec.

Notre hypothèse est que ce discours au féminin a facilité la définition par les femmes d'une conscience féminine et permis la mutation

des générations suivantes. Les séries dramatiques et les radio-feuilletons n'ont pas été diffusés pendant quarante ans sans favoriser la multiplication des modèles féminins de la radio, dont déjà les comédiennes et les auteures participaient par l'aura du monde du spectacle auquel elles étaient identifiées.

Entre le féminin et le féminisme

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici qu'au Québec le code napoléonien régissait les lois sur les droits et devoirs des femmes. Lois dont la plupart ont été appliquées jusqu'en 1964 et qui ont maintenu dans les faits des subordinations juridiques féminines, tant au plan conjugal, familial, social et économique que politique¹. L'évolution actuelle de la condition féminine ne permet guère aux générations plus jeunes de concevoir la situation de dépendance et les contraintes auxquelles les femmes mariées étaient astreintes. Ce n'est que par une lutte acharnée, depuis le début du siècle, que les conditions de la femme ont pu être en principe modifiées.

Le féminisme des années 30 aux années 70, période sur laquelle porte notre étude, a servi d'assise à celui qui prévaut aujourd'hui et qui touche tous les aspects de la vie féminine, tant individuelle que collective. Les requêtes des femmes au cours de la période 1930-1970 se sont formulées autour des questions les plus vitales pour l'époque: remise en question des positions idéologiques traditionnelles et proposition de nouvelles valeurs que l'évolution de la société québécoise, depuis la guerre surtout, permettait. L'enrichissement de notre société et son urbanisation progressive, l'avancement des connaissances et des technologies ont justifié et favorisé des transformations de la condition des femmes dont nous profitons au-

¹ Le radiroman *Un homme et son péché* (1939-1964) donne un excellent exemple de la situation juridique de la femme, dont Donalds est le prototype: soumise, restreinte dans toutes ses actions au vouloir du mari qui possède tous les droits, même sur les gages qu'elle gagne en faisant des ménages chez les voisins. Et cela serait, même s'il n'était pas avare, tel que le prévoit le code napoléonien dans sa rigueur.

jourd'hui. Les acquis du féminisme sont le fruit d'une longue histoire non terminée; ils jalonnent la vie politique et sociale du Québec, et la radio en a accompagné les étapes, tant en ce qui concerne les acquisitions qu'en ce qui en a marqué les piétinements.

Ainsi la période de la crise, puis celle de la guerre et de l'après-guerre, tout autant que la Révolution tranquille, ont défini des besoins et des comportements collectifs, propres aux femmes, les soumettant aux intérêts de l'heure. La défense des droits politiques et économiques s'est faite lente et progressive au fur et à mesure que des femmes atteignaient à des postes politiques importants. Il a fallu attendre l'arrivée de la première femme à l'Assemblée nationale du Québec, Claire Kirkland-Casgrain en 1964, puis d'une seconde en 1973, Lise Bacon, et, enfin élues en 1976, ces autres femmes du Parti québécois, dont Lise Payette, comme ministre à la condition féminine, pour que soit confirmé l'accès des femmes aux divers secteurs de la vie socio-politique.

Parler de féminisme, c'est parler de revendication par les femmes des droits et des pouvoirs relevant de plusieurs catégories sociales mais aussi du droit de la personne au savoir, à l'intégrité sexuelle et au changement de rôles². C'est ouvrir à nouveau la brèche, grâce à laquelle peu à peu se sont constituées les prises de conscience de conditions féminines intolérables, d'injustices sociales et d'inégalités contre lesquelles ont lutté depuis des générations les femmes les plus habilitées à le faire, du moins à cette époque, les femmes de la bourgeoisie. Par leur position sociale, elles étaient les rares à posséder le savoir et un pouvoir de persuasion qui ont donné des assises solides au mouvement qu'elles ont lancé. Il est clair cependant que le discours tenu par la fiction des oeuvres radiophoniques pendant ces quarante ans, de 1930 à 1970, est différent de celui que les femmes québécoises ont construit au cours des vingt dernières années. Celui des années 1930-1945 nous paraît avoir été plus revendicateur, plus combatif que pendant les années 50, et il a été l'amorce nécessaire aux évolutions de la société.

² Nous n'entrerons pas ici dans la complexité des débats et orientations des divers féminismes qui s'affirment depuis la fin des années 60.

Le chemin vers cette égalité des droits a dû se faire au milieu des pires contestations et humiliations subies par les femmes au cours des années 30, dont les suffragettes sont devenues le symbole. Il fallut aussi les circonstances socio-politiques de ces époques — la fin de la crise économique et la déclaration de la guerre — pour que soient favorisés certains droits, qui jusqu'alors leur avaient été refusés, dont, parmi les plus spectaculaires, le droit de vote provincial, demandé depuis le XIX^e siècle.

Il est difficile de croire aujourd'hui que la pratique du droit était encore interdite aux femmes en 1940, et que le droit à la pratique d'avocate n'a été accordé par le barreau à une première femme qu'en 1941. Cet événement s'est inscrit comme une victoire sur les exclusivités professionnelles masculines³ et il a été célébré par Jovette Bernier dans son programme radiophonique avec enthousiasme.

Nous avons donc tenté de trouver quelques-uns des jalons de cette histoire des mutations de la condition féminine dans les rôles féminins et surtout dans la programmation radiophonique qui, comme un écho de la vie socio-politique ou comme lieu de la prise de parole des femmes, manifestent une certaine présence du monde féminin. La fondation de CBF a permis, dès 1937, l'entrée des femmes dans diverses fonctions autres que l'interprétation. La montée des revendications des pré-féministes, depuis le début des années 30, crée alors une pression sur les médias. Plus encore, nous verrons comment ces thèmes ont été exploités par les radioromans de guerre. Mais l'on sait très bien qu'il faudra des années avant que la masse des femmes trouve assez d'autonomie et de liberté conjugale pour arriver à voter librement, et non selon l'opinion du *paterfamilias*, à trouver une place relativement équivalente sur le marché du travail à salaire plus ou moins égal. D'où l'importance, pour la collectivité, du féminisme des années 70, comme mouvement agissant sur les lieux du pouvoir masculin dans notre société, et des efforts des femmes, dans les années qui précèdent, pour intervenir dans les diverses structures de l'institution radiophonique — devenue avec les années 40 communication de masse.

³ Jovette Bernier, dans *J'ai un coeur à chaque étage* (1941), commente cet événement à son public féminin, non sans émotion.

Perspective historique

Le radio-feuilleton au féminin n'est pas un accident historique. Il s'inscrit dans la même foulée, mais avec plus de succès auprès du public, que la production des oeuvres littéraires du Québec à une époque où plusieurs femmes se sont affirmées comme écrivains dans le domaine de la poésie ou de la prose. Les auteures dramatiques dont les oeuvres sont très peu portées à la scène⁴ avant la Révolution tranquille, à part Yvette Mercier-Gouin, Jean Desprez et Rina Lasnier, ont été surtout auteures radiophoniques. Il faut attendre les années 60 pour que s'instaure une tradition dans laquelle les femmes auront une part plus grande. Auteures à part entière, ces poétesses, romancières ou dramaturges, ne sont pas les moindres de notre littérature qui, depuis Jovette Bernier, Simone Routhier, Medjé Vézina, puis plus tard Rina Lasnier, Anne Hébert, Gabrielle Roy ou Germaine Guèvremont, ont jalonné de leurs oeuvres les chemins de notre histoire littéraire. Mais leur inscription dans l'institution littéraire a rarement été considérée, à l'exception de Jovette Bernier — et alors on pensait davantage à son oeuvre radiophonique — comme manifestation de leur pensée féministe.

Dans l'institution radiophonique, cette position idéologique émerge très tôt, et la place des femmes a été essentielle pour promouvoir l'évolution d'une conscience féminine auprès des masses et faire saisir que de nouveaux rôles sont possibles. Cependant, ce n'est pas tant par le nombre que les femmes s'affirment, que par la force de leur personnalité et par la différence idéologique de leur production qui crée de nouveaux regards sur la situation des femmes. Et cela malgré des codes stricts de la structure médiatique. Nous savons aujourd'hui que les oeuvres ont été très souvent un lieu de reconnaissance des valeurs sociales — différentes de la tradition étroite véhiculée par la formation religieuse et morale. Et

⁴ Dans le *Théâtre canadien-français*, on compte moins de vingt-cinq noms de femmes dont les dramatiques ont été publiées, entre 1836 et 1973, et le nom de Jean Desprez est absent puisque *la Cathédrale* et *les Amants de Mayerling* n'ont pas été éditées. Un projet, dirigé par André Bourassa, prévoit la publication de ces oeuvres dans la collection Typo, à l'Hexagone pour 1990-1991.

nous découvrons depuis nos recherches sur la radio que les auteures de l'institution littéraire, par leur présence dans l'institution radiophonique, ont accentué la promotion des écrivaines nécessaire au Québec et renforcé leur position dans les deux institutions, un moyen de transformer la condition des femmes.

I

Le rôle des femmes dans une institution fortement phallocrate

Les comédiennes

Les femmes ont été, dès les débuts de la radio, très présentes par la voix des comédiennes. Toutes ces femmes ont prêté leur voix comme animatrices, annonceuses, puis surtout comme personnages fictifs des séries dramatiques et des feuilletons⁵. Leurs voix se sont emmêlées à celles des auteures pour créer un univers sonore québécois unique dont la portée d'ensemble dépasse la valeur de chaque rôle⁶. Alors que dans la vie politique les femmes n'avaient aucun lieu pour discourir, que dans la vie publique les secteurs d'intervention étaient très limités, l'envahissement de leurs voix de femmes à la radio a façonné une nouvelle image sociale de la femme et établi avec les auditrices encore confinées aux rôles traditionnels un rapport plus intime et plus persuasif.

⁵ Pensons à Jeanne Maubourg qui se retrouve à la fois dans le personnage de Joséphine Velder et de Tante Jeanne; à Estelle Mauffette dans le rôle de Donald; à Judith Jasmin dans celui d'Élise Velder; à Olivette Thibault dans celui de Florence; à Juliette Béliveau dans celui de Lumina, servante des Velder, et à Juliette Huot dans le rôle de Vénérence, la servante de la famille Latour. La liste est longue de ces comédiennes/personnages dont il faudra faire l'histoire un jour.

⁶ On pourrait évoquer ici deux textes critiques de femmes, Suzanne Lamy et Luce Irigaray qui ont toutes deux dans leurs théories sur le féminisme noté l'importance de la voix et de l'ouïe chez les femmes, moins voyeuses que les hommes. Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, Éd. L'Hexagone, 1984, p. 10; Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 25.

Il est intéressant de noter que dans tous les radio-feuilletons les voix féminines se sont partagé les rôles de la programmation dans un nombre équivalent aux voix masculines⁷, à l'exception d'une oeuvre, *Nazaire et Barnabé*, qui excluait à 99% les personnages féminins de son univers imaginaire. La radio avait besoin des comédiennes pour exister dans sa fonction de support aux messages, et partant, elle a assuré au cours des années 30 et par la suite une certaine forme de valorisation du féminin.

La radio a été un producteur d'emploi pour les femmes très différent, favorisant une plus grande liberté et une certaine mobilité que les conditions du travail des ouvrières en usine ou des autres fonctions traditionnelles d'éducatrice, d'infirmière ou de secrétaire. La radio a permis aux femmes de travailler dans un milieu fortement laïcisé, à l'égal des comédiens, et dans un contexte où le nombre et la visibilité étaient importants. Cette représentation des femmes a donc marqué une étape dans la conquête de nouvelles identités sociales.

La radio a été aussi un support au vedettariat, jusqu'à la fin des années 50. La promotion des comédiennes dans l'univers particulier de la communication radiophonique — dont d'ailleurs *Radio-Monde* a tracé le cheminement des carrières — a été proposée aux auditeurs à l'occasion de la nomination de la reine de la radio comme modèle de professionnalisme, de qualités humaines et de célébrité vocale. Ces femmes-reines d'une année ont connu, comme comédiennes et comme voix de personnages qu'elles incarnaient, la forte fascination du public et ses exigences corollaires⁸.

⁷ *C'est la vie* est peut-être l'oeuvre d'exception qui trouve dans la liste de ses personnages le plus grand nombre de femmes, vu le topique proposé: la vie dans une pension de jeunes filles.

⁸ On pourrait interroger ces manifestations selon d'autres paramètres et, entre autres, se demander si ces femmes n'étaient pas prétexte à servir la promotion des hommes: femmes-objets publicitaires. Pour nous, la transformation des images traditionnelles de la femme au Québec et la promotion du vedettariat féminin dans *Radio-Monde* ne pouvaient pas être purement négatives étant donné le contexte

Les auteures

Dans le cours des années 30, alors que la programmation des dramatiques prend de l'expansion, quelques auteures de radio-feuilletons⁹ ont trouvé appui auprès de deux piliers de la radio québécoise. Robert Choquette invite Jovette Bernier et Françoise Loranger à écrire pour la radio¹⁰, et celles-ci trouvent du travail comme scripteures auprès de Paul L'Anglais¹¹. Ces premières expériences lanceront leur carrière. Au côté d'Édouard Baudry, Henry Deyglun, Paul Gury (trois Européens d'origine), Alfred Rousseau, Émile Coderre, Henri Letondal, Claude-Henri Grignon, se retrouvent Jovette Bernier, auteure de *Quelles nouvelles?* (1939-1958) et *Je vous ai tant aimé* (1951-1959)¹², Françoise Loranger, auteure de *La Vie commence demain* (1942-43) et *Béni fut son berceau* (1951), Aliette-Brisset Thibaudeau, sa cousine¹³, adaptatrice de *Ceux qu'on aime* (1938-

québécois si fermé sur lui-même, pas plus que ne le sont les prix actuels, Géméaux, Génies et autres.

⁹ Les auteures de radiothéâtre incluent ces noms de femmes auxquelles s'ajoutent Yvette Naubert, Louise Darios, Nini Durand (sous le pseudonyme d'Anne Du Coudray), Cécile Chabot, Yvette Mercier-Gouin, Vanna Ducharme, Françoise Gaudet-Smet, et plusieurs autres de la jeune génération des années 80, dont Yolande Villemaire et Monique LaRue, qui se sont mérité des prix d'auteures dramatiques. On en trouvera la liste plus en détail dans le *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Fides, 1975, 820 p.

¹⁰ Déjà au début des années 30, Robert Choquette invite ses amis, dont Alfred DesRochers et Jovette Bernier, à s'intéresser à la radio. Il y diffuse leurs poèmes dans ses programmes *Au seuil du rêve* (1930) et *Rêvons, c'est l'heure* (1931-1932). Voir l'article: R. Legris, «Correspondance de DesRochers et Choquette ou l'écho des poètes», dans *Voix et images*, n° spécial sur la correspondance de DesRochers, 1990 (à paraître).

¹¹ Paul L'Anglais a déjà fondé son agence, Paul L'Anglais inc., et il s'emploie à faire traduire et réaliser par des femmes certains programmes venus des États-Unis à la suite d'une entente avec CBS (1937).

¹² Simon L'Anglais, réalisateur du programme, devient scripteur de *Je vous ai tant aimé* à compter de septembre 1954; mais Jovette Bernier garde son droit d'auteur sur le programme et en supervise le canevas.

¹³ Comme adaptatrice d'abord et comme rédactrice de *Ceux qu'on aime* par la suite, Aliette Brisset-Thibaudeau, à l'instar de Françoise Loranger, travaille pour

1958), puis Jean Desprez¹⁴ (Laurette Larocque), auteure de plusieurs radioromans, dont *C'est la vie* (1939-1943), sa première création. Plus tard, Germaine Guèvremont qui a soutenu les premiers essais de son cousin, Claude-Henri Grignon, s'initiant à l'écriture radiophonique par l'adaptation de son roman *le Déserteur* (1938), transpose à son tour *le Survenant* (1952-1955) à la radio. Quant à Charlotte Savary, de la génération suivante, elle occupera les ondes pendant plus de quinze ans avec *les Visages de l'Amour* (1955-1970)¹⁵.

Sur les six femmes qui ont écrit des radio-feuilletons (dans la forme stricte du genre), soit 20% des trente auteurs que nous avons identifiés¹⁶, quatre se sont affirmées comme féministes: Jovette Bernier en tête, Jean Desprez, Françoise Loranger et Charlotte Savary. Quant à Germaine Guèvremont et Aliette Brisset-Thibau, elles n'ont pas joué sur ce plan un rôle nettement identifié, leur oeuvre présentant surtout la femme traditionnelle soumise aux vouloirs et à la puissance d'un monde masculin¹⁷.

Paul l'Anglais inc. Elle écrira aussi des radiothéâtres.

¹⁴ D'abord adaptatrice chez Paul l'Anglais inc., où elle est responsable de *C'est la vie*, elle devient rapidement auteure de la suite de cette oeuvre (1939-1942). Puis sa carrière s'affranchit de l'agence dès 1942. Elle est ensuite devenue l'auteure de *Jeunesse dorée*, dont les droits sont alors détenus par Olivier Carignan jusqu'au début des années 60. Elle écrit en plus *Yvan l'Intrépide* et *Docteur Claudine*.

¹⁵ Plusieurs autres noms de femmes s'ajouteront pour des périodes brèves à celles qui ont été les piliers de la première heure et qui, pendant plus de vingt-cinq ans pour la plupart, poursuivront leur carrière de dramaturges à la radio. On en trouvera les noms dans: Pierre Pagé, Renée Legris et Louise Blouin, *le Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Fides, 1975, coll. Archives de la radio et de la télévision, 820 p.

¹⁶ Voir Renée Legris, *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois*, Fides, 1981, 200 p.

¹⁷ On trouvera une analyse intéressante des personnages féminins de Germaine Guèvremont dans l'ouvrage de Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 1988.

Les réalisatrices

Peu de femmes ont eu un rôle comme directrices de programme ou comme réalisatrices au cours des années 1930-1940. On y trouve cependant des noms prestigieux: Thérèse Casgrain et Louise Simard, Judith Jasmin et Jeannette Brouillet comme directrices, Françoise Loranger, Berthe Lavoie, Madeleine Martel qui ont fait de la réalisation de radio-feuilletons ou de programmes à sketches. C'est cependant une infime minorité de femmes qui réussit à occuper ces rôles habituellement exercés par les hommes. Il faudra de longues années avant que les femmes y accèdent en nombre suffisant¹⁸. La préoccupation des questions féminines s'est aussi manifestée dans des programmes d'information qui s'adressaient surtout aux femmes, entre autres celui de Marcelle Barthe et de Simone Chartrand.

Un discours complémentaire: le journal «Radio-Monde»

On trouve des discours parallèles de type journalistique qui s'écrivent, à compter de 1939, dans la publication hebdomadaire de *Radio-Monde*, sur la production radiophonique. C'est par ce discours que se fait aussi valoir la position idéologique des femmes de la radio, tant auteures que comédiennes ou réalisatrices¹⁹. Jean Desprez y a tenu, entre autres, une chronique de théâtre des plus significatives pour l'époque.

¹⁸ De récentes enquêtes ont montré qu'il y a encore place pour une amélioration. Pour l'ensemble des productions radiophoniques de type dramatique, entre 1930 et 1970, nous comptons moins de dix réalisatrices. Voir *le Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Fides, 1975; l'index des réalisateurs: pp. 755-807.

¹⁹ Dans une étude plus extensive de toutes les questions féminines relatives à la radio, il faudrait questionner ces textes. Ils enrichiraient l'histoire des femmes dans la production radiophonique. Cette étude sociologique reste à faire et une thèse d'études avancées pourrait s'y pencher.

II

Un discours féminin à la radio québécoise: la série radiophonique

Deux programmes ont pris naissance dès 1937 dont les objectifs étaient de mieux informer les femmes afin d'aider la cause du féminisme et de faire évoluer les mentalités féminines et même masculines pour un mieux-être social au Québec. *Fémina* et *Quelles nouvelles?* ont créé un premier jalon à cette prise de conscience des femmes qui les conduira à l'obtention du droit de vote et à d'autres formes de droits ultérieurement acquis.

Ce sont surtout les deux grandes féministes, Thérèse Casgrain et Jovette Bernier, qui ouvrent la voie à l'émergence d'un pré-féminisme à la radio, alors que d'autres voix se font entendre, dès 1939, dans le contexte des radioromans, sur la situation des femmes et sur leur désir de promotion sociale et culturelle. Ces programmes écrits par des femmes s'inscrivent en contraste avec le cadre commercial des programmes et développent — à l'encontre des annonces publicitaires découlant d'un discours phallocrate orienté par les images de la femme traditionnelle — un monde possible féminin qui repose sur d'autres intérêts et d'autres valeurs. Alors que la vie des femmes semble réduite, par la publicité, aux fonctions domestiques — où la femme essentiellement vouée à la vie ménagère est fascinée par les produits de lessive et d'alimentation — et à la fonction de séduction où les codes de la sexualité (vie amoureuse) se résument à utiliser «le savon des jolies femmes» et les meilleures cosmétiques pour se rendre attrayante²⁰, le discours des femmes pose des questions de droit, de responsabilité sociale et de vie culturelle.

Ces programmes, *Fémina* (1937) de Thérèse Casgrain et *Quelles nouvelles?* (1939) de Jovette Bernier, imposent leur message dans le cours de

²⁰ Faut-il être si sévère pour ces annonces qui suggèrent à la femme qu'elle peut et doit s'occuper d'elle-même et satisfaire ce désir d'être bien et/ou belle dans son corps, une valeur que ne renie pas le féminisme actuel?

ces années où la radio multiplie son écoute, avec l'arrivée de CBF²¹, et rejoint un assez grand auditoire urbain pour devenir média de masse pendant la guerre. Tantôt l'information juridique, tantôt le discours de revendications sociales, inspirées des pré-féministes Marie-Gérin Lajoie et Idola Saint-Jean, servent de trame au contenu de leurs programmes.

Thérèse Casgrain assume la direction de *Fémina*, dès le début, et choisit les auteur(e)s²² qui écriront les textes dramatiques. Elle se préoccupe, avec sa réalisatrice, des moyens pour persuader son auditoire de l'importance du droit des femmes; l'aspect didactique et la qualité de l'information sont deux des préoccupations partagées par Louise Simard, qui prendra la direction du programme dans le cours des années 40.

La radio est un média privilégié pour rejoindre le public féminin directement à la maison, et *Fémina* lui propose une mine d'informations sur les questions juridiques et sociales qui les concernent. Le programme se structure en deux temps, celui des fictions dramatiques qui illustrent les propos, et celui des interviews et commentaires qui en expliquent la portée. Un moyen adéquat pour promouvoir le savoir des femmes et suggérer des solutions aux problèmes personnels et familiaux, mais surtout un instrument adéquat pour sortir les femmes québécoises de l'ignorance juridique dans laquelle elles sont alors maintenues.

Comme écrivaine et réalisatrice, Jovette Bernier a manifesté avec passion son engagement féministe dans son oeuvre radiophonique.

²¹ CKAC et CHLP sont déjà en opération depuis 1922 et 1932. Les régions commencent à être mieux desservies et le CRC, depuis 1934, pose des jalons à CBF qui tâtonne de 1936 à 1938, mais qui en quelques années ira se chercher un public important en ouvrant ses ondes aux radio-feuilletons.

²² Robert Choquette est l'un des tout premiers auteurs à écrire pour cette émission, entre 1937 et 1938, et l'un des rares à avoir une expérience très diversifiée de l'écriture radiophonique. Il possède d'ailleurs, depuis le début de sa carrière de poète et d'écrivain radiophonique, le souci de faire partager par les femmes écrivaines la connaissance des circuits de diffusion et la promotion de leurs oeuvres. Ses radioromans témoignent aussi de sa sensibilité à la cause féminine. On trouvera ces textes de *Fémina* dans la collection de microfilms «Archives de la littérature radiophonique» de la Bibliothèque nationale du Québec, au code CHO-37.01.

D'abord avec *Quelles nouvelles?* (1939-1958) et avec *J'ai un coeur à chaque étage* (1941-1942), une série de *Fémina*, elle soutient de façon continue un discours féministe revendicateur. Elle le reprendra, en 1951, dans la formule du radiroman *Je vous ai tant aimé*, mais avec un traitement différent, plus dramatique qu'ironique. Car c'est par l'humour et l'ironie — le tragique y est rarement utilisé — que *Quelles nouvelles?* traite la description des situations juridiques et sociales difficiles faites aux femmes. C'est dans des situations plus souvent ironiques qu'humoristiques que sont évoquées les revendications de femmes victimes d'abus de la part des hommes: leur mari, leur patron, les juges devenant objet de dérision. Ce qui n'était pas pour déplaire aux auditrices. La formule du sketch, la structure du procès, sont souvent utilisées, redoublant par la forme les aspects du contenu. Le succès de ce programme est indéniable et sa durée en est un témoignage.

Le discours humoristique de Jovette Bernier se manifeste comme une prise de parole féminine, un appel à toutes les femmes québécoises à un consensus social revendicateur. Par ces émissions quotidiennes, elle rejoint à la radio encore plus de personnes que les organismes de femmes et les questions vitales qu'elle pose n'ont pas été étrangères à la modification de la conscience des femmes dans leur situation d'inégalité sociale, car son discours s'étend sur plus de vingt ans. Cette oeuvre, unique par sa rhétorique et les subtilités de la pratique de l'ironie, donne un autre ton, plus mordant, à son féminisme que l'écriture des radio-feuilletons, plus lyriques. Le féminisme de Jovette Bernier dans son écriture et dans les contenus de son oeuvre radiophonique demeure donc exemplaire, comme l'ouvrage *le Comique et l'humour à la radio québécoise l'a montré*²³.

En nous appuyant sur les faits décrits ici, il est possible d'affirmer, contrairement à ce que laisse entendre l'ouvrage du Collectif Clio²⁴, que la radio a servi, même avant la guerre, de tribune aux femmes pour

²³ Voir Pierre Pagé et Renée Legris, *le Comique et l'humour à la radio québécoise, 1930-1970*, t. 1, Éditions La Presse, 1976, pp. 233-318.

²⁴ Collectif Clio, *Histoire des femmes au Québec pendant quatre siècles*, Montréal, Les Éditions des Quinze, p. 419.

promouvoir une certaine conscience de leurs droits et de leur désir de changer la société québécoise.

III

Émergence du discours feuilletonesque sur la condition féminine

À la différence des séries féministes, le radio-feuilleton a fait porter par des situations dramatiques tout autant que par des personnages féminins une vision du monde où la condition féminine est toujours ambivalente quant à son rapport avec la domination masculine et aux modèles traditionnels de la vie féminine. Chaque feuilleton au féminin — qui est une création et non une adaptation d'oeuvre américaine — témoigne d'un point de vue sur la condition des femmes, défini par un espace socio-économique, qui se veut innovateur ou en contradiction avec l'idéologie dominante dont s'inspirent la plupart des radio-feuilletons masculins²⁵. À peu d'exceptions près, ces programmes constituent, malgré les résolutions des intrigues très souvent phalocrates, des étapes vers une remise en question de l'idéologie conservatrice. Ils proposent d'autres voies aux femmes que la seule fonction de reproduction, élargissent les considérations sur la maternité, suscitent d'autres regards sur la sexualité. La contestation de la soumission au patriarcat, les préoccupations d'ordre économique, les actions de guerre s'imposent comme sujets. Bien que ces feuilletons aient été peu nombreux en réalité, leur durée et l'assiduité des publics sur plusieurs années justifient qu'on parle de leur importance dans la programmation.

Pendant la guerre particulièrement, certains radioromans masculins mettront en évidence, eux aussi, des thèmes chers à la pensée pré-féministe dont l'égalité d'accès à la vie professionnelle, le droit à la responsabilité financière et sociale, mais il reste clair que ces modifica-

²⁵ Il nous faut cependant nous garder de penser que le discours des radioromans au féminin, même pendant la période de 1939-1945, soit un discours féministe au sens où le mot est utilisé aujourd'hui.

tions dans le discours masculin sont déterminées par les intérêts de guerre qui relèvent essentiellement du pouvoir masculin²⁶.

L'étude que nous avons faite des radio-feuilletons, nous a permis de reconnaître certaines structures particulières aux oeuvres écrites par des femmes²⁷. La sémantique structurale nous a fourni un instrument pour répondre à un double objectif: renouveler le métalangage des habituelles études sur les femmes et saisir par une étude sémiotique des fonctions actantielles, particulièrement de celles de Sujet, Objet, Destinataire, les positions de la femme dans la structure narrative. Nous espérons par cet instrument de la sémiotique mettre en lumière les contradictions idéologiques inscrites dans le discours feuilletonesque.

Dans le contexte de cette approche, le féminisme tel que présenté dans les discours fictionnels du radiroman prend son sens et sa portée, beaucoup plus comme expression d'une vision du monde féminin ou de modèles actualisés dans des personnages (configurations discursives, rôles et fonctions actantielles) que comme discours argumentatif relié à l'une ou l'autre idéologie: traditionnelle, de rattrapage ou libéraliste. L'analyse de contenu sociologique a donc été exclue comme approche, et c'est par l'étude de la structure narrative et sémantique de plusieurs oeuvres écrites par des femmes que nous avons trouvé les modèles permettant de connaître les tendances du discours féminin ou masculin²⁸.

L'étude des rapports entre les positions syntaxiques des personnages féminins, dans les programmes de base²⁹, a été complétée par l'étude des

²⁶ Nous verrons que *la Fiancée du commando* (1942 à 1947) de Paul Gury place en situation polémique la protagoniste féminine de l'oeuvre et le jeu symbolique du pays comme figure féminine.

²⁷ Nous en avons décrit quelques aspects dans un article, «Voix de femmes», (*Réseau*, janvier 1987, pp. 14-18) où nous exposons notre approche analytique.

²⁸ La synthèse en est proposée dans l'article d'Hélène Marchand, «La représentation de la féminité dans les radio-feuilletons d'auteurs féminins», qui suit comme seconde partie de ce mini-dossier.

²⁹ Notion greimasienne, voir A.J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

investissements sémantiques (rôles thématiques et systèmes connotatifs) constituant des instances spécifiques, dont l'analyse a révélé leur articulation à deux paradigmes de réalisation du faire et de l'être féminin — l'individuel et le collectif — de même que leur rapport à des sphères privilégiées d'action opérant comme isotopie sémantique: le familial, le social et la guerre. L'analyse des structures profondes de ces mêmes programmes narratifs a complété notre description des oeuvres³⁰.

Les acquis de nos recherches sur le radio-feuilleton comme production d'ensemble confirment que les structures dramatiques des oeuvres au féminin s'organisent en des séries continues de programmes narratifs polémiques, où des actions antinomiques sont confrontées au pouvoir masculin. Le plus souvent — d'où l'effet du sens de conservatisme idéologique — la résolution du conflit se fait au détriment de l'idéologie progressiste. Dans ce contexte, il est possible de retracer des fragments de l'idéologie féministe tout au long de l'histoire des radio-feuilletons qui présentent une conscience de la volonté de modification par les femmes de leur statut de dépendance et d'inégalité sociale et même sexuelle. Mais le plus souvent, ces fragments contestataires de la Loi sociale — en mimésis — existent dans la structure des programmes narratifs d'usage³¹. Ils sont sans cesse intégrés dans le discours conservateur de la macro-structure et, bien qu'ils proposent de nouveaux modèles féminins, sont rarement autre chose que le ressort dramatique d'une situation qui pourrait changer, en conséquence de quoi ils perdent une partie de leur effet de persuasion ou de contestation initiales.

³⁰ L'ensemble des ces études est regroupé dans un rapport de recherches non encore publié et ayant pour titre: *Voix de femmes dans le radioroman québécois*. Ce document peut être rendu disponible aux chercheur(e)s, sur demande, par la Société d'histoire du théâtre du Québec, moyennant des frais minimaux.

³¹ Notion greimasienne dont le contenu dans le radioroman renvoie le plus souvent à des sous-intrigues ayant valeur polémique par rapport au programme de base.

IV

Un discours feuilletonesque au féminin

Le radio-feuilleton au féminin, dont les auteures ont été évoquées plus haut, a servi à la fois d'écho aux questionnements sur la condition des femmes véhiculés par d'autres discours (féministes et politiques), déjà présentés dans les séries dramatiques féminines, tout autant qu'il a tenté d'apporter, par la fiction, de nouveaux points de vue et des modèles divers concernant les situations des femmes, les valeurs et les désirs relatifs aux différentes générations d'auditrices. Entre 1938 et 1950, les auteures produisent des oeuvres d'inégale portée³², pendant que Jovette Bernier poursuit ses programmes contestataires et revendicateurs, *Quelles nouvelles?* et *J'ai un coeur à chaque étage* dans la série *Fémina*.

La fin des années 30 est féconde en oeuvres de femmes dont quelques-unes sont d'abord des traductions et adaptations d'oeuvres américaines. Françoise Loranger et Aliette Brisset-Thibaudeau adaptent *Ceux qu'on aime* (1938-1939), et Jean Desprez, pendant un an, *C'est la vie* (1938), avant d'en faire une oeuvre d'auteure (1939-1942) et d'entreprendre *Jeunesse dorée* (1940-1965).

De 1950 à 1970, Jovette Bernier, Jean Desprez et Charlotte Savary écrivent des oeuvres qui apportent un discours complémentaire ou différent de celui des années 30. Germaine Guèvremont fait une adaptation dramatique de son roman *le Survenant*.

Entre 1955 et 1970, la dimension de revendication — pour améliorer le statut des femmes — est de plus en plus absente. Cependant les images de la femme se modifient et les rôles sont orientés vers des engagements professionnels plus spécifiques où l'action sociale peut se manifester. Ainsi *Docteur Claudine* (1957-1964) de Jean Desprez s'articule sur le personnage d'une jeune femme médecin — bien installée dans ses nouveaux

³² L'étude d'Hélène Marchand en démontre les aspects multiples.

rôles de Sujet, comme professionnelle — dont les préoccupations sont d'ordre médical et syndical. Elle revendique de meilleures conditions pour les travailleurs de l'usine familiale. Sa profession lui assure une identité de base plus fortement socialisée que pour les femmes présentes dans les oeuvres des années 30 et 40.

Cette oeuvre sert de pendant à *Jeunesse dorée* qui, depuis 1940, met en scène divers aspects de la condition féminine, reprenant les modèles proposés dans *C'est la vie*. Les conditions de femmes s'articulent autour de deux situations: 1) la défense du droit à son intégrité et au respect, l'instauration de structures d'aide aux femmes pour les protéger, face à l'exploitation par les hommes des situations économiques difficiles, en l'absence d'un père ou d'un époux; et 2) la promotion des rôles féminins dans la quête du pouvoir financier et de l'autonomie sociale. Ces questions sont traitées, dans divers feuilletons, en contextes temporels différents — les années 30 et les années 50 — qui tiennent compte de l'évolution de la société québécoise. L'une exprime la vision sociale des rôles féminins, figurée comme prosélytisme au service des jeunes filles en milieu urbain, celui de *C'est la vie*, et l'autre découvre le cheminement d'un accomplissement individuel des femmes particulièrement dans l'instauration d'un théâtre, lieu d'une vie sociale et du développement culturel, dans *Jeunesse dorée*.

En parallèle de ces deux oeuvres, l'émission *les Visages de l'Amour* se construit comme une suite de séries dramatiques mettant en scène les vies «hors du commun» des femmes qui ont marqué l'histoire universelle. Il propose un autre regard sur la condition des femmes. Déjà par le choix de Sujets sémiotiques, inscrits comme personnages historiques, les structures sémantiques de l'ensemble des programmes narratifs doivent s'articuler sur les isotopies, soit l'historique proprement dit, soit l'exceptionnel — culturel, politique, amoureux, social —, soit l'«héroïque», par opposition à l'isotopie du quotidien de la plupart des radioromans. Les séries biographiques des *Visages de l'Amour* se démarquent donc des autres oeuvres de la production des années 50-60, tout en reprenant le modèle de la position de Sujet de quête et de Destinataire des radioromans des années 40.

Les femmes et la quête de l'autonomie financière et administrative

C'est la vie de Jean Desprez introduit quelques points de vue féministes dont la défense de l'égalité des sexes, le refus du harcèlement sexuel, l'autonomie financière de la femme, qui font l'objet de positions défendues par les protagonistes. Une partie de cette oeuvre, orientée par la propagande de guerre à compter de 1941-1942, révélera des aspects nouveaux sur les agirs féminins et les valeurs qu'ils commandent. Dans *C'est la vie*, l'isotopie sociale est définie par le cadre spatial dans lequel évoluent les personnages en grande majorité féminins. Le programme narratif de base est de maintenir une pension de jeunes filles en milieu montréalais dont la sécurité est menacée par les perversions «masculines» de la grande ville. Il place dans la fonction de Sujets les deux femmes, Tante Jeanne (dont on ignore au cours des deux premières années du programme qu'elle a été mariée et mère d'un fils) dans le rôle de directrice et Françoise Doré, dans le rôle de co-directrice et trésorière de la pension. Ces deux femmes sont d'abord en quête d'une autonomie financière qui leur permette de s'assurer le pouvoir (économique et moral) sur leur pension «La Bergerie».

Les programmes polémiques du développement narratif de l'oeuvre agissent comme opposant et soumettent la compétence des directrices aux conditions d'une autre femme, issue de la grande bourgeoisie, madame Athénaïs Lapierre, leur endosseur dans ce projet. Celle-ci possède en définitive, comme personnage occupant la fonction actantielle de Destinateur-judicateur, un pouvoir absolu sur les directrices. Sans cesse menacées que l'argent soit retiré par la mécène du projet, Tante Jeanne et Françoise Doré doivent accepter des compromis idéologiques. C'est dans ce contexte de quête de pouvoir féminin, d'une part, et d'anti-programme à cette quête (connotée par des jugements et des actions féminines relevant des valeurs traditionnelles et étroites du faire féminin) que se greffent les intrigues de guerre modifiant en partie le sens de l'oeuvre et explorant de nouvelles images du féminisme.

À compter de 1941, les thèmes du feuilleton se transforment pour inscrire l'isotopie guerre dans la structure de l'intrigue. Des personnages

nouveaux s'impliquent dans des relations multiples avec les jeunes filles de la pension, des militaires surtout. L'espionnage est configuré autour d'une femme, Yvonne, hébergée sous un faux nom. Les soupçons qui pèsent sur ce personnage donnent lieu au dénigrement de la directrice, déclenché par Virginie Carré, rivale de Tante Jeanne, qui voudrait la remplacer à la direction. La jeune femme, Yvonne, est en réalité une réfugiée de guerre qui tente de faire échec à la Gestapo et de l'induire en erreur, en laissant croire (elle porte temporairement le nom de son amie), qu'Yvonne a quitté la France, le temps que le plan d'évasion se réalise.

Plusieurs autres événements mettent en scène des personnages féminins dans les actions de guerre, espionnage et contre-espionnage, participation à l'effort de guerre où la femme s'implique dans divers rôles de collaboration. En 1942, au moment où la conscription est imposée, le radio-feuilleton devient le lieu explicite de la propagande de guerre pour l'enrôlement des femmes dans le corps féminin de l'armée canadienne (le CWAC). Des sketches spécifiquement écrits pour susciter l'intérêt de ces nouveaux rôles féminins concluent l'oeuvre. Ainsi la conscience sociale et nationale des femmes, dans le contexte d'une thématique de guerre, de même que la quête de pouvoir économique et moral des directrices pour le bien-être de leurs jeunes pensionnaires issues des milieux ruraux et urbains divers, se sont transformées en une collaboration ouverte avec les militaires pour la défense du pays. Des personnages féminins de divers âges sont ainsi projetés dans un univers extérieur à leurs petites rivalités quotidiennes reléguant à plus tard les quêtes amoureuses et les fonctions domestiques.

Dans *Ceux qu'on aime*³³, les femmes sont investies des fonctions subsidiaires d'Objet, d'adjuvant ou d'opposant. Quant elles s'y prêtent, c'est pour soutenir l'idéologie et les valeurs masculines et traditionnelles. Les personnages féminins semblent se regrouper autour de trois rôles déterminants. Le plus fortement accentué, au cours des trois ou quatre premières années du feuilleton, est celui de la femme séductrice et séduisante qui détourne le héros de ses devoirs et le définit comme un être plus ou moins libertin. Une jeune femme, serveuse, dont il tombe amoureux, est évincée par la famille qui refuse ce mariage. Ces femmes, objets de désir, sont écartées de la famille ou punies de mort (Maria Valdes). Elles subissent le rejet social bien qu'elles ne jouent qu'un rôle épisodique, mais récurrent dans la vie du personnage protagoniste.

L'épouse fidèle sans cesse menacée de défaillance est le second type. Mais les fortes traditions qui marquent ces femmes, leurs préoccupations sociales et, plus tard, leur participation à la guerre servent de guides à leurs actions et à leur vision féminine de la famille et du monde. Les

³³ La partie du radio-feuilleton *Ceux qu'on aime*, thématisée par la guerre, présente la quête d'aventure du Sujet masculin, comme valeur de récupération idéologique. Henri Lanoix, que sa famille destine à la carrière d'avocat, se passionne pour le pilotage d'avion. Cette quête, inadéquate socialement — son père est juge et destine son fils au droit —, est jumelée à des quêtes d'aventures amoureuses très critiquées qui risquent d'exclure le jeune homme du cercle familial. Henri acceptera, non sans d'abord réussir son apprentissage de pilote, de devenir avocat pour combler les attentes paternelles. Puis la guerre transformera le désir dysphorique d'Henri en patriotisme: il deviendra pilote de guerre. Sa soeur Louise est d'abord un adjuvant, chargée non seulement de maintenir le conservatisme familial quant au choix d'une carrière, mais aussi d'éclairer Henri sur l'incongruité de ses conquêtes amoureuses, dont l'une en particulier se révèle être une mère dénaturée, Maria Valdes, qui a abandonné ses enfants pour poursuivre une carrière de pilote. Dans le récit, le personnage masculin, et cela en dépit du conservatisme qui imprègne les valeurs de son entourage, réussit à mener à bien une double quête de carrière. Ses quêtes amoureuses sont aussi condamnées par les règles de la bourgeoisie; seule la dernière débouchera sur un objet digne de mariage. Le personnage masculin arrive à concilier son vouloir individuel avec le vouloir collectif et il est en cela exemplaire du pouvoir masculin dans un monde fait à sa mesure.

femmes plus âgées jouent un rôle maternel protecteur, parfois elles tracent des mandats. Elles assurent surtout l'ordre et la tradition.

Il n'en est pas ainsi pour les personnages féminins plus jeunes et idéalistes, souvent mis en échec, et Louise Lanoix n'échappe pas à ce destin. Ses quêtes sont limitées au mariage, et l'expérience amoureuse ne lui est accordée que pour un court laps de temps, les deux quêtes s'excluant. Louise épousera d'abord un ami de la famille — homme qu'elle n'aime pas d'amour mais qui doit partir pour la guerre (consolation pour un éventuel héros!). Le mariage constitue le devoir-faire d'une femme secourable au militaire. Plus tard, se croyant veuve, elle s'engage dans une quête amoureuse qu'elle devra abandonner devant le retour de son mari. Pour le frère comme pour la soeur, l'idéologie de conservation est un obstacle de taille à leur épanouissement personnel sur l'isotopie de l'amour. À la clôture du récit, les personnages masculins accomplissent leur désir, alors que les personnages féminins ne seront pas arrivés à contourner le vouloir/pouvoir collectif et familial pour se réaliser.

La grande matrice idéologique du discours sur la guerre³⁴ de cette adaptation s'articule sur un devoir-faire collectif pour la défense du pays contre l'agression allemande. La participation financière aux diverses campagnes de souscription est présentée dans l'intrigue comme l'une des formes premières du devoir-faire féminin en temps de guerre. Louise Lanoix dira:

Alain a fait plus que sa part, il a donné sa vie. Mais moi, qu'est-ce que j'ai fait? Rien. Et je veux contribuer à la victoire, moi aussi. La seule façon dont je puisse le faire, c'est en donnant mon argent [4 mars 1942].

L'accent porté sur la division sexuelle des rôles féminins et masculins nous autorise à établir l'existence de deux sphères d'action distinctes, articulatoires chacune du devoir-faire total, dans le discours sur la condition féminine en temps de guerre. Concurrément, cette

³⁴ Voir l'étude et les textes d'anthologie dans R. Legris et coll., *Propagande de guerre et nationalismes dans le radio-feuilleton, 1939-1955*, Montréal, Fides, 1981.

distribution des responsabilités crée dans le discours deux visions complémentaires mais parallèles du phénomène de la guerre.

La guerre froide et le radio-feuilleton au féminin

Parmi les oeuvres féminines de l'après-guerre, *Béni fut son berceau*, est un radiroman de propagande anti-communiste³⁵ où s'inscrit une vision particulière des situations et des actions féminines qui y sont développées.

L'oeuvre de Françoise Loranger s'élabore sur la non-liberté, individuelle et collective, isotopie qui est connotée par l'incidence historique de l'idéologie communiste imposée à la Tchécoslovaquie. Le contexte de l'action détermine une série de comportements sur lesquels s'interroge le personnage principal, Gilles, venu du Canada pour se confronter aux manifestations de cette idéologie qu'il admire. Mais aussi pour tenter de ramener au Canada Maria, à qui sa mère fait parvenir, par son intermédiaire, l'argent nécessaire à son évasion.

Les rôles traditionnels sont valorisés et deviennent le lieu polémique de la rencontre de deux cultures. Ainsi l'incompréhension de Serge et la tension qu'il rencontre dans ses relations avec Kicia, Gilles et les autres personnages qui sont sous sa surveillance, s'expliquent par l'absence de liberté, qu'il subit lui aussi, instaurée par les contrôles du parti. L'orientation idéologique du régime totalitaire impose à la femme, surtout si elle est chrétienne, des contraintes et des difficultés intolérables. L'oeuvre s'en nourrit pour bien faire sentir, à un Québec encore très religieux, les apports positifs de l'idéologie libéraliste et des valeurs qu'elle conserve.

Les exemples récents de la situation des femmes et des mères en Roumanie aident à comprendre ce que le discours de Françoise Loranger véhiculait comme argument contre l'idéologie communiste. La condition féminine, déjà pénible pour beaucoup de femmes à l'Ouest, se trouve

³⁵ Voir l'analyse de ce feuilleton dans R. Legris, *ibid.*, pp. 97-116 et 443-517.

encore plus marquée par les problèmes des pays de l'Est, le communisme n'ayant pas résolu plus que le capitalisme cette difficulté du droit à l'égalité et de la libération féminine.

La femme contestataire de l'autoritarisme paternel

Je vous ai tant aimé (1951-1954), plus tardif dans l'histoire du radio-feuilleton, est sans doute l'oeuvre la plus explicite de ce combat de la femme contre le pouvoir de l'autorité masculine. Celle-ci est d'abord incarnée dans le père, et contestée comme telle. Plus encore, à propos de l'avenir de sa fille, le père se fait Destinateur-judicateur, et veut lui imposer un parti qu'elle refuse. Colombe Chardonnel, parce qu'elle n'a d'autre désir que de trouver son autonomie hors des voies traditionnelles du mariage, et parce qu'elle rêve de devenir chanteuse à Montréal et non institutrice d'une école rurale, entreprend une quête opposée au désir de son père. Elle se rebelle, mais sans pouvoir échapper au vouloir du père, qui réussit à la garder auprès de lui, dans la région gaspésienne. L'action dramatique se complique avec l'entrée en scène d'un autre personnage féminin, Frisette, fille légère et qui veut être courtisée par celui-là même que monsieur Chardonnel a choisi pour sa fille. Ces rivalités féminines compliquent la structure dramatique et mettent en opposition deux types de jeune femme.

L'une se définit comme Sujet d'une quête de mariage et veut réussir son objectif d'épouser Bertrand Lubier. Sans père pour lui tracer la voie, Frisette est entachée pour ainsi dire d'une réputation douteuse, parce que la frivolité n'est guère considérée et que les subterfuges qu'elle emploie pour se faire épouser ne sont pas très louables. Surtout dans le contexte d'une stratégie de séduction qui ira jusqu'à utiliser le chantage pour justifier l'urgence d'un mariage — qui n'aura pas lieu. Dans sa configuration traditionnelle de femme qui veut s'assurer un mari et un foyer, Frisette est un personnage dysphorique, par tous les signes qui en font une sorte d'anti-héroïne. L'autre personnage, Colombe, protagoniste du radiroman, n'est guère plus performante. Elle ne pourra jamais réaliser son rêve, à cause de tous les obstacles que son père aura mis sur sa route. Son refus d'être femme-objet, amante de quelque bel homme qui voudrait abuser d'elle en échange d'une aide apportée à sa carrière, en

fait malgré tout une héroïne peu banale. S'il est une dimension quelque peu euphorique à ce projet de libération féminine, il tient à cette fidélité de Colombe à son idéal, à sa volonté de décider de sa vie et de ses sentiments, envers et malgré tout. Elle se mariera en son temps, selon son désir et sans passion, fière d'avoir su résister à l'autorité du père et aux séductions des hommes autour d'elle.

Revendiquer le droit à la liberté de la femme comme personne face à son avenir et à ses désirs, son droit au respect des hommes, à la reconnaissance de son intelligence et d'une culture féminine; revendiquer le droit à l'autonomie, à une profession, à s'engager dans des actions culturelles et sociales, voilà autant de luttes inscrites dans le discours parfois cynique de Jovette Bernier. De son oeuvre humoristique et de son radiroman, l'un de ceux que les auditeurs et auditrices ont longtemps gardé en mémoire parce qu'il évoquait aussi toute la poésie de la vie gaspésienne, il est resté le témoignage de sa fidélité à l'idéal féministe qu'elle a toujours défendu.

CONCLUSION

Dans ces oeuvres que nous venons d'évoquer, le discours est fondé sur un système de signes où les valeurs de la femme, plus que les valeurs masculines, sont la mesure des conditions instaurées dans la fiction comme modèle de mondes possibles, autres que ceux de l'expérience du réel quotidien. Quand les femmes sont placées dans des fonctions de Sujet de quête ou de co-Sujet, elles tentent de dépasser le seul rôle de collaboratrice de l'époux ou du patron (*wife companion*) et elles cherchent à s'imposer, avec plus ou moins de succès, comme femme autonome (*woman as a person*)³⁶. Si l'environnement social y est encore défini

³⁶ Ces catégories se trouvent explicitées dans l'article d'Hélène Marchand qui suit notre étude historique et présente une typologie de la féminité dans les radio-romans au féminin.

comme manifestation du pouvoir masculin, il nous semble qu'une étape a été franchie, par le discours des femmes dans le radio-feuilleton³⁷.

Le travail de l'imaginaire des femmes en situation de revendication et de contestation n'a sûrement pas été vain. Grâce à de nouvelles perceptions sur la femme, à des visions plus nettement existentielles de la condition féminine, parfois même fortement utopistes, les oeuvres de Jovette Bernier et de Thérèse Casgrain, de Jean Desprez et de Charlotte Savary ont permis qu'à la fin des années 50, même dans les feuilletons au masculin, les motifs de quête féminine soient identifiés à la femme comme personne ayant des droits, et à des configurations de personnages plus assimilées à l'évolution sociale en cours au Québec. Le statut de la femme est en mutation, et les rôles de maternage, de missionnariat et de bénévolat, tout en continuant à exister, ne sont plus l'unique raison d'être de la femme fictive.

La condition de la femme dans le feuilleton radiophonique au féminin s'inscrit tantôt comme nouveau modèle, tantôt comme reflet des modifications sociales qui la permettent. Le radio-feuilleton, comme ensemble signifiant qui structure des systèmes de relations différents des autres discours, manifeste ainsi qu'une mutation s'est opérée peu à peu dans les valeurs ou le statut de la femme. Ce que le roman québécois mettra beaucoup de temps à traiter. Cependant le contexte socio-politique où les valeurs de l'idéologie dominante de conservation prédominent, particulièrement dans la période duplessiste, demeure dominé par la vision masculine de la société. Et il ne faut pas en minimiser l'effet sur la lecture que nous pouvons faire de ces productions radiophoniques.

³⁷ La démonstration pourra en être plus évidente par la comparaison avec l'étude que nous publierons dans le prochain numéro de cette revue sur «La condition féminine dans le radio-feuilleton au masculin».