

Qu'ont en commun Mimi Estival, Roxanne d'Avril et Georgette Mars? Auctorialité et roman sentimental québécois de l'après-guerre (1944-1965)

KAROL'ANN BOIVIN ET MARIE-PIER LUNEAU¹

Abstract: Des années 1940 au milieu des années 1960, le Québec a assisté à l'essor des collections de romans populaires publiés en fascicules, écrits par des auteurs locaux et se déroulant dans La Belle Province. Signés d'une multitude de pseudonymes, ces objets sont extrêmement révélateurs du fonctionnement de l'auctorialité, sous le mode de la lecture sérielle. En s'intéressant à la collection « Roman d'amour » des Éditions Police-Journal, cet article souhaite explorer plus spécifiquement le fonctionnement du nom d'auteur en lien avec le pacte de lecture établi par le roman sentimental.

From the 1940s to the mid-1960s, Quebec witnessed a boom in series of popular novels published in instalments, written by local authors, and set in La Belle Province. Appearing under a multitude of pseudonyms, these books tell us a great deal about the workings of authorship in the reading of serialised publications. In its examination of the series "Roman d'amour" put out by Éditions Police-Journal, this article seeks to explore in a more specific way how the author's name functions in relation to the reading contract established by the genre of the romance novel.

Contributor biographies: Karol'Ann Boivin est doctorante à l'Université de Sherbrooke, où elle prépare une thèse portant sur le *campus novel* québécois (bourse Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada). Membre du Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec, elle est rattachée au projet « De l'amour à 10 sous ».

Marie-Pier Luneau est professeure titulaire au Département des Arts, langues et littératures de l'Université de Sherbrooke. Directrice du Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec, elle s'intéresse aux stratégies d'écrivains au Québec, ainsi qu'à l'édition populaire.

Copyright Karol'Ann Boivin and Marie-Pier Luneau. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

¹ Notre recherche a bénéficié du soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, programme de subventions Savoir.

Si la question « qu'est-ce qu'un auteur? » a été étudiée sous toutes ses coutures, le fonctionnement spécifique de l'auctorialité, en régime populaire, reste moins interrogé (Dumasy). Cette assertion est particulièrement vraie pour la littérature francophone du Québec, où les théories sur le nom d'auteur ont été peu mises en relation avec les mécanismes de la littérature sérielle (Luneau, « La misère »). Pourtant, la grande diffusion impose souvent au nom d'auteur des règles différentes de celles qui prévalent habituellement dans les secteurs les plus légitimés du champ littéraire, où la signature auctoriale s'affirme dans et par la singularité. De fait, la paralittérature questionne l'autorité de l'auteur, cette dernière découlant d'une négociation tripartite entre le projet auctorial, les efforts de sérialisation de l'éditeur et, très fortement, les usages effectifs qu'en fait le public. Pour le dire autrement, l'offre éditoriale est ajustée selon une demande qui peut entraîner un effacement complet de l'auctorialité (on désire acheter un « Harlequin »),² mais il arrive aussi que le nom de l'auteur soit exhibé comme une marque (on désire acheter un « Nora Roberts »).³ Entre ces extrêmes, des positions intermédiaires cohabitent aussi (l'achat peut être motivé par la combinaison d'une collection éditoriale et d'une signature) : ces questions sont donc plus complexes qu'il n'y paraît, et nous les examinerons de près au moyen du roman sentimental québécois de l'après-guerre.

Les travaux de Matthieu Letourneux ont très bien démontré comment l'avènement des *dime novels* a entraîné une perte de puissance de l'identité auctoriale au profit du personnage, héros récurrent qui, comme Buffalo Bill ou Nick Carter, faisait vivre chaque semaine de nouveaux émois au lectorat. Ce déplacement d'autorité a été consubstantiel à la place croissante qu'ont occupée peu à peu les éditeurs dans le marché du livre, notamment via « le développement d'une logique de collection, que le personnage permet de thématiser et d'identifier » (Letourneux, *Fictions* 302). Mais dans les faits, c'est pourtant l'éditeur qui, par l'insertion d'une œuvre dans telle ou telle collection, détermine le pacte de lecture à venir : « Dans tous les cas, l'éditeur invite le lecteur à se fier à une unité qui se définit à son niveau bien plus qu'à celui de chacune de ses œuvres » (Letourneux, *Fictions* 144).

Cela n'implique pas pour autant que le nom d'auteur soit devenu insignifiant. C'est à cette transaction entre auteur, collection éditoriale et lectorat, en régime paralittéraire, que notre article s'intéresse. Plus précisément, nous voulons observer comment la collection éditoriale peut venir subvertir le fonctionnement du nom d'auteur en tant que marque. Nos réflexions auront pour cadre général la production

² Pour une analyse récente du paratexte éditorial des romans Harlequin, voir l'article d'An Goris cité en bibliographie (« Hidden Codes »).

³ Sur cette question, voir en particulier la thèse d'An Goris (« From Romance ») et l'article de Beth Driscoll (« Genre ») cités en bibliographie.

de romans québécois en fascicules, publiés dans les années 1940, 1950 et 1960.⁴ De manière ciblée, nous observerons ici le catalogue du plus important éditeur de romans en fascicules de l'époque pour le Canada français, soit les Éditions Police-Journal (désormais P-J) qui, à elles seules, vont mettre sur le marché la moitié de la production disponible (environ 5500 titres sur un total de 11 000 fascicules, lancés par 66 éditeurs) (Hébert). Nous placerons la focale sur la collection « Roman d'amour, » dans le but d'étudier de quelle façon le sous-genre sentimental impose ses propres règles sur le fonctionnement de l'auctorialité. Notre propos se divisera en trois sections principales. Après avoir rappelé le contexte général dans lequel surgit le phénomène des fascicules québécois de l'après-guerre, nous examinerons les stratégies pseudonymiques élaborées dans les différentes collections des Éditions P-J. Une dernière section nous permettra d'observer les spécificités du pacte de lecture instauré dans la collection « Roman d'amour » des Éditions P-J, lequel encourage, nous le verrons, un renforcement de la croyance en l'univers romanesque proposé. Nous posons d'emblée l'hypothèse selon laquelle, aux côtés des « auteurs-marques » comme Delly et Magali, publiées par des éditeurs québécois comme le Cercle du livre de France dans les mêmes années, les Éditions P-J créent un nouvel espace propre à l'épanouissement d'un contrat de lecture sentimental dans lequel l'auctorialité est refoulée au second, voire au troisième rang, au profit d'une autorité hybridée reposant sur l'objet fascicule sentimental, assumée et partagée entre éditeurs, illustrateur et auteurs.

Un nouvel objet dans le paysage éditorial québécois : le fascicule

On ne peut pas dire que les amateurs de romans populaires soient démunis, dans le Québec des années 1940 et 1950. Au contraire, jamais n'ont-ils été aussi choyés en termes d'offre, comme le démontre Jacques Michon dans le chapitre de *L'Histoire de l'édition littéraire au Québec* consacré à l'essor (et au déclin) des collections populaires (Michon). Grossièrement, la production paralittéraire se divise en deux ensembles foncièrement distincts, reposant sur des formats différents. Le roman populaire européen français ou traduit de l'anglais trouve refuge dans les collections de livres de poche éditées par des structures québécoises comme la *Revue moderne*

⁴ Ces opuscules de 32 pages, mesurant 13 par 17 centimètres et vendus au faible coût de 10 sous, puis 15 sous, se rattachent à la tradition européenne du *dime novel*, bien qu'on ait parfois considéré à tort que ces objets se situaient dans le sillage de la *pulp fiction* (plus volumineuse et plus scandaleuse). Plus précisément, les fascicules québécois s'inscrivent à la suite de la veine américaine des *dime novels* publiés aux XIX^e et XX^e siècles, et dont l'importation a été stoppée pendant la Seconde Guerre mondiale, circonstance favorable au développement d'une production entièrement locale. Pour plus d'informations sur la nature et la production des fascicules publiés au Québec, nous renvoyons à la page web du projet de recherche « De l'amour à 10 sous » : <https://www.amoura10sous.com/les-objets-et-leur-circulation>.

(collection « Le livre de poche ») ou comme le Cercle du livre romanesque, club de lecture fondé en 1952 par Pierre Tisseyre. Ce sont les beaux jours des Delly, Magali et Claude Jaunière : Tisseyre raconte même avoir « baladé » les deux dernières dans les cercles des Fermières du Québec, ce qui a permis au Cercle du livre romanesque d'atteindre les quelque 2500 à 3000 membres (Tisseyre, cité par Michon 314). Exploitant la veine du roman sentimental catholique, le Cercle du livre romanesque⁵ présente des couvertures sobres, sans illustration, qui mettent l'accent sur la signature auctoriale, laquelle vient en quelque sorte garantir une parenté d'univers (on se retrouvera dans un monde grand-bourgeois, voire aristocratique, où se déroulent les amours de la bonne société), tout en cautionnant la valeur morale du style bon chic, bon genre. Dans leur lutte contre le Bien et le Mal, « ces romans s'avouent pour des romans d'amour catholiques. Ils affichent un discours moralisateur par la présence d'un narrateur omniscient et par le discours direct de certains personnages positifs » (Constans, « Du bon chic » 96). En parallèle, d'autres éditeurs québécois (souvent des imprimeurs désireux de rentabiliser leurs équipements) se lancent dans la production de fascicules romanesques écrits, eux, presque exclusivement par des auteurs locaux. Cette production est, comme nous l'avons mentionné, pharaonesque, mais les Éditions P-J s'y taillent la part du lion.

Encore aujourd'hui connues pour avoir lancé la plus célèbre des séries de l'époque, les « Aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens, » par Pierre Saurel (pseudonyme de Pierre Daigneault), les Éditions P-J couvrent en réalité tous les genres, de 1944 jusqu'au milieu des années 1960. Par exemple, « Les exploits policiers du Domino noir, » les « Aventures de Cow-Boys » ou « Diane, la belle aventurière » multiplient les variations de décors et de tribulations en présentant chaque semaine les mêmes héros ou héroïnes, faisant face à de nouvelles situations. Cette segmentation de la production en fonction de sous-genres aussi clairement identifiés est nouvelle, dans l'histoire de l'édition au Québec.⁶ Ainsi, non seulement les Éditions P-J incarnent la structure éditoriale la mieux organisée, la plus productive et la plus durable de l'époque, mais elles innovent sur le plan de l'organisation du catalogue et de la présentation matérielle, et seront d'ailleurs abondamment imitées par leurs concurrents. Sur les tablettes des kiosques à journaux, elles sont clairement identifiables par leur qualité matérielle, qui détonne, grâce aux talents de

⁵ Selon Jacques Michon, ce sont plus de 150 titres qui seront lancés dans cette collection de 1952 à 1962. Le Cercle du livre romanesque maintiendra ses activités jusqu'aux années 1980, où sa popularité sera supplantée par celle des collections Harlequin (Michon 315).

⁶ La première maison à offrir une production populaire sur une base régulière, les Éditions Édouard Garand, publie certes la collection « Roman canadien » dans les années 1920 et 1930, mais tous les sous-genres paralittéraires s'y confondent (Loranger).

l'illustrateur maison, l'artiste-peintre André L'Archevêque, qui cristallise en une image les enjeux du récit concerné (voir différents exemples à l'annexe I).

Un examen plus approfondi des textes publiés par P-J amène toutefois à relativiser cette identification non équivoque à des sous-genres liés aux collections. Si l'objet matériel (notamment grâce au bandeau et à l'illustration) semble toujours indiquer clairement au lectorat qu'il est en présence d'un roman relevant de tel ou tel sous-genre, la lecture du texte lui-même entraîne assez fréquemment d'importants bris du pacte de lecture. Tout se passe comme si, de fait, P-J était déterminé à présenter des collections immédiatement assimilables à un sous-genre précis, tout en hésitant, pourtant, quant à l'application stricte de codes relatifs au roman policier, ou sentimental, notamment. Cette question mériterait à elle seule tout un article : mais gardons en tête que subsiste, au sein de ces collections « de genres, » une hésitation pourtant bien perceptible dans les contenus, et qui risque aussi d'affecter le fonctionnement de l'auctorialité (nous y reviendrons). Que l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens, repousse les frontières jusqu'à vivre des aventures extra-terrestres, et ce, pendant une dizaine de numéros (Hébert, *tome 2* 153), nous semble révélateur de l'éclectisme du lectorat de l'époque ou, à tout le moins, des coups de sonde qu'opère auprès de lui l'éditeur P-J.

Dans le cadre du pacte de lecture, quelle place occupe donc la signature des auteurs, systématiquement pseudonymique? Rappelons que la vente des fascicules n'est pas gagnée d'avance, *a contrario* des clubs de lecture comme « Le Cercle du livre romanesque, » qui fonctionnent par abonnements. Le geste de l'achat par le consommateur est plutôt le résultat d'une guerre qui se déroule sur les tablettes des kiosques à journaux et qui répond à une logique de consommation périodique. Dès lors, on peut penser que, dans son premier mouvement, c'est à l'éditeur plutôt qu'à l'auteur que le lecteur accorde sa confiance. Il est d'ailleurs frappant de constater que, dans les fascicules sentimentaux, le nom d'auteur n'apparaît presque jamais sur la première de couverture (ce qui n'est pas le cas pour les autres séries). La signature est refoulée à l'intérieur des livres, le plus souvent à la première page de texte, sous le titre, plus rarement sur une page de faux-titre. Dans le catalogue des éditions P-J, on observerait ainsi deux types de logiques auctoriales, déterminées par des contenus et des sous-genres différents. D'une part, on trouverait les séries sentimentales, qui présentent chaque semaine de nouveaux personnages et où l'histoire est toujours close à la fin du récit : ici, nous posons l'hypothèse d'une auctorialité jouant peu sur le pacte de lecture et la communication sérielle. D'autre part, dans les séries d'aventures (incluant l'espionnage, le policier et moindrement les histoires de cow-boys), centrées sur des héroïnes et héros récurrents poursuivant au fil du temps des tribulations qui nécessitent toute une « encyclopédie » sérielle (Bleton), l'autorité de

l'auteur-marque serait plus déterminante. Dans leurs travaux sur *IXE-13*, Vincent Nadeau et Michel René confirment que la « cristallisation Pierre Daignault/Saurel/*IXE-13* est évidente » (64). Qu'en est-il donc des stratégies pseudonymiques, si on les examine sous l'angle des sous-genres? Observons ces phénomènes de plus près.

« Les meilleurs auteurs canadiens » sous pseudonymes

Signataires mystérieux, les auteurs de fascicules populaires sont d'autant plus difficiles à pister qu'ils ne tiennent pas nécessairement à être retracés. À quelques exceptions près, leur identité demeure encore une énigme pour les chercheurs.⁷ Nous savons tout de même que P-J a publié « nombre d'auteurs » et que « [t]ous ces auteurs ont un dénominateur commun : les médias de masse, presse, radio, télévision, édition populaire, disque » (Nadeau et René 44).

Indépendamment des scripteurs réels, étudier la pseudonymie permet d'interroger les logiques actoriales à l'œuvre dans la production fasciculaire. Afin de dresser l'inventaire des pratiques employées chez P-J, nous avons créé une base de données comportant tous les pseudonymes employés dans les séries sentimentales⁸ et nous avons dénombré leurs occurrences, tout en comparant ces pratiques onomastiques avec celles des autres séries.

Même si, dans leurs publicités, les Éditions P-J assurent que leur simple « marque » garantit au lectorat d'obtenir « quelque chose de mieux, » ce serait mentir que d'affirmer que la fonction actoriale ne joue pas, dans leur mise en marché. Bien au contraire, quand ils prétendent publier « les meilleurs romans d'amour sur le marché, » les éditeurs s'appuient particulièrement sur le savoir-faire de leurs auteurs, en répétant que plusieurs d'entre eux ont obtenu d'importants prix littéraires (Hébert, *tome 1* 31). C'est précisément l'argument qui sert à vanter la production quand un censeur dénonce publiquement sa piètre qualité (morale et littéraire).

⁷ Les mêmes problèmes se posent quand il s'agit d'étudier les productions canadiennes-anglaises. Michelle Denise Smith explique par exemple au sujet de l'un des producteurs les plus influents pour le Canada anglais : « The mysterious nature of [Alec] Valentine's editorial work is, in fact, paralleled by the equally mysterious nature of many of his authors. The lowly cultural status of the pulps meant that many Canadian pulp writers did not want to be identified » (279). C'est sans compter que l'étude archivistique ne va pas de soi en régime fasciculaire. Voir à ce sujet l'article de Marie-Pier Luneau (« De la nécessité »). La difficulté à retracer les scripteurs réels de fascicules nous a conduites à appréhender les différentes signatures comme s'il s'agissait de pseudonymes, sans égard pour les quelques patronymes (non connus de nous) qui ont pu se glisser dans le corpus d'analyse. Nous avons privilégié l'acception genettienne du « pseudonyme », qui est englobante : le pseudonyme se définit comme « le fait, pour l'auteur réel, de "signer" son œuvre d'un nom qui n'est pas, ou pas exactement, ou pas complètement son nom légal » (Genette 48).

⁸ Les collections sentimentales de P-J totalisent 994 fascicules. De ce nombre, nous avons écarté 188 titres auxquels aucun nom d'auteur n'a été attribué. Notre corpus se compose de 806 fascicules sentimentaux publiés aux Éditions P-J.

Répondant à l'attaque formulée par le vicaire général du diocèse de Montréal, M^{gr} Valois, le rédacteur en chef du journal *Police-Journal* clame la qualité littéraire de son écurie :

Il y avait une chose que vous ignoriez quand vous avez écrit que nos romans à 10 sous ne valaient pas le papier sur lequel ils sont imprimés. Quoi donc que vous ignoriez ... ? Ce sont les noms véritables de nos écrivains canadiens-français qui signent de pseudonymes chez nous. Ces noms nous ne vous les donnerons pas. Nous allons juste soulever pour votre curiosité un petit coin du voile. Apprenez, monseigneur, que notre principal collaborateur est un écrivain déjà célèbre dans la province, puisqu'il fait partie de l'Académie Canadienne-Française [*sic*]. C'est même grâce à l'argent que nous payons pour ses manuscrits [*sic*] qu'il peut mener une vie large et belle. De nos autres collaborateurs deux se sont vus [*sic*] décerner le prix David en littérature. Répétez donc maintenant que nos romans ne valent pas le papier sur lequel ils sont écrits. (*Police-Journal*, 16 février 1946, en quatrième de couverture)

Que ce soit en prenant la défense de ses auteurs dans la presse, ou en martelant dans le paratexte les qualités littéraires de ceux-ci, l'éditeur agit ici comme médiateur entre l'auteur et son lecteur, venant garantir son produit. La stratégie de fidélisation consiste à pallier les incertitudes des consommateurs en leur confirmant la qualité d'une bibliothèque présélectionnée, composée des « meilleurs auteurs canadiens. »⁹ Mais au-delà de cette apparente uniformité du catalogue, la place et la nature des signatures auctoriales diffèrent radicalement selon qu'on observe les collections d'aventures ou les collections sentimentales. Dans les séries à héroïnes et héros récurrents, un nombre limité de pseudonymes (idéalement un seul,¹⁰ parfois jusqu'à

⁹ Ce slogan, scandé de manière persistante par P-J, constitue un argument de vente commun à l'ensemble de la production fasciculaire. On en trouve un autre exemple aux Éditions Lanthier : « En 1943, alors que fut fondée cette populaire compagnie de publications, le roman à dix sous l'exemplaire était pratiquement inexistant. [...] C'est alors que Roger Lanthier [...] conçut l'idée de grouper les meilleurs auteurs canadiens-français qu'il lui fut possible de réunir après un choix minutieux pour lancer dans le monde des lettres les contes et divers récits qui lui ont depuis assuré une clientèle de plus en plus nombreuse, exemple qui ne tarda pas [...] à être suivi par plusieurs rivaux » (Anonyme, « Les romans »). Un renversement métonymique s'opère dans la phrase qui suit, présentant la partie pour le tout : « Mais, après des débuts semés d'embûches, le nom des Éditions Lanthier est aujourd'hui une garantie de qualité et de bon goût ! » (Anonyme, « Les romans »). L'article se poursuit avec la mention de prix littéraires remportés par les « meilleures plumes du Québec, » qui seraient, en réalité, les auteurs de fascicules (Anonyme, « Les romans »).

¹⁰ Plusieurs auteurs peuvent se relayer derrière un nom d'auteur, comme cela s'observe de manière plus éclatante dans la production de *dime novels* américains au XIX^e siècle. Michael Denning rend compte de cette pratique dans son livre *Mechanic Accents* : « the trend was toward industrial

une douzaine, mais pendant quelque 20 ans) assure la continuité transfictionnelle;¹¹ dans les romans sentimentaux en revanche, un foisonnement de pseudonymes semble contrecarrer le principe foucauldien d'unité auctoriale (voir le tableau 1 de l'annexe II). Comment expliquer, par exemple, que 806 romans d'amour vont jusqu'à arborer 145 signatures différentes (donc une moyenne de seulement 5,5 romans pour chaque pseudonyme)? Pourtant, les séries d'aventures, qui totalisent 4579 titres, comptent aussi peu que 48 pseudonymes, dans leur totalité (donc une moyenne de 95,4 romans pour chaque pseudonyme). Et de ces 48 signatures, une seule se rattache au genre féminin. C'est Rosette Brien, qui signe une aventure policière d'Albert Brien : le nom de famille fictif annonce une filiation tout aussi fictive, mais non anodine, avec le héros sériel. Il s'agit donc de l'exception qui confirme la règle.

L'ostentation d'un bassin auctorial masculin¹² pour les séries d'aventures tranche avec ce qui s'observe du côté sentimental. Dans les romans d'amour de P-J, 46,9 % des signatures sont assignées au genre masculin, contre 40,2 % de signatures féminines (12,9 % des signatures ne sont pas genrées). Bien que la « parité » (prétendue, du moins) ne soit pas tout à fait atteinte, la proportion de signatures féminines est significative dans les collections sentimentales. Si cela peut paraître une évidence pour le lecteur contemporain, il ne faut pas perdre de vue, comme l'indique aussi Matthieu Letourneux au sujet des fascicules français, que le roman sentimental a longtemps été dominé par des auteurs masculins (« Amour » 222). Or, il est possible que, même en se cachant, les scripteurs désirent conserver leur paramètre de genre, qu'ils considèrent comme un trait essentiel de leur identité. Autrement dit, il ne

production based on division of labor and corporate trademarks, the pseudonyms of the market » (23). S'il nous est possible d'affirmer que certains pseudonymes ont été partagés par des auteurs québécois, on ne trouve pas de cas d'une ampleur semblable à ce que Denning observe aux États-Unis. On peut même souligner, au contraire, le caractère plutôt exceptionnel de la longévité de la signature de Pierre Saurel : Pierre Daignault conserve la propriété de ce pseudonyme au fil des décennies et revendique la totalité des 934 numéros de sa série *IXE-13* (Nadeau et René). Au total, nous dénombrons 1791 titres signés « Pierre Saurel » dans le catalogue de P-J, qui compte un grand total de 5573 titres. Le tiers du catalogue éditorial reposerait donc sur la seule activité de Pierre Daignault.

¹¹ Le principe de transfictionnalité suppose que des éléments fictifs soient reconduits d'un texte à l'autre. La popularité des séries à héros récurrents repose en partie sur le respect de ce principe. Pierre Daignault, l'auteur vedette de P-J, considère lui-même que « le succès des séries *IXE-13* et *Albert Brien* tient au moins autant à la continuité des épisodes de la vie des personnages qu'à l'intrigue de chaque petit roman. [...] Chaque semaine, d'ailleurs, [Rita Lamontagne, l'épouse de Daignault] note tous les noms, les descriptions des personnages, leurs caractères, défauts, qualités, et leur importance dans la vie des héros. Les Daignault appellent ces notes "le Dictionnaire des morts possibles", introuvable pour l'instant. [...] Son épouse [...] lui écrit chaque semaine un résumé des aventures de la semaine précédente pour assurer une certaine cohérence entre les romans » (Nadeau et René 49-50).

¹² On sait bien qu'en pratique des signatures masculines dissimulent des femmes, comme Michelle Thériault qui utilisait les pseudonymes Hercule Valjean et Germain Lorient (propos recueillis de Marie-José Thériault, fille des écrivains Yves et Michelle Thériault, Entrevue).

faudrait pas faire comme si le choix de la signature ne revenait qu'à l'éditeur : il s'agit sans doute des résultats d'une discussion entre auteur et éditeur. Il est fort probable que le bassin des rédacteurs soit composé de plus d'hommes que de femmes. Enfin, il ne faut pas non plus écarter le capital symbolique accru accordé à la signature masculine, dans un champ littéraire où les romans publiés sous un nom masculin sont deux fois plus nombreux¹³, ce qui a pu pousser plus d'une romancière à s'identifier au « sexe fort. »¹⁴ Mais surtout, il importe de s'interroger sur le fait que ces signatures féminines sont cantonnées, « domestiquées » à la sphère du sentiment.

Auctorialité, stéréotypes de genre et genre littéraire

Il semblerait que la circulation des différents pseudonymes au sein des collections de P-J fonctionne « sur invitation seulement, » et en sens unique. Seules les signatures les plus connues peuvent transcender les collections (c'est le cas de Pierre Saurel, bien sûr, mais aussi de Paul Verchères ou de Hercule Valjean). Qui plus est, les auteurs de séries d'aventures sont autorisés à venir parler d'amour, mais les romancières sentimentales ne franchissent pas les portes des autres collections. Ces constats s'expliquent en partie par une stratégie promotionnelle—le fait que Pierre Saurel signe quelques romans d'amour peut inciter le lectorat à explorer ce sous-genre, voire à consommer l'ensemble du catalogue, plutôt que de limiter ses achats à la série phare associée à Saurel. Et le pouvoir d'attraction s'exerce dans les deux sens. Les lectrices de romans d'amour iront probablement lire ensuite les aventures d'*IXE-13*. C'est à tout le moins ce qui est encouragé par l'éditeur, lequel place des annonces pour ses différentes séries au début et à la fin de chaque roman sentimental (et vice-versa).

Dans les faits, les auteurs d'aventures étaient probablement à la fois auteurs de romans d'amour, n'hésitant pas à utiliser plusieurs pseudonymes différents. Ainsi, Michelle Thériault, une femme ayant écrit tour à tour des romans sentimentaux et des romans d'aventures, utilisait différemment les pseudonymes Hercule Valjean, Roxane d'Avril et Germain Loriot. Entre 1944 et 1946, le pseudonyme « Hercule Valjean, » éventuellement utilisé par Pierre Daignault, aurait été exclusif à Michelle Thériault, alors qu'elle signait la série policière *Albert Brien*. Ce pseudonyme, rattaché principalement à des séries d'aventures mettant en scène Albert Brien, le Domino

¹³ Une compilation des données recueillies par Sylvie Tellier (1979) montre en effet que, pour la période portant sur les années 1944 à 1959, 229 romans sont publiés sous un nom masculin, contre 110 sous un nom féminin. Tellier ne compile pas, toutefois, les romans en fascicules, ne tenant compte que du format livre.

¹⁴ On sait que cette pratique existe au Québec, en dehors du monde des fascicules. En scrutant le répertoire chronologique de Sylvie Tellier précité, on remarque par exemple que Liliane-Marie-Valérie Vien utilise le pseudonyme Paul de Lys pour signer ses romans *De l'épée à la croix ou Tournants d'une vie* (1945) et *Péché d'amour* (1947), tout comme Maria V. Pouliot signe du nom de plume « Charles Maurel » son roman *Légendes légères* (1946).

Noir et les cowboys, pouvait naviguer entre les sous-genres, tandis que les autres pseudonymes étaient limités à l'enclave sentimentale.

La marginalisation des pratiques pseudonymiques entourant le roman d'amour témoigne de la double minoration du genre sentimental et du statut d'autrice. La sphère de grande production vient alors reproduire, en son sein, la même hiérarchie dans l'échelle des légitimités qui s'applique plus largement à l'ensemble du champ littéraire. On se retrouve ainsi, dans cet espace, avec les mêmes luttes : des sous-genres, comme le policier, sont plus « nobles »; des signatures, masculines, viennent à l'occasion redorer le blason de collections « roses. » Et dans cette échelle, aucune signature féminine ne possède suffisamment de capital symbolique pour se hisser dans les collections s'adressant à « tous les publics, » comme le policier et l'aventure. Ainsi, quand les femmes écrivent, elles s'adressent aux femmes. Cette répartition des rôles s'avère au demeurant tout à fait factice (la pratique polymorphe de Michelle Thériault en fait foi), mais il n'est pas banal que le système éditorial s'applique à la recréer malgré tout. Si cette « fiction » onomastique est jugée nécessaire par l'éditeur, c'est qu'elle reproduit des rapports de forces bien réels.

Ce qu'il importe de retenir, c'est que l'une des tendances pseudonymes spécifiques à la collection « Roman d'amour » de P-J consiste à fragmenter l'auctorialité en multipliant les signatures d'un même rédacteur, tandis que c'est le principe inverse qui domine dans les séries transfictionnelles : dans les collections d'aventures, non seulement les signatures sont peu nombreuses au sein de la collection, mais plusieurs rédacteurs peuvent se relayer sous une seule étiquette collective, de sorte à limiter de manière artificielle leur nombre. Cela dit, même lorsque l'auctorialité tend à se fragmenter ou à s'effacer—en plus d'être immobilisée ou cristallisée dans un sous-genre particulier, le sentimental—elle participe pourtant à renforcer le pacte de lecture, et ce, précisément grâce à cette éclipse auctoriale.

D'une part, l'hétérogénéité des pseudonymes vient confirmer le sous-genre, puisqu'elle supporte la vraisemblance de l'architexte sentimental : les histoires d'amour sont nouvelles avec chaque livraison, et donc le sous-genre n'implique pas que le lectorat place sa confiance en un auteur unique, qui connaîtrait bien les aventures de son héroïne ou héros. Au contraire, même, il pourrait paraître suspect qu'une seule plume signe la majorité des intrigues sentimentales, lesquelles reviennent, rappelons-le, hebdomadairement ou bimensuellement sur les tablettes des kiosques. C'est là que se rejoignent format fasciculaire, sous-genre sentimental et auctorialité. C'est là aussi que le pacte de lecture sentimental se distingue des romans sentimentaux signés, sous forme de livres, par des auteurs-marques comme Delly ou Magali (qui ont pourtant, comme nous l'avons mentionné, eux aussi la cote à la même époque). Dans le circuit des kiosques à journaux, enclos dans un système de communication sérielle qui relève de la presse périodique, le sous-genre sentimental

a intérêt à cumuler les témoignages confirmant la possibilité de l'amour, plutôt que d'exhiber l'autorité d'une romancière rose comme Delly, dont la production est certes imposante, mais tout de même pas hebdomadaire ... En multipliant les signatures, le roman sentimental en fascicules semble, par effet d'accumulation, renforcer la crédibilité des récits présentés : on brandit minimalement 145 signatures, comme autant de « témoins » de l'amour « vrai » et triomphant. En somme, dans ce rapport de communication bien particulier, une seule et unique signature revenant chaque semaine, pendant des années, ne risquerait-elle pas de mettre en relief le côté construit de l'histoire d'amour? À côté des contes de fées se déroulant dans des châteaux d'Europe, typiques de Delly (Bettinotti et Noizet), la lectrice de romans sentimentaux des Éditions P-J trouve en effet chaque semaine des histoires très proches de son univers référentiel (bien qu'aux péripéties souvent abracadabrantes). Elle y lit le récit d'une jeune fille d'à peu près son âge (le début de la vingtaine), rêvant d'exercer un métier (de secrétaire ou de « dactylo »), idéalement à Montréal, où elle fera la rencontre d'un jeune homme ambitieux qui lui assurera le confort, parfois le luxe. Il n'est pas impossible qu'une des conditions de la croyance en ces récits plutôt « réalistes » et paraissant de manière si régulière soit qu'ils émanent de plusieurs signataires plutôt que d'une seule source d'autorité. À l'effacement narratif maximal permettant de construire l'illusion référentielle (Couégnas), s'ajouterait un certain retrait auctorial, se manifestant dans les pseudonymes multiples. Lorsqu'il s'agit d'examiner le pacte de lecture paralittéraire, nous proposons ainsi d'inclure systématiquement dans la réflexion la question de la récurrence du support (ici, le fascicule hebdomadaire ou bimensuel), tout autant que l'univers romanesque concerné (ici, des histoires d'amour auxquelles on veut croire, par opposition aux contes de fées, plus ouvertement merveilleux, ou aux aventures dites « extraordinaires »¹⁵ des héros canadiens).

D'autre part, on ne saurait ignorer le préjugé tenace que charrient les collections sentimentales, selon lequel toutes les histoires sont pareilles. On oublie trop souvent le précepte qui guide la lecture sérielle : le plaisir de lecture vient du fait de saisir la variation à même la répétition, de traquer la différence dans un ensemble en apparence homogène. À cet égard, il n'est pas inintéressant de noter certaines pratiques pseudonymes comme le travestissement du prénom (par exemple, les pseudonymes Paul Verchères et Pauline Verchères se retrouvent simultanément dans la collection) ou l'invitation à réinscrire le sous-genre à travers la signature (environ

¹⁵ Les sous-titres mêmes des séries reconduisent l'opposition entre l'univers sentimental, qu'on associe à la véridicité par divers expédients (par exemple, en utilisant la première personne dans le titre des collections comme « Mon roman d'amour » ou en les qualifiant carrément d'« Histoires vraies »), et les séries à héros récurrents, dont les aventures sont désignées comme « extraordinaires » ou « étranges. »

une signature sur dix est teintée par le lexique sentimental, capitalisant sur la saison de l'amour et sur la nature : Fleur Desneiges, Claire Fontaine, Betty Forest, Mimi Estival, Roxanne d'Avril, Georgette Mars, Jeanne Zéphire, Jean D'Amour). En ceci, le nom d'auteur remplirait une fonction semblable à celle du titre. Le fait que les titres (un condensé de variation et de répétition) soient rattachés à différents auteurs (variation) inscrit doublement la différence à même la répétition. Élément clé du paratexte en ce qui a trait à l'efficacité du système de communication sérielle, le titre juxtapose en effet les phénomènes de variation et de répétition. Cela est particulièrement frappant dans les collections à forte unité thématique comme le roman sentimental. Les titres sont dotés d'une morphologie et d'un lexique fort semblables, mais annoncent les particularités des intrigues et titillent l'imagination. Voici quelques exemples tirés de la collection sentimentale de P-J, qui combinent tous l'amour à un imaginaire du crime ou, minimalement, du vice : *La maison du péché* (Andrée Pineault, [s.d.]), *La fille du « Red Light »* (Georgette Mars, 1949), *La vendeuse de caresses* (Jeanne Zéphire, 1952), *Fille de bandit* (Jeanne Zéphire, [s.d.]), *L'ivrogne amoureux* (Pierre Saurel, 1951), *Les parias de l'amour* (Paul Verchères, [s.d.]), *Un voyou en amour* (Pierre Saurel, 1951) ... Au sein de ces titres, le lectorat habitué peut repérer certaines variations dans les sous-thématiques abordées, lesquelles reflètent l'une des obsessions de l'époque, soit la crise de la moralité des années d'après-guerre à Montréal (Centre d'histoire de Montréal et Lapointe). Ces titres sentimentaux portent bien la promesse d'une incursion dans les bas-fonds, participant ainsi d'une hybridation sous-générique avec le roman policier. Ils ne disent pas la même chose que cette autre série de titres, tous signés la même année par Mimi Estival, et qui se démarquent par leur teneur morale : *Le bonheur se gagne* (1949), *L'amour ne vit pas d'eau* (1949), *Mon seul péché* (1949), *Nuit de vierge* (1949), *Louise la demi-vierge* (1949), etc.

Dans tous les cas, lire plusieurs romans d'amour, c'est être en contact avec plusieurs plumes, donnant l'impression d'une représentation plurielle de l'amour, ce qui est peut-être ce que recherche le lectorat. Il y aurait ainsi, dans le Québec de l'après-guerre, des lectrices qui recherchent la (relative) stabilité des univers à la Delly, et d'autres, friandes de contenus beaucoup plus polymorphes, de la collection « Roman d'amour. » Nous avons peu d'espace pour en faire la démonstration, mais l'hybridité générique des textes, que nous avons soulignée en début d'article, vient ajouter à cet effet de renouveau. La lectrice du « Roman d'amour » s'assure certes d'obtenir chaque semaine une intrigue sentimentale, mais elle explore aussi à l'occasion d'autres univers, par le biais d'auteurs-marques comme Pierre Saurel et Paul Verchères, qui la tirent littéralement vers le roman d'aventures. Autrement dit, l'univers du fascicule est beaucoup moins stable que celui du livre de poche que

présente « Le Cercle du livre romanesque, » d'où l'hypothèse d'une minoration de l'autorité auctoriale, dans le cas des fascicules sentimentaux.

Conclusion

De toutes ces considérations découle un constat limpide : dans son format fasciculaire périodique, le roman sentimental québécois de l'après-guerre tend à une certaine anonymisation de l'auteur.¹⁶ Si Matthieu Letourneux a bien raison de souligner que l'arrivée du personnage sériel récurrent a entraîné une perte d'autorité auctoriale, notamment par rapport à l'époque du feuilleton, force est aussi d'admettre qu'au sein du sous-genre sentimental sériel, l'absence de héros récurrent peut occasionner un effacement auctorial encore plus grand. L'alliage précis de ce sous-genre et de ce format, dans une culture précise et à une époque donnée,¹⁷ peut donc conduire à un quasi-anonymat, un phénomène qu'observe aussi Letourneux lui-même dans les collections sentimentales de Ferenczi (« Amour » 222).

Non seulement le contrat de lecture du roman sentimental en fascicules participe donc, pour des questions de crédibilité, de cet effacement auctorial, mais la minoration du sous-genre, s'adressant à des femmes, joue également sur les signatures. Comme le remarque à juste titre Kecia Ali, la question de l'auctorialité, en lien avec les contraintes éditoriales et les attentes du lectorat, mérite encore d'être investiguée, et ce, dans une perspective comparative entre les corpus nationaux : « Although romance has been unfairly stigmatized as formulaic [...], it is true that especially in category lines it remains heavily shaped by publisher and reader expectations. Dirk de Geest and Goris explore handbooks for romance authors as a window into constrained writing » (330). Dans le cas qui nous occupe, il y a lieu de se demander si, privé du format « livre, » le roman sentimental en fascicules n'est pas l'objet le plus dévalué qui soit. Ce qui est sûr, c'est que l'autoréférentialité péjorative qui s'observe dans certains récits, dans une apparente contradiction entre l'acte de lecture réel et le discours romanesque, montre les auteurs pleinement conscients de leur position délégitimée. Les paroles de la mère de l'héroïne de la *Vénus du Klondike*, qui rappelle à sa fille que l'amour n'est pas indispensable au mariage, semblent attester d'un objet souffrant d'un tel déficit de légitimité qu'il est constamment prêt à

¹⁶ Des positions intermédiaires existent aussi. C'est le cas de Jeanne Zéphire, qui signe 173 des 806 titres de notre corpus. Il y a fort à parier que la lectrice habituée sait faire la différence entre le contenu des romans de Zéphire (très centrés sur l'inconstance masculine et les pièges qui en découlent pour les personnages féminins) et les œuvres d'autres auteurs de la collection.

¹⁷ Évidemment, le phénomène de l'effacement de la signature de l'écrivain sentimental dans les fascicules n'est ni intemporel ni universel : Felicia Carr montre au contraire que les éditeurs de *dime novels* destinés aux femmes, au dix-neuvième siècle étatsunien, capitalisent sur certains pseudonymes féminins qui sont partagés par des auteurs hommes et femmes (page web de l'*American Women's Dime Novel Project*).

se nier lui-même : « Ma fille, plus je t'écoute parler, plus je m'aperçois que tu as abusé de la lecture de romans d'amour ! Tu en as la tête bourrée ! » (Brétigny 18). Or, il est clair pour toutes les lectrices de la collection « Roman d'amour » que la mère a tort, que loin d'être une condamnation, cette déclaration vient confirmer la valeur des romans d'amour. La mise en abyme défavorable n'empêche d'ailleurs pas l'amour de triompher au bout des 32 pages. On peut la ressaisir comme un clin d'œil complice de l'auteur masqué à l'intention du lectorat de masse, envers et contre les stigmates qui le découragent, malgré tout, d'apposer sa signature véritable sur de l'amour « à 10 sous, » jetable.

Annexe I : Exemples d'illustrations frontispices des fascicules



Figure 1: Jeanne Zéphire. Langue de vipère. Éditions Police-Journal, 1952. 32 p.

Roman d'amour paru chez Police-Journal, illustré par André L'Archevêque.

Line L'Archevêque Théoret nous autorise à reproduire ici quelques œuvres de son défunt père.

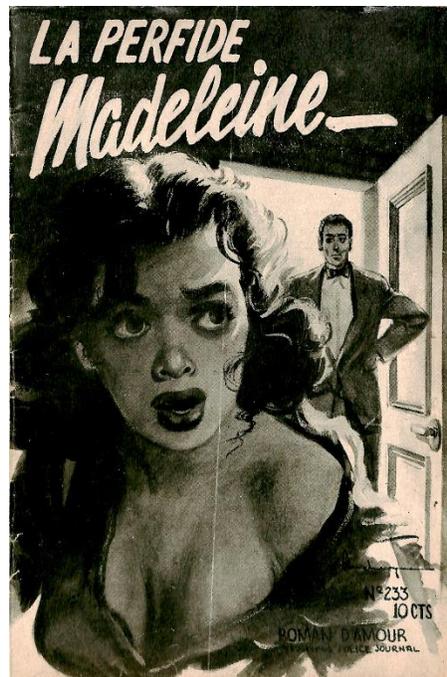


Figure 2: Jeanne Zéphire. *La perfide Madeleine*. Éditions Police-Journal, 1953. 32 p.
Autre roman d'amour paru chez Police-Journal, illustré par André L'Archevêque.



Figure 3: Pol Delval. *Donner sans retour*. Éditions Irène, [s.d.]. 31 p.
Roman d'amour paru chez Irène, illustré de façon anonyme.

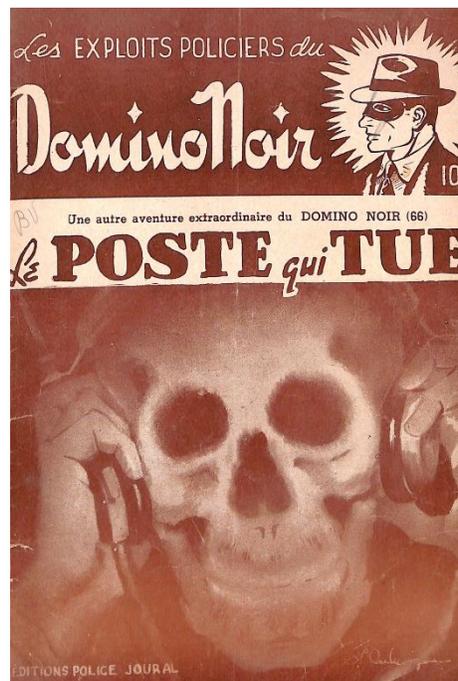


Figure 4: Paul Verchères. Le poste qui tue. Éditions Police-Journal, 1950. 32 p.

Roman de la série du Domino Noir, paru chez Police-Journal, illustré par André L'archevêque.

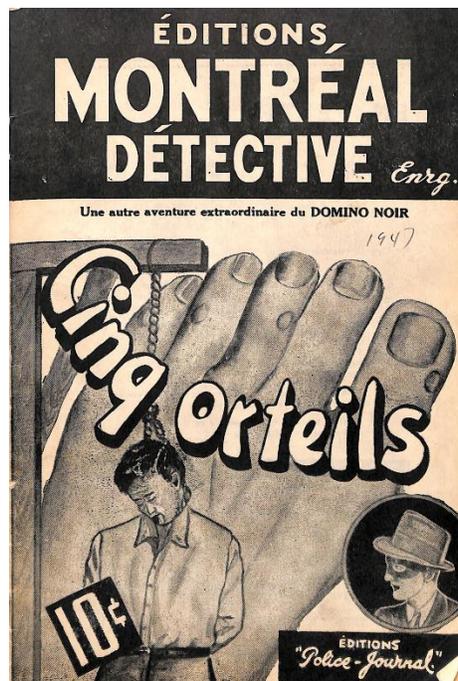


Figure 5: [s.n.]. Cinq orteils. Éditions Police-Journal, 1947. 32 p.

Roman de la série du Domino Noir, paru chez Police-Journal, illustré de façon anonyme.

Annexe II : Tableau 1—nombre de pseudonymes utilisés dans différentes séries

Nom de la série ou de la collection	Nombre de publications ¹⁸	Nombre de pseudonymes	Pseudonyme le plus usité
Romans d'amour	806	145	Jeanne Zéphire (173)
Les Aventures policières d'Albert Brien, détective national des Canadiens français	982	9	Pierre Saurel (721)
Les exploits policiers du Domino Noir	800	12	Michel Darien (409)
Les aventures extraordinaires de Guy Verchères, l'Arsène Lupin canadien-français	878	10	Anonyme (403)
Les aventures étranges de l'Agent IXE-13, l'as des espions canadiens	935	1	Pierre Saurel (935)
Aventures de Cow-Boys	659	7	Paul Verchères (220)
Les aventures futuristes de deux savants canadiens-français	10	3	Louis Champagne (7)
Diane la belle aventurière	316	6	Claude Roux (85)

¹⁸ Ces chiffres excluent les titres pour lesquels aucun nom d'auteur n'a été répertorié (sans objet), mais incluent les publications qui portent la mention « anonyme. »

Bibliographie

- Ali, Kecia. "Author Studies and Popular Romance Fiction." *The Routledge Research Companion to Popular Romance Fiction*, edited by Jayashree Kamblé, Eric Murphy Selinger, and Hsu-Ming Teo. Routledge, 2021, pp. 320-34.
- Anonyme. « À propos de littérature immorale : Ce n'est pas bien, c'est même très mal ! (Écrit par le rédacteur-en-chef de notre journal). » *Police-Journal*, vol. 5, no. 46, 16 février 1946, en quatrième de couverture.
- Anonyme. « Les romans Lanthier à la portée de tous. » *La Tribune*, 30 novembre 1945, p. 8, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3510582?docsearchtext=Les%20romans%20Lanthier%20%C3%A0%20la%20port%C3%A9e%20de%20tous>. Consulté le 10 juin 2021.
- Beauchamp-Forget, Jacques. « Témoignage d'un ex-marchand de prose qui manqua de sens pratique. » *Québec français*, no. 27, octobre 1977, p. 48, <https://id.erudit.org/iderudit/56651ac>. Consulté le 10 juin 2021.
- Bettinotti, Julia et Pascale Noizet. *Guimauve et fleurs d'oranger : Delly*. Nuit blanche éditeur, 1995.
- Bleton, Paul. *Ça se lit comme un roman policier*. Nota Bene, 1999.
- Brétigny, Jean. *La Vénus du Klondike*. Éditions Police-Journal, 1955.
- Carr, Felicia. *American Women's Dime Novel Project*. [s.d.], <https://chnm.gmu.edu/dimenovels/>. Consulté le 13 novembre 2020.
- Centre d'histoire de Montréal et Mathieu Lapointe et al. *Scandale ! : le Montréal illicite, 1940-1960*. Les Éditions Cardinal, 2016.
- Constans, Ellen. « Du bon chic—bon genre : le roman d'amour de Delly. » *Guimauve et fleurs d'oranger : Delly*, dirigé par Julia Bettinotti et Pascale Noizet. Nuit blanche éditeur, 1995, pp. 95-115.
- . *Ouvrières des lettres*. Presses Universitaires de Limoges, 2007.
- . *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental des romans grecs aux collections de l'an 2000*. Presses Universitaires de Limoges, 1999.
- Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Seuil, 1992.
- Denning, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*, revised edition. Verso, 1998.
- Driscoll, Beth. "Genre, Author, Text, Reader: Teaching Nora Roberts's *Spellbound*." *Journal of Popular Romance Studies*, vol. 4, no. 2, 2014, <http://www.jprstudies.org/2014/10/genre-author-text-reader-teaching-nora-robertss-spellboundby-beth-driscoll/>. Consulté le 14 juin 2021.

- Dumasy, Lise. « L'autorité du romancier populaire dans la France du XIX^e siècle. » *La Fabrication de l'auteur*, dirigé par Marie-Pier Luneau et Josée Vincent. Nota Bene, 2010, pp. 93-108.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur? » *Bulletin de la Société française de philosophie*, no. 64, 1969, pp. 73-104.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Éditions du Seuil, 2002.
- Goris, An. "From Romance to Roberts and Back Again: Genre, Authorship and the Construction of Textual Identity in Contemporary Popular Romance Novels." PhD dissertation, University of Leuven, 2011.
- . "Hidden Codes of Love: The Materiality of the Category Romance Novel." *Belphegor*, vol. 13, no. 1, 2015, <https://journals.openedition.org/belphegor/616>.
- Hébert, François. *La littérature populaire en fascicules au Québec, tome 1*. Les Éditions GID, 2012.
- . *La littérature populaire en fascicules au Québec, tome 2*. Les Éditions GID, 2015.
- Letourneux, Matthieu. « Amour, couture et prostitution, Discours social, écriture féminine et sérialité dans "Le Petit roman" de Ferenczi. » *Les romancières sentimentales: nouvelles approches, nouvelles perspectives*. Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2014.
- . *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*. Éditions du Seuil, 2017.
- Loranger, Caroline. *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2019.
- Luneau, Marie-Pier. « De la nécessité de préserver les archives de l'imprimé populaire: fenêtre ouverte sur les collections de l'Université de Sherbrooke. » *Histoires littéraires*, no. 81, 2020, pp. 117-126.
- . « La misère des riches. Réflexions sur la malédiction en régime de grande diffusion. » *Deux siècles de malédiction littéraire*, par Pascal Brissette et Marie-Pier Luneau. Presses de l'Université de Liège, 2014, pp. 255-64.
- Michon, Jacques. « Essor et déclin des collections populaires. » *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle, volume 2, Le temps des éditeurs, 1940-1959*, dirigé par Michon. Fides, 2004, pp. 287-322.
- Nadeau, Vincent, et Michel René. « Histoire d'une littérature industrielle. » *Le Phénomène IXE-13*, dirigé par Guy Bouchard, Claude-Marie Gagnon et Louise Milot. Les Presses de l'Université Laval, 1984, pp. 9-70.

- Smith, Michelle Denise. "Soup Cans and Love Slaves: National Politics and Cultural Authority in the Editing and Authorship of Canadian Pulp Magazines." *Book History*, vol. 9, 2006, pp. 261-89. *Project MUSE*, doi: 10.1353/bh.2006.0012.
- Strange, Carolyn, and Tina Loo. *True Crime, True North. The Golden Age of Canadian Pulp Magazines*. Raincoast Books, 2004.
- Tellier, Sylvie. *Chronologie littéraire du Québec : 1760-1960*. Institut québécois de recherche sur la culture, 1979.
- Thériault, Marie-José. Entrevue par courriel avec Marie-Pier Luneau. 19 novembre 2019.
- Vaughn, Matthew R. *Radical Pulp: Popular Print Culture and the Anxiety of Modernist Authorship*. PhD dissertation, University of Tulsa, 2012.