



Sous la direction de
Julie Gaudreault
et **Kathleen Tourangeau**

JEUNES



**RECHERCHES
LITTÉRAIRES**



JEUNES RECHERCHES LITTÉRAIRES

Publié sous la direction de
JULIE GAUDREULT et KATHLEEN TOURANGEAU

JEUNES RECHERCHES LITTÉRAIRES

CRILCQ

Collection « Interlignes »
Les Publications du Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'aide du Fonds FCAR du Québec.

Révision du manuscrit : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Dépôt légal, 2^e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Québec

© CRILCQ, 2003
ISBN : 2-920801-39-2

JEUNES RECHERCHES LITTÉRAIRES

ACTES DU COLLOQUE DES JEUNES CHERCHEURES
ET CHERCHEURS DU CRELIQ

Julie Gaudreault et Kathleen Tourangeau

CRELIQ, Université Laval

PRÉSENTATION

Le 26 avril 2002 se tenait à l'Université Laval le troisième Colloque des jeunes chercheur(e)s de deuxième cycle du Centre de recherche en littérature québécoise, auquel sont relié(e)s des chercheur(e)s de différentes universités québécoises. Sept étudiantes ont participé à cette édition qui devait leur donner l'occasion de présenter pour une première fois l'état de leur recherche de maîtrise. Les échanges générés par cette rencontre ont non seulement permis aux participantes de répondre de leurs choix méthodologiques, théoriques et de corpus, mais aussi de prendre connaissance des travaux de leurs pairs.

Afin de donner aux jeunes chercheuses la possibilité d'une première publication et de concrétiser leurs efforts en rendant leurs textes disponibles, les actes de ce colloque ont été rassemblés. Leurs contributions sont présentées selon trois perspectives. La première porte sur la question des

réseaux littéraires, alors que la seconde aborde l'histoire littéraire par l'étude des textes. Enfin, dans la dernière section, il est question de problèmes d'ordre générique.

RÉSEAUX LITTÉRAIRES

Sous ce titre sont regroupées deux contributions analysant la place d'un acteur dans la vie littéraire. Kathleen Tourangeau étudie Blanche Lamontagne, poète du début du xx^e siècle dont la trajectoire est peu typique. Après avoir comparé son parcours et celui des autres femmes de lettres de l'époque, elle fait voir les choix littéraires de l'écrivaine et leurs conséquences. En publiant de la poésie, Blanche Lamontagne se démarque de ses consœurs, pour la plupart journalistes.

La contribution de Marie-Christine Lalande porte sur la revue littéraire *Gants du ciel* qui, à la mitan du xx^e siècle, s'avère être la continuation du mouvement de « renaissance littéraire catholique » actif en France au début de ce siècle. Elle met en lumière les liens qui s'établissent entre Guy Sylvestre, fondateur de cette revue, et certains écrivains, français pour la plupart, exilés en Amérique pendant la Deuxième Guerre mondiale.

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE PAR LES TEXTES

Cette désignation englobe les textes de deux participantes. Elles ont reconstitué l'histoire littéraire d'une période donnée à partir de textes significatifs. Marie Michaud a travaillé sur un recueil de pastiches, *Littératures... À la manière de... [nos auteurs canadiens]*, publié en 1924 par Louis Francœur et Philippe Panneton. Elle détermine la « manière » des auteurs en analysant la position des pasticheurs par

rapport aux débats littéraires qui leur étaient contemporains et en caractérisant leur pratique du genre.

Julie Gaudreault a présenté la réception critique de « Refus global », le texte liminaire du recueil éponyme paru en 1948. Elle a comparé sept critiques afin de dégager la dimension collective du discours qui s'est constitué autour de ce texte. De Robert Élie à Pierre Popovic, la tradition de lecture suscitée par « Refus global » va de l'interprétation spirituelle vers un questionnement d'ordre épistémologique.

QUESTIONS GÉNÉRIQUES ET MODALES

La dernière partie de ce livre rassemble trois contributions qui interrogent l'aspect générique et modal de pratiques littéraires et théâtrales. Andrée-Anne Giguère s'est penchée sur deux textes de Saint-Denys Garneau, en empruntant à la théorie de la critique littéraire élaborée par Brian Fitch dans *À l'ombre de la littérature*. Elle a mis en lumière les deux types de relations dialogiques qui se sont établies entre le texte critiqué et le critique lecteur, en l'occurrence Saint-Denys Garneau.

De son côté, Karine Bernard s'intéresse à un cas contemporain, *Ab... !*, le recueil de chroniques de Suzanne Jacob. Elle analyse la complexité du rapport entre la fiction narrative et le discours essayistique dans cet ouvrage. Le statut des personnages et des événements est plus particulièrement examiné. Pour ce faire, elle recourt à une proposition que Roger Odin développe dans *De la fiction*.

Enfin, Élisabeth Plourde explique comment l'écriture scénique traite la figure du narrateur dans le spectacle *L'Odyssée*, mis en scène par Dominic Champagne en 2000 au Théâtre du Nouveau Monde. Dans cette représentation,

le narrateur, un et multiple à la fois, se transforme. Il est synchroniquement et diachroniquement une figure polysémique, polyphonique et polymorphique.

CONCLUSION

Bref, deux tendances se profilent dans la recherche actuelle en littérature québécoise chez ces étudiantes de deuxième cycle. D'une part, certaines manifestent un intérêt pour l'histoire littéraire, qui se traduit soit par la reconstitution d'un segment de la carrière d'un acteur dans l'institution littéraire, soit par la relecture d'écrits significatifs. D'autre part, elles ont une réflexion plutôt théorique sur la généricité et la modalité, qui se traduit ici par l'étude de cas de figures littéraires et théâtrales. Leurs recherches témoignent d'un dynamisme dont ces *Jeunes recherches littéraires* sauront rendre compte.

RÉSEAUX LITTÉRAIRES

LE CAS PARTICULIER DE BLANCHE LAMONTAGNE
DANS LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC
AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Kathleen Tourangeau

Université Laval

Avant la fin du XIX^e siècle, les femmes ne participaient pour ainsi dire pas à la vie publique. Elles étaient confinées à la maison, dans la sphère privée. Avec l'industrialisation qui leur laisse plus de loisirs, elles se rassemblent¹ pour entre autres faire face à la « crise urbaine² ». En 1893, une

1. « Le regroupement des femmes pourra donner lieu à une prise de conscience de leur condition et de leurs intérêts communs ; il n'y aura ensuite qu'un pas à franchir pour la revendication de leurs droits et de leur nouvelle place dans la société » (Turcotte, 1996 : 24).

2. « Le mouvement des femmes qui apparaît à la fin du siècle dernier au Québec émerge principalement à Montréal, dans un contexte de *crise urbaine*. L'expansion de l'action féminine et le développement du féminisme coïncident avec l'éclosion simultanée du mouvement de réforme urbaine qui se structure dans les villes canadiennes à partir des années 1880. Des femmes s'enrôlent dans ce mouvement et se dotent d'instruments de revendication autonomes parfois calqués sur le modèle des organisations masculines. Une communauté d'intérêts, favorisée par une même appartenance de classe, c'est-à-dire bourgeoise, amène les deux types d'organisation à collaborer fréquemment dans la poursuite d'actions communes » (Pinard, 1982 : 176. Nous soulignons).

filiale du Conseil national des femmes est fondée à Montréal. Elle vise à regrouper un certain nombre d'associations féminines déjà existantes. C'est donc dire que les femmes commencent à s'organiser et à s'immiscer dans la sphère publique. Certaines prennent également la plume dans les pages féminines des journaux ou dans les magazines féminins qui font leurs débuts à la fin du XIX^e siècle. En publiant, en 1913, un recueil de poésie qualifié de régionaliste, Blanche Lamontagne fait bande à part. La réception que les littéraires masculins font de son recueil la place directement parmi les acteurs dominants du champ littéraire. Si l'on regarde son parcours, l'on s'aperçoit qu'il ne correspond pas tout à fait à la trajectoire féminine typique du temps. Notre étude tente de mettre en lumière cette figure particulière qu'est Lamontagne en s'attardant autant aux différences qu'aux ressemblances entre le début du parcours de la poète et celui des femmes de lettres de la même époque. Dans un premier temps, nous traçons un tableau du champ littéraire au début du XX^e siècle pour bien contextualiser la trajectoire féminine typique que nous décrivons dans un deuxième temps. Elle est suivie de celle de Lamontagne et des positions et prises de positions de cette dernière dans les années 1910. Nous serons ainsi mieux en mesure de mettre en évidence les conséquences des choix de l'écrivaine, mais aussi les forces et les tensions qui ont agi sur ses décisions.

Nous amorçons le tableau du champ littéraire en présentant la Société du parler français au Canada, qui a vu le jour en 1902 et qui a eu un grand rayonnement à l'époque. Le premier numéro de la revue de la Société nous apprend que cette dernière « a pour objet l'étude et le perfectionnement du parler français au Canada » (1902 : 3). C'est pour faire avancer cette cause qu'elle organisera le premier Congrès de

la langue française au Canada en 1912. C'est aussi à cette occasion qu'elle dévoilera les gagnants d'un concours littéraire qu'elle a lancé l'année précédente. À cette époque, la promotion de la littérature nationale était déjà associée à une illustration de la langue française canadienne. Cette optique est adoptée sous l'influence de Camille Roy, qui est un des animateurs de la Société.

Roy fait partie de l'élite sociale par son statut de prêtre. Il possède une autorité certaine de par sa position d'éminent professeur d'université qui a complété ses études littéraires en France, ce qui demeure rare à cette période. Il s'impose aussi en tant que critique littéraire par la publication de plusieurs ouvrages³. En fait, il professionnalise cette pratique en ne jugeant plus un auteur selon ses allégeances politiques, mais plutôt d'après des critères qui se veulent plus littéraires. Bref, il est une figure d'autorité.

En 1904, il a prononcé une conférence, « La nationalisation de la littérature canadienne », qui influencera la production du champ littéraire pendant plusieurs années. Il veut produire une littérature distincte de celle de la France. Pour ce faire, il propose de « traiter de sujets canadiens, et [de] les traiter d'une façon canadienne » (1994 : 65). En un mot, il faut « canadianiser » la langue et les sujets.

En résumé, on voit se préciser, au début du xx^e siècle, le développement d'une littérature canadienne qui est en

3. « En 1914, Camille Roy a quarante-quatre ans. Il a déjà publié plusieurs ouvrages de critique et d'histoire littéraire. Les plus importants sont sans conteste le *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française* (1907), les *Essais sur la littérature canadienne* (1907), *Nos origines littéraires* (1909) ainsi que *Nouveaux essais sur la littérature canadienne* (1914). Il n'a cependant pas encore publié son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* (1918), ouvrage auquel son nom demeure principalement associé » (Beaudet, 1991 : 89).

partie orientée par le programme de Roy. Au même moment, certains préconisent une autre avenue pour la littérature canadienne, soit celle de « l'art pour l'art ». C'est la formation de l'avant-garde qui commence avec l'École littéraire de Montréal (1895) et se poursuit avec *Le Nigog* (1918). Deux idéologies s'affrontent, mais l'une est nettement plus institutionnalisée que l'autre...

Du côté des femmes de lettres, les revues et les pages féminines sont très prisées. En nous attardant au parcours littéraire typique de celles-ci au tournant du xx^e siècle au Québec⁴, nous remarquons qu'elles vivent à Montréal⁵, puisqu'elles ont plus de chances d'y gagner leur vie, de devenir journalistes. Il faut dire que le tiers d'entre elles sont célibataires et qu'elles ont en majorité entre 40 et 50 ans⁶. Jeunes filles, elles n'ont pas fait d'études supérieures, puisqu'il n'existe aucun établissement de ce genre – l'équivalent du collège classique masculin – avant 1908, mais plusieurs ont complété leur cours primaire chez les Ursulines de Québec ou chez la Congrégation Notre-Dame à Montréal⁷. La plupart d'entre elles sont issues d'un milieu bourgeois qui leur

4. Cette trajectoire est tracée selon les données recueillies par les chercheurs de la *Vie littéraire au Québec*.

5. Tout comme les hommes d'ailleurs et peut-être même plus.

6. La génération qui domine, chez les femmes de lettres, est née entre 1860 et 1869.

7. Les pages féminines qu'elles tiennent et les revues qu'elles fondent montrent une volonté d'éduquer leurs consœurs qui n'ont pas accès à l'éducation. En ce sens, les devises de ces revues féminines sont éloquentes : « Être utile » pour le *Coin du feu* [1893-1896] de Joséphine Marchand, « Dire vrai et faire bien » pour le *Journal de Françoise* [1902-1909] de Robertine Barry, « Au bien par le beau » pour *Pour vous mesdames* [1913-1915] de Gaëtane de Montreuil [pseudonyme de Georgina Bélanger] et « S'unir pour grandir » pour la *Revue moderne* [1919-1960] de Madeleine [pseudonyme de Anne-Marie Gleason].

permet d'être en contact avec la vie littéraire. Elles sont par exemple des filles de fonctionnaires, des épouses d'hommes de profession libérale, etc. C'est donc dire que leurs origines familiales et leurs alliances matrimoniales ont un impact sur leur trajectoire.

Le parcours de Lamontagne ne correspond pas tout à fait à celui que nous venons de décrire. Celle-ci naît en 1889. Elle est la troisième fille d'une famille de 19 enfants. Son père est marchand d'un magasin général de Cap-Chat en Gaspésie. Pour ses études, en 1907, elle est envoyée au Couvent du Mont-Sainte-Marie à Montréal où elle fréquente des jeunes filles de milieux aisés. L'année suivante, elle est une des élèves qui inaugurent l'École d'enseignement supérieur pour jeunes filles où elle étudie jusqu'en 1911.

Par la suite, Lamontagne retourne à Cap-Chat où elle compose une suite de poèmes qu'elle soumet au concours littéraire de la Société du parler français au Canada et pour laquelle elle obtient le deuxième prix. Dès 1912, elle envoie sa poésie à des journaux et à des revues. En 1913, les éditions du *Devoir* lui offrent de publier ses poèmes et *Visions gaspésiennes* paraît avec une préface de Adjutor Rivard (cofondateur de la Société du parler français au Canada). C'est un succès qui se répète en 1917 avec son deuxième recueil, *Par nos champs et nos rives*, préfacé par Lionel Groulx, de même qu'avec ses trois recueils suivants. La réussite de Blanche Lamontagne est entre autres attestée, en 1918, lorsque Roy la place dans son *Manuel d'histoire de littérature canadienne-française* qui succède à un *Tableau* (1907), qui avait été créé comme un outil pour enseigner la littérature nationale dans les collèges.

Cependant, d'après David Lonergan, auteur d'une *Anthologie de Blanche Lamontagne*, la critique est partagée lors

de la publication du sixième recueil, *Ma Gaspésie*, en 1928. Au même instant, la poète diminue ses collaborations aux journaux et aux revues, sauf à *L'Oiseau bleu*, une revue pour la jeunesse de la Société Saint-Jean-Baptiste, et à *La Bonne parole*, l'organe de la Fédération nationale de Saint-Jean-Baptiste (le pendant féminin de la Société du même nom). Par ailleurs, son dernier recueil, *Dans la brousse*, publié en 1935, passe presque inaperçu même s'il obtient le prix Judith-Renault de l'Académie française l'année suivante. Lamontagne meurt en 1958, à l'âge de 69 ans. Elle avait épousé, en 1920, Hector Beauregard, un protonotaire de Montréal, ville où le couple s'était installé.

Ainsi, Lamontagne est une *poète* plus jeune que la génération de journalistes qui dominent chez les femmes de lettres à la même époque. Elle est dans la vingtaine lorsqu'elle s'inscrit dans le champ littéraire dans les années 1910 et elle ne gagne pas sa vie en écrivant dans les journaux ou les revues. De plus, étant moins âgée que ses consœurs, elle a eu accès à l'enseignement supérieur. Elle rejoint le parcours typique lorsqu'elle déménage à Montréal. Aussi, elle est issue de la bourgeoisie marchande⁸ et elle épouse un homme de profession libérale. Elle se rapproche donc de la trajectoire typique lorsqu'il est question de son lieu de domicile et de son milieu, mais elle s'en éloigne lorsqu'on s'attarde à son âge, à ses études et à sa profession.

Lamontagne se distingue également des autres femmes de lettres de son époque par son engagement féminin plus discret. En effet, malgré la dédicace de son premier recueil « à toutes [s]es sœurs canadiennes », sa participation aux

8. Le père de Lamontagne a cependant fait faillite et il doit sa survie dans les affaires à son propre père, marchand lui aussi.

revues de ses consœurs se limite à la poésie. Elle n'écrit aucun article pour appuyer les causes sociales chères aux femmes et elle ne participe pas de façon active à une association féminine. Par contre, son départ des éditions du *Devoir*, parce que le journal s'est prononcé contre le vote des femmes pendant la Première Guerre mondiale, laisse poindre un certain engagement. En effet, par ce choix, la poète perdait une grande visibilité, puisque *Le Devoir* était un quotidien réputé et qu'il publiait, en première page, toutes les critiques sur son œuvre. Ainsi, elle fait preuve d'un engagement féminin restreint qui n'est somme toute pas comparable à celui des autres femmes de lettres au même moment, qui devenaient des personnages publics⁹.

En outre, si nous regardons attentivement le parcours de Lamontagne, nous remarquons que celui-ci l'a d'une certaine façon dirigée vers l'écriture du terroir. D'abord, à l'École d'enseignement supérieur, elle obtient un certificat d'études littéraires en 1909. Un de ses professeurs était Émile Chartier, qui joue un rôle sensiblement comparable à celui de Roy, mais à Montréal. Il est donc fort plausible qu'elle connaissait le programme de nationalisation de la littérature de Roy. Elle a même dû utiliser le *Tableau d'histoire littéraire* de ce dernier. Ainsi, son éducation lui fait découvrir une littérature orientée vers les auteurs et les sujets canadiens. Il n'est donc

9. Il est à noter que les revues féminines fondées par ces femmes font preuve d'un féminisme « chrétien ». Les principaux sujets abordés dans les revues sont certes d'intérêt féminin : la mode et la cuisine, les devoirs de la femme et le salaire insuffisant des institutrices, mais on y parle aussi de littérature ou de préservation de la langue française par exemple, sans compter que les revues se signalent généralement par un souci pour sauvegarder les valeurs traditionnelles tout en cherchant à améliorer le sort de la femme, d'où la qualification de féminisme *chrétien*.

pas si étonnant de voir qu'à la fin de ses études, Lamontagne compose des poèmes qui trouvent grâce auprès du jury de la Société du parler français au Canada qui, comme nous l'avons vu, promeut la langue et la littérature canadiennes.

En fait, nous sommes portés à croire que c'est en partie grâce à Roy si Lamontagne gagne ce concours : « n'ayant qu'un seul prix à décerner », dit celui-ci dans son rapport, « nous avons dû pourtant en donner deux » (Roy, 1912-1913 : 15) et il ajoute un peu plus loin qu'« il était de toute nécessité d'en offrir un deuxième à M^{lle} Blanche Lamontagne » (Roy, 1912-1913 : 15). De toute évidence, les jurés ont vu un potentiel en cette écrivaine et ils le lui ont fait savoir en lui octroyant un prix créé spécialement pour elle : « le jury lui a voulu marquer toute son estime, et lui laisser deviner toutes ses espérances en couronnant d'hommage et de lauriers sa muse champêtre » (Roy, 1912-1913 : 15). Nous ne pouvons nous empêcher de voir un lien entre cette reconnaissance et l'idéologie du jury qui était entre autres constitué de deux figures d'autorité : Roy, programmateur de la littérature canadienne, et Rivard, secrétaire général de la Société du parler français au Canada. D'ailleurs, ce dernier a été le préfacier du premier recueil de Lamontagne et Roy la retient dans son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, la situant de cette façon dans les rangs des poètes du terroir reconnus et étudiés, voire présentés comme modèles aux jeunes générations. Seulement deux autres femmes ont aussi eu droit à cet honneur : Madeleine et Fadette¹⁰

10. Elles sont placées dans la section « Le roman – Récits et chroniques » de la quatrième période, « La littérature qui se fait, 1900-1917 » : « Signalons aussi le *Premier péché* (1902) et *Le long du chemin* (1912) de Madeleine et les deux séries de *Lettres de Fadette* (1914 et 1915) » (Roy, 1918 : 107-108). Fadette n'apparaît même pas dans la table des matières de l'ouvrage.

avec la publication de leurs chroniques en volumes. C'est donc dire que Lamontagne occupe une position particulière.

En observant un texte de cette poète régionaliste, nous comprenons mieux pourquoi elle a été privilégiée par ces hommes influents. Le poème « La campagnarde », tiré de son premier recueil, illustre bien les principaux éléments qu'il fallait alors mettre de l'avant.

« La campagnarde »

La porte est entr'ouverte. Au fond de la maison
On peut voir un bon feu qui flambe dans la cuisine.
Une croix de bois franc paraît à la cloison.
Un catéchisme ancien sur l'armoire avoisine.
Debout, la campagnarde au visage animé,
Mise candidement : grosse jupe et mantille,
Surveillance avec adresse un bouilli parfumé :
Si j'étais toi, garçon, j'aimerais cette fille !

Au temps des fenaisons on peut la voir aussi,
Dès le jour, ramassant les épis et les herbes,
Joyeuse, sans regret, sans peur et sans souci,
Élevant de ses mains les triomphales gerbes.
Tout le long des côteaux, tout le long des penchants
Son bras n'est jamais las de porter la faucille,
Et le fond de ses yeux est clair comme nos champs :
Si j'étais toi, garçon, j'aimerais cette fille !

Le dimanche au matin, très pieuse, croisant
Les mains sur son missel, belle modestie,
À l'heure où l'homme dort son sommeil bienfaisant,
Vers la petite église elle est déjà partie.

Et là, passant le vieux rosaire entre ses doigts,
Même priant tout haut de sa bouche gentille,
Elle a l'air virginal des saintes d'autrefois :
Si j'étais toi, garçon, j'aimerais cette fille ! (1913 : 53-54).

On retrouve donc le sujet canadien et l'âme canadienne catholique du programme de nationalisation de la littérature de Roy, soit le personnage de la campagnarde qui fréquente l'église¹¹. Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle ait été jugée de façon favorable.

En somme, nous croyons qu'un attachement particulier existait déjà entre Lamontagne et la Gaspésie où elle a grandi et que cet attachement s'est développé au cours de son éducation qui promouvait la littérature canadienne. Ainsi, la voie était tout indiquée lorsqu'il fut le temps pour elle d'écrire. La connaissance de la campagne lui était déjà acquise (ce n'était pas une citadine convertie aux bienfaits de la vie rurale¹²). C'est précisément le sujet canadien qui plaît à Roy lors du concours de la Société. Selon son rapport, le jury aurait voulu consacrer sa « muse champêtre » (1912-1913 : 15), tel que nous l'avons souligné plus tôt. Il est par là clairement indiqué que c'est le sujet qui est valorisé et non la valeur littéraire. Rappelons qu'à l'époque la littérature canadienne-française est en train de s'institutionnaliser. La place de l'Écrivain est libre. Or, la poésie de Lamontagne attire l'attention dans ce contexte. Serait-elle l'auteur qui répond aux attentes engendrées par le programme de natio-

11. Il faut prendre note que la jeune fille travaille aussi bien à la cuisine qu'aux champs. Elle incarne la simplicité et le bonheur (« mise candidement », « joyeuse, sans regret, sans peur et sans souci »). Bref, la campagnarde, c'est une bonne fille, une fille à marier (« Si j'étais toi, garçon, j'aimerais cette fille ! ») ! Cependant, la scène ne correspond plus tout à fait à la réalité : le Québec est en pleine industrialisation et sa population s'urbanise. Lamontagne fait donc une idéalisation de la terre et de ses habitants qui représentent en quelque sorte une époque révolue, le passé.

12. C'est peut-être pour cette raison que les critiques ont trouvé une certaine fraîcheur dans les écrits de la poète.

nalisation de la littérature canadienne-française de Roy ? La place qu'on lui donne lors du concours de 1912 et le succès de ses premiers recueils entretiennent cet espoir. Dès lors, nous pouvons nous demander si Lamontagne ne serait pas d'une certaine façon manipulée, si l'on peut dire, par le contexte. Il n'était pas avantageux pour elle de choisir de faire carrière en poésie. Logiquement, en tant que femme, elle avait plus de chances de réussir en devenant journaliste. Toutefois, en choisissant de faire de la poésie régionaliste, elle s'est placée du côté dominant du champ littéraire. N'est-elle pas devenue par conséquent une écrivaine dominée que le contexte et la trajectoire personnelle ont conduite à l'écriture du terroir ? Nous sommes portés à approuver cette hypothèse. Il reste maintenant à voir si Blanche Lamontagne arrive par la suite à imposer sa propre voix ou si elle continue dans la voie qui était déjà tracée...

BIBLIOGRAPHIE

- [ANONYME] (1902), « La Société du parler français au Canada », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. I, n° 1, p. 3-4.
- BEAUDET, Marie-Andrée (1991), *Langue et littérature au Québec, 1895-1914*, Montréal, L'Hexagone.
- COLLECTIF CLIO (1992), *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Éditions du Jour.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. 5, Québec, Presses de l'Université Laval, à paraître.
- LONERGAN, David (1989), *Anthologie de Blanche Lamontagne-Beauregard : première poétesse du Québec, 13 janvier 1899-25 mai 1958*, Montréal, Guérin littérature.
- PINARD, Yolande (1982), « Les débuts du mouvement des femmes à Montréal, 1893-1902 », dans Marie LAVIGNE et Yolande PINARD, *Travailleuses et féministes*, Montréal, Boréal Express.
- ROY, Camille (1907), *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau.
- ROY, Camille (1912-1913), « Rapport du premier concours littéraire de la Société du parler français au Canada », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. XI (septembre 1912-septembre 1913), p. 10-16.
- ROY, Camille (1918), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale.
- ROY, Camille (1994), « La nationalisation de la littérature canadienne », reproduit dans Gilles MARCOTTE (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, t. II, Montréal, L'Hexagone.
- TURCOTTE, Hélène (1996), « Génétique littéraire québécoise : devenir auteur au tournant du siècle (1885-1925) ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

LE CAS PARTICULIER DE BLANCHE LAMONTAGNE

CEUVRES DE BLANCHE LAMONTAGNE

Visions gaspésiennes, préface de Adjutor Rivard, Montréal, Imprimerie du *Devoir*, 1913.

Par nos champs et nos rives, préface de Lionel Groulx, Montréal, Imprimerie du *Devoir*, 1917.

La vieille maison, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1920.

Les trois lyres, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923.

La Moisson nouvelle, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926.

Ma Gaspésie, Montréal, [s.n.], 1928.

Dans la brousse : poèmes, Montréal, Librairie Granger Fr., 1935.

GANTS DU CIEL, UNE REVUE
DE LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE CATHOLIQUE
AU QUÉBEC

Marie-Christine Lalonde
Université Laval

Fondée par le critique Guy Sylvestre en 1943, disparue dès 1946, la revue catholique d'art et de littérature *Gants du ciel* a jusqu'à présent surtout été retenue par les historiens de la littérature québécoise comme un témoin de la remarquable vitalité de l'édition littéraire canadienne-française pendant la Seconde Guerre mondiale¹. Témoin de cette vitalité, *Gants du ciel* l'est à plus d'un titre : d'abord, par le grand nombre de noms prestigieux, tant québécois qu'étrangers, qu'elle accueille en ses pages : on peut songer à Rina Lasnier, à Alfred DesRochers, à Marius Barbeau, à Marcel Dugas, à Germaine Guèvremont, à Anne Hébert, à Yves Thériault, au philosophe français Jacques Maritain et à sa femme Raïssa, au poète et critique Jean Wahl, au poète français Alain Bosquet, au musicien russe Nicolas Nabokoff,

1. Voir par exemple Jacques Michon (1985 : 120-122) et Jean Éthier-Blais (1989 : 15-20).

au poète franco-uruguayen Jules Supervielle. Le dynamisme de la revue de Sylvestre se fait sentir aussi dans la variété des textes qu'elle publie : on y traite de philosophie, de peinture, de sculpture, de musique et surtout, de littérature. En ce domaine, *Gants du ciel* présente dans une proportion à peu près égale des articles critiques et des textes de création. Enfin, la présentation matérielle de la revue, sa facture, suffit à elle seule à la faire se démarquer des autres périodiques canadiens-français de l'époque. Imprimée dans un caractère élégant sur un riche papier, elle renferme aussi des illustrations (en noir et blanc) et sa mise en page est particulièrement soignée : il s'agit, à n'en pas douter, d'une revue de luxe.

Mais toutes ces caractéristiques que l'histoire littéraire a avant tout retenu de *Gants du ciel* relèvent du phénomène éditorial que représente cette publication. Peu de commentateurs se sont arrêtés aux textes de la revue eux-mêmes. Il est vrai que la plupart des textes québécois de création qu'on y retrouve ont été repris par leurs propres auteurs dans des volumes après cette première publication dans la revue (*Gants du ciel* ne publiait normalement que des inédits)². Mais la dimension critique de la revue, pourtant importante, est demeurée ignorée par les historiens de la littérature. Mon hypothèse est que par l'esprit qu'ils reflètent, les positions esthétiques qu'ils adoptent et les valeurs qu'ils mettent de l'avant, les textes critiques de *Gants du ciel* sont les héritiers

2. Je songe ici par exemple à la nouvelle « L'Ange de Dominique » d'Anne Hébert, publiée dans le n° 9 de *Gants du ciel* (1945 : 15-40) et reprise par son auteur dans le recueil *Le Torrent* en 1950 ou aux premier et dernier chapitres du *Survenant* de Germaine Guèvremont, publiés dans le n° 2 de la revue (1943 : 21-31).

d'un mouvement littéraire non québécois mais français du début du xx^e siècle, celui de la « renaissance littéraire catholique ». Sans présenter ici une analyse de ces textes critiques, j'aimerais expliquer brièvement de quelle façon la revue de Guy Sylvestre a pu, historiquement, être tributaire de ce mouvement. En explorant la filiation de *Gants du ciel* à la renaissance littéraire catholique, je tenterai de démontrer comment plusieurs des aspects qui ont fait de cette revue un phénomène éditorial intéressant sont justement dus à cette filiation.

En m'appuyant principalement sur le travail du sociologue français Hervé Serry, dont la thèse de doctorat (2000) porte sur ce mouvement, j'aimerais d'abord dresser de façon extrêmement schématique un historique de la renaissance (ou du renouveau³) littéraire catholique. Au début du xx^e siècle, la religion catholique occupe une place vraiment réduite dans le paysage intellectuel français. En effet, la société française a connu depuis la Révolution française plusieurs bouleversements (laïcisation de la société, essor d'idéologies comme le positivisme et le scientisme, qui contestent l'explication religieuse du monde) qui ont progressivement miné la légitimité intellectuelle du discours catholique. Ce discours a aussi perdu tout crédit auprès de l'avant-garde artistique et littéraire. Or vers 1910, on assiste à l'apparition d'une figure nouvelle sur la scène littéraire : celle de l'écrivain catholique laïque à la fois prêt à se faire, par son œuvre, le porte-parole de l'Église à laquelle il appartient et déterminé néanmoins à apporter dans son art des renouvellements esthétiques qui le

3. Renouveau littéraire catholique ou renaissance littéraire catholique : Serry utilise indifféremment l'une ou l'autre expression, tout comme d'ailleurs les écrivains du mouvement eux-mêmes.

feront appartenir à l'avant-garde. Les auteurs du renouveau littéraire catholique, dont le plus célèbre est François Mauriac, s'inspirent en cela de l'œuvre d'aînés comme Charles Péguy, Paul Claudel et Francis Jammes.

À l'origine de cet enrôlement d'écrivains laïques au service de l'Église, il y a ce que Serry appelle une « affinité élective » entre les domaines littéraire et religieux :

Le lien entre ces écrivains et l'Église se fonde sur une homologie structurale floue entre leurs positions respectives face au monde moderne : le refus du « matérialisme » identifié au capitalisme, qui porte atteinte aux valeurs « spirituelles » (la foi comme la croyance littéraire), [...] ciment[e] une alliance dont les fondements reposent sur la volonté partagée de défendre la culture classique menacée [...]. L'Église catholique apparaît comme un refuge de l'esprit contre la matière, comme le seul lieu où sont défendues les valeurs spirituelles et de désintéressement (2000 : 168).

L'Église catholique comprend rapidement le parti qu'elle peut tirer de ces écrivains dans une société où ses représentants officiels, les clercs, ont perdu toute autorité dans les champs intellectuel et artistique. Ces laïcs représentent pour elle un moyen de répandre sa parole, sans toutefois mettre en cause son autorité en tant qu'institution. Elle met donc rapidement en œuvre toutes sortes de ressources matérielles et symboliques (imprimatur, réseaux d'édition organisés, etc.) pour faciliter la diffusion de leurs écrits.

Au cours de son histoire, le mouvement de renouveau catholique se caractérisera par plusieurs tentatives de créer des lieux ou des occasions de rassemblement (revues, cycles de conférences, corporations, etc.) pour les artistes catholi-

ques. Certaines de ces tentatives connaîtront quelque temps le succès, mais elles seront toutes, à plus ou moins long terme, vouées à l'échec⁴. La raison première de cet échec tient à la définition même du rôle de l'écrivain catholique du renouveau, qui cherche à obéir *à la fois* aux contraintes propres au champ littéraire (nouveau esthétique, autonomie de l'art) et au champ religieux (orthodoxie, soumission à une institution centrale). La nouvelle esthétique littéraire qu'il cherche à définir serait justement fondée sur le respect de la doctrine catholique. Cette littérature a par conséquent du mal à trouver son public : d'une part, ses prétentions esthétiques l'empêchent de rejoindre l'ensemble du lectorat catholique, davantage habitué à consommer une littérature morale, d'édification, sans surprise sur le plan esthétique ; d'autre part, les autres représentants du champ littéraire ont tendance à considérer la littérature du renouveau comme un « art asservi » (Serry, 2000 : 351) par l'Église, ce qui la discrédite à leurs yeux. Les écrivains du renouveau, et particulièrement les animateurs de revues, se retrouveront par conséquent toujours dans la délicate situation de tenter de témoigner à la fois du souci de l'orthodoxie et d'une indépendance relative aux instances cléricales, qui leur fournissent pourtant généralement les ressources matérielles essentielles à leur entreprise. Leur marge de manœuvre est très étroite. Il n'est donc pas surprenant de voir plusieurs revues du mouvement complètement prises en charge, en

4. Ainsi de la revue *Les Cahiers de l'Amitié de France* (1910-1915), fondée par Robert Vallery-Radot, ou de la Semaine des écrivains catholiques, une initiative de Gaëtan Bernoville, qui constituera un lieu incontournable de rassemblement des intellectuels catholiques de 1921 à 1925 environ, bien qu'elle se prolonge officiellement jusqu'en 1929.

quelque sorte avalées, au bout d'un certain temps, par les congrégations religieuses qui les publient ou les distribuent⁵.

L'un des défenseurs du renouveau littéraire catholique, cependant, parviendra presque à opérer une réconciliation entre l'autonomie de l'art et l'orthodoxie : le philosophe Jacques Maritain (1882-1973). Assez tôt dans sa carrière, ce penseur jouit à la fois d'un immense prestige auprès des intellectuels et d'une reconnaissance inhabituelle, pour un laïc, de la part de l'Église⁶. Avec la publication en 1920 de l'ouvrage *Art et scolastique*, la pensée de Maritain réussit aussi à effectuer une percée dans le milieu artistique et littéraire. Dans ce livre, Maritain, en s'appuyant sur la philosophie de saint Thomas d'Aquin, s'en prend au moralisme en art, puisqu'il affirme qu'on ne peut juger d'une œuvre d'art en fonction d'une logique extérieure à l'art lui-même. Par plusieurs distinctions très subtiles, voire obscures à un lecteur d'aujourd'hui, le penseur arrive cependant à faire valoir, en même temps, l'exigence pour l'artiste du respect de la doctrine catholique :

L'art ne souffre pas de partage. Il n'admet pas qu'aucun élément étranger vienne, se juxtaposant à lui, mêler dans sa production de l'œuvre sa régulation à la sienne [...]. L'œuvre chrétienne veut l'artiste libre, en tant qu'artiste.

Elle ne sera chrétienne cependant, elle ne portera dans sa beauté le reflet intérieur de la clarté de la

5. C'est le cas par exemple de la revue *Les Lettres*, fondée par le laïc Gaëtan Bernoville en 1913 et reprise en main par les Jésuites de l'Action populaire jusqu'à sa cessation en 1931.

6. En 1917, Maritain est promu docteur *ad honorem* en philosophie par un décret de la Sacrée Congrégation des séminaires et des universités parce qu'il a « bien mérité de la doctrine catholique » (Chenaux, 1999 : 33).

grâce que si elle déborde d'un cœur possédé par la grâce. Car la vertu d'art qui l'atteint et qui la règle immédiatement, suppose la rectification de l'appétit à l'égard de la beauté de l'œuvre [...]. L'œuvre chrétienne veut l'artiste saint, en tant qu'homme ([1919] 1935 : 116-117).

Sa pensée réussit à convaincre plusieurs artistes et gagne rapidement du prestige jusque dans l'avant-garde littéraire. Une étape importante de cette avancée est l'amitié qu'il développe avec l'écrivain Jean Cocteau. En 1923, Cocteau, dévasté par la mort de son ami et amant Raymond Radiguet (l'auteur du *Diable au corps*), se voit conseiller par des amis écrivains d'entrer en contact avec Maritain pour obtenir un réconfort spirituel. Il se met donc à fréquenter l'entourage de Maritain et de sa femme Raïssa – ce qui le conduit rapidement à la conversion au catholicisme. Cocteau décide de faire un livre qui, prenant la forme d'une lettre à Maritain, témoignera de cette expérience de conversion. Maritain se prête au jeu et accepte de publier à son tour une lettre qui réponde à celle de Cocteau. La *Lettre à Jacques Maritain* et la *Réponse à Jean Cocteau* paraissent donc simultanément en 1926. Cette correspondance débat essentiellement de l'articulation de la vérité catholique et de l'autonomie de l'art.

Maritain participera lui-même à des revues littéraires du renouveau catholique. Avec Cocteau et d'autres écrivains⁷, il fonde en 1925 une publication mi-collection, mi-revue, Le Roseau d'or, qui se veut une mise en œuvre des principes énoncés dans *Art et scolastique*, une voie qui permette de concilier art et catholicisme. Dans l'éditorial du premier numéro, les fondateurs du Roseau définissent ainsi son

7. Notamment Henri Massis et Stanislas Fumet.

objectif : « réunir pour un témoignage commun des écrivains par ailleurs très différents les uns des autres, voire opposés, rassemblés cependant par un même souci spirituel très supérieur à toute littérature » (cité dans Serry, 2000 : 778). Malgré quelques succès commerciaux, le Roseau d'or ne réussit jamais vraiment à s'imposer dans le monde littéraire et cessa en 1932.

Maritain est aussi associé de près à la création de la revue *Vigile* en 1930, sans doute la plus belle publication de la renaissance catholique. Ses fondateurs, outre Maritain, sont les écrivains les plus importants du mouvement : Paul Claudel, François Mauriac, Charles Du Bos, Gabriel Marcel et un clerc, l'abbé Jean-Pierre Altermann. Le premier numéro de *Vigile* expose sa visée en un très bref éditorial :

Le catholicisme n'étant à aucun degré un parti, Vigile n'a pas de programme – sinon d'offrir à quelques écrivains catholiques tant étrangers que français le lieu de rencontre où ils puissent collaborer en parfaite communauté de foi, selon le mode d'expression propre à chacun d'eux (Anonyme, 1930 : 9).

Vigile s'occupera donc exclusivement d'art et de littérature.

Malheureusement, la revue n'obtiendra jamais un lectorat suffisant et cessera de paraître après 13 cahiers trimestriels, en 1933. Son échec tient aussi aux tensions exercées au sein de son équipe entre le comité de rédaction, en principe responsable des choix éditoriaux, et l'abbé Altermann, à qui la revue avait attribué un rôle de surveillant doctrinal, rôle qu'il avait rapidement outrepassé pour prendre toute la responsabilité des choix éditoriaux. Comme les autres revues du renouveau, *Vigile* a du mal à articuler respect du dogme et distance d'avec l'instance cléricale.

Serry considère que l'échec de *Vigile* marque la fin du renouveau catholique (2000 : 27). Selon lui, au début des années 1930, les milieux intellectuels laïques se transforment et la figure de l'écrivain catholique laïque s'efface rapidement au profit de l'émergence de celle du penseur catholique laïque (on songe à Mounier et à sa revue *Esprit*).

Il faudrait cependant se transporter au Québec à la même époque pour constater que *Vigile* ne marque pas exactement la fin de la renaissance littéraire catholique, puisqu'on y constate un prolongement du mouvement au moins jusqu'au milieu des années 1940. Ce prolongement est d'abord rendu possible par l'importance qu'attachent de jeunes intellectuels québécois aux auteurs du renouveau littéraire catholique. Ces jeunes appartiennent à ce qu'on peut appeler, à la suite de Jean-Charles Falardeau, la « génération de *La Relève* » (1965 : 123-133) ; cette appellation faisant bien sûr référence à la revue *La Relève* fondée par les étudiants du Collège Sainte-Marie en 1934. Les auteurs du renouveau catholique français constituent en effet LA référence à partir de laquelle les jeunes de ce milieu pensent la littérature. Pour s'en convaincre, il suffit de relire l'éditorial du premier cahier de *La Relève* (La Direction, 1934 : 1-3), dans lequel ses fondateurs se réclament de Léon Bloy, de Claudel, de Péguy et de Mauriac. Sylvestre, qui appartient lui aussi à cette « génération de *La Relève* » (il est né en 1918 et a mené ses études classiques chez les jésuites du Collège Sainte-Marie), publie quant à lui en 1943 un livre intitulé *Poètes catholiques de la France contemporaine* qui montre bien son attachement aux auteurs du renouveau. Il s'agit en effet d'un recueil d'essais élogieux sur les œuvres de plusieurs auteurs de la renaissance catholique (Claudel, Péguy, Jammes, le dramaturge thomiste Henri Ghéon, Marie Noël, etc.).

Mais l'influence la plus directement déterminante pour les jeunes de la « génération de *La Relève* » est certainement celle de Maritain lui-même, dont la pensée thomiste était enseignée avec ferveur dans les collèges classiques à l'époque. Sylvestre a d'ailleurs mené des études en philosophie au-delà du cours classique, à l'Université d'Ottawa, de 1937 à 1941. Au sujet de l'influence qu'a exercée sur lui Maritain, il écrivait lui-même dans la revue *Écrits du Canada français* :

À cette époque, je m'intéressais également aux lettres et aux idées, et ma grande admiration était Claudel. Mais écartelé entre le foisonnement de Claudel et la rigueur de la Summa théologica, je cherchais un difficile équilibre où m'asseoir. Dans cette recherche le rôle de Maritain fut pour moi capital. C'était non seulement le thomisme repensé par un homme du temps, c'était l'approche thomiste étendue à toutes nos préoccupations, spirituelles et philosophiques, certes, mais aussi temporelles [...] et esthétiques... (1983 : 88-89).

Alors que les fondateurs de *La Relève* retiennent davantage la portée philosophique et temporelle de la pensée de Maritain, et reprennent à sa suite l'idée d'une révolution spirituelle nécessaire à toute rénovation sociale, Sylvestre s'attache plutôt aux implications esthétiques de sa pensée. Il faut savoir que depuis *Art et scolastique*, Maritain a porté beaucoup plus loin, dans d'autres ouvrages⁸, sa réflexion sur le catholicisme et l'autonomie de l'art. Depuis les années 1930, cette réflexion tourne surtout autour du statut de la poésie dans le champ des activités spirituelles et intellectuelles de

8. Notamment dans *Frontières de la poésie* (1935) et *Situation de la poésie* (1936).

l'être humain. Sylvestre suit ces débats avec intérêt, commente chaque ouvrage de Maritain sur le sujet dans sa chronique littéraire du journal *Le Droit* ; et ces questions occuperont une grande place dans les pages de *Gants du ciel*, qui par ailleurs publie beaucoup de poésie.

Comme l'écrit Yvan Cloutier dans un article portant sur la génération de *La Relève*, pour ces jeunes, « user de la pensée de Maritain, se réclamer de lui, c'était accéder au philosophique, c'est-à-dire au discours de légitimation par excellence, et disposer d'une justification de l'autonomie relative de l'art » (1995 : 60-61). Justification qui ne saurait avoir dans la société canadienne-française de l'époque la même portée qu'en France, puisqu'on n'y attache pas, en général, la même importance à la notion d'avant-garde en art, et qu'il n'existe pas dans l'esprit des lecteurs canadiens-français de dissociation aussi nette, voire de contradiction entre catholicisme et valeur littéraire. C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison que la pensée de Maritain connaît une telle popularité chez les intellectuels québécois, et jusque chez les clercs.

Sylvestre a donc 25 ans lorsqu'il fonde *Gants du ciel*. Le titre qu'il choisit pour sa publication fait référence à un temps fort de l'histoire du renouveau catholique. En effet, c'est dans la *Lettre à Maritain* que Cocteau écrivait en 1926 ces lignes :

Vous savez ce que je nomme « gants du ciel ». Le ciel pour nous toucher sans se salir met parfois des gants. Raymond Radiguet était un gant du ciel. Sa forme allait au ciel comme un gant. Lorsque le ciel ôte sa main, c'est la mort. Prendre cette mort pour une mort véritable serait confondre un gant vide avec une main coupée (1993 : 267).

C'est ce beau passage qui constitue le début de l'éditorial du premier numéro de *Gants du ciel*. Sylvestre y ajoute :

Il y a en effet en chacun de nous quelque chose qui le dépasse, par le sens et dans le temps, et qui, une fois la mort venue, dure et fructifie au-delà parfois de toute espérance. Ce qu'il y a en nous de meilleur et de plus divin, c'est cela que, consciemment ou non, nous cherchons à exprimer dans une œuvre. Gants du ciel signifie cet idéal d'atteindre aux valeurs spirituelles qui, plus que le pain, sont nécessaires à l'homme. Respectant la liberté de ses collaborateurs, Gants du ciel n'accueillera que ce qui peut s'intégrer dans une recherche authentique d'humanisme intégral, dont la culture catholique est la plus haute expression (1943 : 5).

Il existe une parenté évidente entre cet éditorial et ceux du Roseau d'or et de *Vigile*. Outre la référence au catholicisme, il y a ce commun refus de donner à la revue un programme, une visée autre que celle d'« atteindre aux valeurs spirituelles ». Publiée pourtant au plus fort de la Seconde Guerre mondiale, *Gants du ciel* est particulièrement avare en allusions politiques ou sociales et se consacre exclusivement à l'art, à la littérature et à la philosophie. Elle suit exactement en cela la formule de *Vigile* dont elle va jusqu'à reprendre le mode de publication (trimestriel), le papier, la mise en page et la typographie. Il y a par contre une différence importante entre les deux revues : alors que *Vigile* était dirigée par une équipe, *Gants du ciel* est l'œuvre de Sylvestre seul. Non seulement en est-il le fondateur, mais aussi le directeur, le rédacteur en chef, le traducteur et le principal chroniqueur. Ce sont cependant les éditions Fides, qui appartiennent aux pères de la Congrégation de Sainte-

Croix, qui sont responsables de l'administration et de la distribution de la revue. *Gants du ciel*, revue catholique dirigée par un laïc, est donc, à l'instar de plusieurs revues du renouveau littéraire catholique, publiée par un éditeur confessionnel. Elle connaîtra d'ailleurs avec ce dernier des tensions qui rappelleront l'aventure de plusieurs revues du renouveau, dont *Vigile*. À plusieurs reprises en effet, les pères de Fides cherchent à influencer ou à corriger les choix éditoriaux de Sylvestre à partir de certaines considérations d'ordre moral. Ces tensions entre Sylvestre et Fides ne seront d'ailleurs pas étrangères à la fermeture de la revue en 1946, bien que des difficultés financières en soient la raison officielle.

Mais au cours de sa brève existence, *Gants du ciel* aura été extrêmement favorisée par les circonstances extraordinaires qui ont passablement transformé le paysage éditorial québécois pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce phénomène a été déjà considérablement étudié. J'en rappelle ici les grands traits : alors que la France est sous occupation allemande (1940-1944), le réseau français de l'édition est complètement paralysé, ce qui favorise l'essor de maisons d'éditions québécoises qui obtiennent du gouvernement le droit de publier et d'exporter les classiques français. Un élément qui aidera beaucoup la revue de Sylvestre est l'interruption de la publication des revues de prestige françaises qui étaient aussi lues au Québec, à commencer par *La Nouvelle Revue française*. Ce phénomène n'est pas sans intérêt en regard de l'histoire du renouveau catholique : en France, à peu près toutes les revues de la renaissance catholique ont envié le succès de *La NRF* et cherché à lui faire contrepoids, sans jamais y parvenir⁹.

9. La fondation de *Vigile* représente notamment une tentative de fournir un contrepoids catholique à *La NRF*, en regroupant les meilleurs

D'autre part, durant la guerre, plusieurs auteurs français et européens choisissent ou sont forcés de s'exiler en Amérique. C'est le cas des Maritain, qui s'installent à New York pour toute la durée de la guerre. Maritain s'intéressait déjà au Québec et y avait développé plusieurs relations (notamment avec les jeunes de *La Relève*) en venant y faire des tournées de conférences dans les années 1930 ; pendant la guerre, ces relations s'intensifieront. Lorsque Sylvestre le contactera pour lui faire part de son projet de revue, Maritain non seulement l'encouragera dans sa démarche, mais publiera lui-même dans *Gants du ciel*¹⁰ et lui obtiendra la collaboration de plusieurs écrivains européens immigrés : Gustave Cohen, Jean Wahl, Daniel-Rops, Yves Simon, et beaucoup d'autres. Ces auteurs contribueront grandement au prestige de la revue.

Mais il faut savoir que la collaboration de ces auteurs étrangers groupés autour de Maritain ne profite pas seulement à *Gants du ciel* : le bénéfice se trouve des deux côtés. En effet, à partir de la défaite française en juin 1940, Maritain multiplie les efforts pour tenter de faire passer en Amérique nombre d'écrivains européens dont la vie apparaît menacée. Il constitue avec d'autres des listes de noms et d'adresses des intellectuels en danger, et entreprend des démarches pour leur procurer des visas. Mais comme l'écrit Michel Fourcade, dans un article intitulé « Jacques Maritain et l'Europe en exil » :

collaborateurs catholiques de la revue de Gide. De même, dans une lettre à Maritain, Stanislas Fumet décrivait ainsi en 1924 le visage qu'il entendait donner au Roseau d'or : « une revue pour *les autres*, qui seront étonnés que des catholiques puissent avoir une force intellectuelle et artistique qu'on ne soupçonnait pas [...] une réplique à *La NRF* » (cité dans Serry, 2000 : 778).

10. Voir Jacques Maritain (1943 : 85-109).

Il ne suffisait pas d'obtenir des visas ; il fallait encore trouver des points de chute, des moyens de survie, des postes universitaires, des lieux où publier livres et articles. Maritain sollicite, souvent avec succès, Écoles et Universités catholiques : Notre Dame [...], Fordham [...], Marquette [...]. Il met à la disposition de ses amis exilés tout le réseau de ses relations américaines, mais aussi canadiennes et sud-américaines. À New York comme au Québec, il les oriente vers des journaux catholiques non conformistes que dirigent parfois de vrais disciples, The Commonweal, The Review of Politics, La Relève [et] La Nouvelle Relève, Gants du ciel, la Revue dominicaine de Montréal. Il fait publier leurs essais aux éditions new yorkaises de la Maison française ou à Montréal, aux éditions de l'Arbre. Lançant plusieurs collections, en français ou en anglais, il leur commande ou leur inspire des livres... (1994 : 14-15).

Autrement dit, *Gants du ciel* s'inscrit dans un important réseau organisé qui, par l'intermédiaire de Maritain, insère les écrivains européens en exil dans la vie culturelle américaine. Il serait intéressant d'étudier ce « réseau Maritain » en relation avec la renaissance littéraire catholique, car ces proches du philosophe ont souvent suivi de près les débats esthétiques qui ont traversé l'histoire du renouveau catholique français et dans bien des cas, aiguillonnés par la réflexion maritainienne sur l'art, ils envoient à ces revues des articles qui prolongent ces débats et constituent une suite au mouvement français des années 1910 à 1930.

Bien entendu, l'inspiration française, l'ascendant philosophique exercé sur Sylvestre par Maritain et la possibilité pour *Gants du ciel* de bénéficier des contacts du « réseau Maritain » ne résument pas à eux seuls l'entreprise de

Sylvestre, qui fut aussi notamment un tremplin pour plusieurs auteurs québécois et une tentative intéressante d'instaurer un dialogue entre les littératures québécoise, française et canadienne-anglaise. Mais ce remarquable concours de circonstances a permis à *Gants du ciel* d'être l'une des dernières tribunes de la renaissance littéraire catholique.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1930), « Au lecteur », *Vigile*, premier cahier, p. 1.
- CHENAUX, Philippe (1999), *Entre Maurras et Maritain. Une génération intellectuelle catholique (1920-1930)*, Paris, Cerf.
- COCTEAU, Jean, et Jacques MARITAIN (1993), *Correspondance (1923-1963)*, Paris, Gallimard. (Coll. « Les Cahiers de la NRF ».)
- CLOUTIER, Yvan (1995), « De quelques usages québécois de Maritain : la génération de *La Relève* », dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Actes du colloque tenu à Montréal le 12 novembre 1993, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 59-79.
- LA DIRECTION (1934), « Positions », *La Relève*, 1^{re} série, 1^{er} cahier (mars), p. 1-3.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean (1989), « Trois revues », *Écrits du Canada français*, « Revues culturelles et littéraires », n^o 67, p. 15-20.
- FALARDEAU, Jean-Charles (1965), « La Génération de *La Relève* », *Recherches sociographiques*, vol. VI, n^o 2 (mai-août), p. 123-133.
- FOURCADE, Michel (1994), « Jacques Maritain et l'Europe en exil (1940-1945) », *Cahiers Jacques Maritain*, n^o 28 (juin), p. 3-38.
- Gants du ciel*, Montréal, Fides, n^{os} 1 à 12, septembre 1943-été 1946.
- MARITAIN, Jacques ([1919] 1935), *Art et scolastique*, 3^e édition, Paris, Louis Rouart.
- MARITAIN, Jacques (1935), *Frontières de la poésie et autres essais*, Paris, Louis Rouart.
- MARITAIN, Jacques, et Raïssa MARITAIN ([1938] 1964), *Situation de la poésie*, s.l., Desclée de Brouwer.
- MICHON, Jacques (1985), « Les Revues d'avant-garde au Québec de 1940 à 1979 », dans Jean-Marie KLINGENBERG et Lise GAUVIN (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique franco-phone*, Bruxelles, Labor, p. 117-127. (Coll. « Dossiers media ».)

JEUNES RECHERCHES LITTÉRAIRES

SERRY, Hervé (2000), « L'invention de l'écrivain catholique : le mouvement de "renaissance littéraire catholique" (1880-1933). Contribution à une sociologie du "renouveau" ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X - Nanterre.

SYLVESTRE, Guy (1943), *Poètes catholiques de la France contemporaine*, Montréal, Fides.

SYLVESTRE, Guy (1983), « Le Don d'écouter chez Maritain », *Écrits du Canada français*, n° 49, p. 88-89.

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE PAR LES TEXTES

UN SAUT DE L'HISTOIRE. PASTICHE LITTÉRAIRE
ET CRÉATION CRITIQUE AU QUÉBEC :
LE CAS DE *LITTÉRATURES...*
À LA MANIÈRE DE... [NOS AUTEURS CANADIENS]

Marie Michaud
Université de Sherbrooke

Littératures... À la manière de... [nos auteurs canadiens] paraît chez Garand en 1924. Le titre en annonce le contenu, c'est-à-dire : des pastiches satiriques d'écrivains de chez nous, 15 au total, l'œuvre conjointe de Louis Francœur et de Philippe Panneton (le futur Ringuet). À en croire le communiqué de presse adressé aux journaux, la collaboration de ces jeunes premiers-là serait « née du hasard et de l'ennui des longues soirées de l'hiver canadien » (Anonyme, 1924 : 10).

Quoi qu'il en soit, ils s'inspirent de toute évidence des séries françaises publiées de 1907 à 1925, par une autre paire de pasticheurs, Paul Reboux et Charles Muller, précisément intitulées *À la manière de...* Le premier recueil du genre de ce côté-ci de l'Atlantique vise une variété de cibles.

Il y a des régionalistes (Lionel Groulx, Blanche Lamontagne) et des exotiques (René Chopin, Paul Morin, Marcel Dugas). Il y a des spécialistes en tous genres (Camille Roy

pour la critique littéraire, Édouard Montpetit en économie, Henri Bourassa en politique). On trouve aussi des polémistes (Valdombre qui s'élève contre à peu près tout le monde, Gustave Comte qui vole à la défense des artistes locaux, Étienne Blanchard qui lutte pour la rectitude langagière). On compte jusqu'à des représentants de tendances un peu plus populaires (Madeleine avec la chronique féminine, *La Presse* et l'information, Victor Morin et le nationalisme, Henri Letondal avec son théâtre).

Chargée de nombreux grands noms, la plaquette remporte du succès. Les 500 exemplaires du tirage original s'envolent en trois semaines. S'ensuivent un prix David, qui vaut aux deux auteurs la coquette somme de 300 dollars en 1924, puis une réédition l'année d'ensuite. Trois autres éditions vont même s'ajouter dans les années 1940, à cause du décès prématuré de Francoeur en 1941 et de la gloire de Ringuet dans le sillage de *Trente arpents*, publié en 1938.

Mais la reconnaissance immédiate ne garantit pas nécessairement la pérennité, et l'ouvrage tellement apprécié des contemporains est aujourd'hui à toutes fins pratiques oublié. Pas l'ombre d'une mention dans les manuels d'histoire littéraire actuels ; entre autres dans celui de mes études collégiales : *Littérature québécoise : textes et méthode* d'Hurtubise HMH. Rien non plus dans les bibliothèques, tous rayons des livres et des périodiques confondus. Enfin, qui consulte les répertoires de mémoires et de thèses actualise le mot : *bre-douille*. Comme si Francoeur avait juste produit dans sa vie des articles de journaux et des causeries à la radio. Comme si Panneton avait écrit *Trente arpents* et rien d'autre.

Une situation sans doute à revoir et à corriger. Parce que la chose paraît digne d'intérêt à plus d'un titre. À un moment où la littérature et la critique prennent forme au Québec, les

pastiches en question en proposent une version toute spéciale. Effectivement, ils sont presque uniques en leur genre. On ne dénombre pas plus de deux ou trois autres cas isolés de pastiches avant eux : un de Paul Morin en 1913, non satirique par contre et d'un modèle français ; deux de Victor Cartier vers 1921, davantage lus qu'écrits apparemment dans des séances du Cercle Ville-Marie. On est loin d'un livre entier. Tout cela probablement parce qu'il s'agit d'un genre dont la difficulté expliquerait la rareté.

Il s'agit pour moi de remettre ces textes-là en contexte, pour pouvoir les caractériser et en faire apparaître la richesse. Ou si l'on préfère, il s'agit pour moi d'apporter réponse satisfaisante à une question, à savoir : qu'est-ce que la manière de Francœur et de Panneton ?

*
* * *

La dimension comique de l'ouvrage est la première à sauter aux yeux, comme une évidence. Cette particularité-là, plus qu'apparente, ne manque pas de frapper le public initial de *Littératures... À la manière de... [nos auteurs canadiens]*, qui lui attribue le titre de « premier volume de critique humoristique à paraître au Canada » (Anonyme, 1924 : 10). Aux yeux des contemporains, la chose tranche sur le reste de la production, plutôt guindée. Il faut absolument citer à ce sujet les sarcasmes de Marcellus, alias Alexis Gagnon, chroniqueur au *Devoir*, et de Léon Lortie, du *Quartier latin*, parfaitement d'accord entre eux :

*Nous n'excellons que dans les pleurs. Tout jeune
ceau qui se sent pousser quelques poils de maturité,
commence invariablement à chanter ses malheurs*

[...]. *Durant des centaines de pages aux marges espacées, le poète ou le prosateur épanche son âme ulcérée. [...] Déjà, avant de s'être rasé, il a vidé la coupe de la vie et n'y a trouvé qu'amertume et désillusions. Tout cela sent le cliché, les rêvassages de collège et surtout l'envie violente d'être imprimé* (Marcellus [pseudonyme d'Alexis Gagnon], 1924 : 1).

Les auteurs gais sont rares chez nous. Ils le sont tellement et on est si surpris d'en voir naître que leur apparition peut paraître pour quelques-uns comme une tache dans le gris uniforme et magnifique de notre littérature. Allons donc ! Voici un auteur [...] qui ose rire des manières de nos gens ! Il n'y a donc rien de sacré pour lui ? (Lortie, 1925 : 4).

Par ses côtés comiques en vérité, l'entreprise de Francœur et de Panneton fait pratiquement l'unanimité, quoiqu'elle se rapproche du burlesque, qui (selon Chantal Hébert) « [ravale], au niveau de la bouffonnerie, croyances et institutions » (1989 : 12). Justement les pasticheurs badinent avec l'institution littéraire. Ce faisant, ils se démarquent des autres critiques sérieux, Camille Roy en tête de liste. Ils portent un regard narquois sur les prétentions du grand monde. Ils contemplent en quelque sorte l'élite intellectuelle d'un œil populaire. Se vengent de l'autorité à coup d'irrévérence, dans une dynamique de carnaval où le ridicule tue la domination. Ne reculent ni devant la satire ni devant la parodie.

Si on prend les régionalistes, par exemple, on remarque qu'ils souffrent d'un portrait carrément burlesque, dans le sens que leur style habituel, noble et exalté, est reproduit trait pour trait mais pour un fond grotesque. Groulx répond soudain à l'appel de la Crasse, et se met à célébrer les traditions paysannes en rapport à l'hygiène (ou à son absence).

Lamontagne, pour sa part, dévoile la face cachée de ses maisons, leur postérieur, les latrines et le tas de fumier. Sous l'action pastichielle, les exotiques, quant à eux, parlent pour ne rien dire, et en termes si inintelligibles que c'en est insensé. Pendant cinq pages, entre autres, Dugas décrit comment le « silence [lui] a parlé » avec force mots rares : ocelles diaprées, chrysoprases, cariatides, cothurnes, ocarinas, élusions, ophicléides, palinodies, échalias, sagette, et j'en passe. Qu'est-ce qu'il décrit au fait ? Bah, à peine les cinq secondes, au théâtre, entre l'extinction des lumières de la salle et le lever du rideau...

Au premier abord donc, les pastiches laissent leurs lecteurs sur un sentiment d'amusement pur et simple. Mais il faut dépasser cette impression, bonne quoique trompeuse, dans la mesure où elle masque la valeur réfléchie du recueil. Parce que ce qu'on réduit à l'humour, on refuse facilement de le prendre au sérieux. On commence par assimiler la charge à la rigolade sans portée réelle, puis on finit par lui refuser le statut de critique littéraire véritable. Plusieurs commentateurs le font, en tout cas. Et à tort.

Dans le Canada français du premier quart du xx^e siècle, *Littératures... À la manière de... [nos auteurs canadiens]* se définit bien autrement que par son aspect drolatique. Œuvre témoin d'un côté, elle se conçoit comme un indicateur de l'état du littéraire dans son espace-temps : plus précisément de la spécialisation à la veille de s'opérer, des genres et des auteurs à l'honneur, des débats du jour. Œuvre critique marginale d'un autre côté, elle contraste avec les pratiques en usage par ses positions : sans parti pris, sans complaisance, sans démesure. Sans plus tarder, je vous offre les développements de cette double identité.

*
* * *

Premièrement, le témoignage. Le petit livre de pastiches rend d'abord compte de la spécialisation qui se précise dans les disciplines de l'esprit, notamment dans la critique. Avec l'abbé Roy, diplômé de la Sorbonne, recteur de l'Université Laval, cette discipline prend le virage du professionnalisme. Les jugements sur les œuvres se veulent désormais appuyés solidement sur un savoir, non plus sur le caprice des circonstances ou sur la foi des amitiés et des antipathies. Des nouvelles chaires d'érudits, voilà ce que Francœur et Paneton ont à éroder dans leurs créations.

Sous leur égide, Roy a tout faux. En voici quelques exemples parmi tant d'autres : il traite du « romantisme classique » (!) ; affirme que la deuxième génération romantique se regroupe autour de Théophraste Renaudot (le fondateur de *La Gazette de France* au XVII^e siècle) plutôt que de Théophile Gautier (le journaliste du XIX^e) ; condamne Spinelli (le peintre italien des années 1400) pour la philosophie panthéiste due à Spinoza (le fameux penseur hollandais) ; cite de Chateaubriand « Le Fils du Dernier des Abencérages » à la place du « Dernier Fils des Abencérages ». Comble d'errements : la respectable mademoiselle de Scudéry se retrouve dans tous ses états : tout à coup libérale, positiviste, janséniste, capitaine au long cours, tonnelière, emprisonnée pour dettes et garde nationale !

De cette façon, le pastiche satirique sanctionne l'importance que le savant essaie de se donner. Et un sort semblable attend les figures de domaines connexes : Bourassa analyse une guerre qui n'a jamais eu lieu (entre le Nicaragua et l'Afghanistan) ; Montpetit disserte sur une réalité à faible teneur socio-économique (les uniformes des agents de police)...

Bref, la plaquette informe sur la professionnalisation des connaisseurs, prélude à la fragmentation des connaissances. Pour l'instant, la politique, l'économie, l'éloquence, le journalisme demeurent des genres littéraires, objets de critique en général et de pastiche en particulier, au même titre que la poésie, le « conte paysan », le pamphlet, le théâtre. Par leurs choix donc, les pasticheurs couvrent à peu près tout le champ littéraire, tel que délimité à leur époque. Ils fournissent un instantané d'où en est la conception de la littérature, ni tout à fait la même qu'auparavant ni tout à fait autre encore.

Une dernière remarque, peut-être, pour en finir avec leur sélection générique : elle inclut des formes sur lesquelles la raideur empêche la critique officielle de se pencher. Roy et ses collègues ignorent notamment le théâtre. D'édition en réédition du *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, en 1918, 1920, 1923, 1925, la même opinion revient à l'effet qu'il n'existe pas encore ici de théâtre, faute de dramaturge qui se respecte. Nos deux amis font preuve à cet égard d'une meilleure vue que leurs aînés. Gare, une fois de plus, à l'acuité de leur œil !

Pour ce qui est de leur brochette d'auteurs maintenant, elle nous apprend qui règne au royaume des lettres dans le Québec des années 1920. Par exemple : Groulx fait école avec ses *Rapaillages*. Morin se trouve au sommet de son art : prix David pour ses *Poèmes de Cendre et d'Or* – joliment rebaptisés « Rimes de Poudre et de Zinc » par les railleurs en cause. Blanchard a écoulé des dizaines de milliers de copies de son *Dictionnaire du bon langage*. Madeleine, la reine incontestée de la chronique féminine, a fondé *La Revue moderne*, le périodique qui possède les plus forts tirages de son temps.

Mais parmi les pastichés, il n'y a pas de place rien que pour des littérateurs déjà consacrés. Ceux susceptibles de l'être sous peu en méritent une aussi. Valdombre, le *lion du Nord*, attire déjà l'attention sur lui par ses rugissements, bien avant la publication de ses *Pamphlets*. Letondal promet beaucoup, de par une poignée de pièces de son cru présentées aux théâtres Stella, Chanteclerc, Jésus, et ainsi de suite. Comte, membre de l'École littéraire de Montréal, se présente comme un espoir littéraire, aux mille projets.

Au-delà de leur carrière soit à son apogée soit à ses débuts, les pastichés ont un point en commun : ce sont des contemporains. Pas question de caricaturer des géants du passé, morts comme Octave Crémazie ou plus en activité comme Émile Nelligan. Grâce à cette option, Francœur et Panneton saisissent le champ littéraire comme ils le voient, au moment présent. Et ce n'est pas tout. Ils s'y inscrivent également.

La brèche qui va petit à petit scinder ce champ en deux, entre grande production et production restreinte, est visible dans leurs textes. Ils passent des écrivains accessibles aux plus hermétiques, des édificateurs du peuple aux avant-gardistes, sans oublier ceux qui veulent plaire avant tout. Or, les pasticheurs eux-mêmes tendent vers le bas de la sphère, avec leur impertinence pour ce qui plane dans les nues. Un fait plaide en faveur de cette thèse-là. Les compères font affaire avec Édouard Garand, éditeur de romans canadiens populaires, qui a son idée sur les divisions en littérature :

Il y a dans la République des lettres deux grands partis : le parti littéraire et le parti populaire. Depuis près de deux siècles en France, ils s'opposent l'un à l'autre. Le premier, distant, hautain, considère si j'ose dire le second du haut de ses grands hommes et

le second répond vigoureusement au premier à coup de succès (cité dans François Landry, 1988 : 49).
(Tout à fait le cas ici.)

*
* * *

Alors premièrement disais-je, les textes de *Littératures... À la manière de... [nos auteurs canadiens]* témoignent fidèlement de leur contexte. Élément tout juste illustré. Deuxièmement, reste à voir en quoi il s'agit d'une œuvre critique originale par ses façons de faire. Un des lieux communs de la période 1900-1939 en littérature québécoise reste certainement la querelle régionalistes/exotiques. En 1924, le conflit atteindrait une ampleur telle qu'il deviendrait quasi impossible de garder sa neutralité, d'après Albert Lozeau.

Francoeur et Panneton se positionnent pourtant au-dessus de la mêlée. Personne ne peut les accuser de favoriser un camp ou l'autre : ils les dénigrent tous les deux. Autant dire que la satire et l'ironie, souvent associées à la partisanerie, du temps des affrontements entre ultramontains et libéraux, s'en dissocient enfin. Ce n'est pas rien.

Les pasticheurs ne font pas preuve uniquement d'impartialité, mais aussi de sévérité dans leurs jugements. Assez étonnant, dans la conjoncture critique, puisque Roy et fils spirituels reconduisent une tradition de *bénissage* héritée de leurs prédécesseurs du XIX^e siècle. Leur mot d'ordre est de ne pas éteindre la mèche qui fume encore, compte tenu de la rareté de ceux que le feu sacré des lettres consume en terre canadienne. D'où un avis émis par Maurice Hébert, représentatif de la mentalité générale : « L'indulgence est nécessaire à la critique. »

Or, l'indulgence ne semble pas dans le tempérament de nos deux amis. Francœur énoncera plus tard sa règle de conduite : « J'aime mieux, cent fois, un article de Valdombre, une critique d'Albert Pelletier, même quand ils sont injustes dans leur façon de s'exprimer [...], que la fade lavasse d'innombrables proses bien-pensantes, respectueuses, laxatives et conformistes » (1939 : 18). C'est clair.

À noter tout de même que dureté ne veut pas dire méchanceté. Si ce pas était franchi, des boucliers se lèveraient. Au contraire, les principaux intéressés, les pastichés, prennent cela relativement bien, dans l'ensemble. Entre autres, Montpetit fait partie du jury qui décerne un prix David au recueil de pastiches ; Grignon continue sa correspondance amicale avec Francœur ; Madeleine se montre élogieuse dans *La Revue moderne*. Seule la charge contre Groulx vaut un accueil mitigé. Elle choque plus d'un critique, par ailleurs sensible au comique. Un collaborateur anonyme de *La Patrie*, notamment, se dit décontenancé, tout en avouant un fou rire irrépressible. Comme quoi les intouchables, cela n'existe pas vraiment.

Juste, sévère, la manière de Francœur et de Panneton ne manque pas de mordant. D'équilibre non plus d'ailleurs. Les pastiches concernent à la fois le fond et la forme des œuvres ciblées. Or, pareille attitude ne va pas d'elle-même dans le Canada français de la période. Est-ce que la querelle des régionalistes avec les exotiques ne porte pas un peu beaucoup là-dessus ? Tout pour le contenu (canadien) d'un côté, tout pour le travail sur la langue (française) de l'autre. C'est pourquoi les exotiques reprochent à leurs adversaires d'acclamer un ouvrage dès que son action se déroule sur fond d'érables et de sapins, sans égard aux vices de forme qu'il peut comporter et qui le disqualifient sur le plan littéraire.

Autrement dit, ces *Canayens*-là auraient un petit quelque chose des censeurs qui hiérarchisaient les livres selon leur conformité avec un critère : la morale la plus stricte. Point. Les purs et durs du terroir, à l'opposé, trouvent ces dandys trop épris de la langue au détriment de la pensée. Des prototypes du déluge de mots dans un désert d'idées quoi.

Les pasticheurs, eux, considèrent les deux éléments. Ils stigmatisent leurs victimes pour des dadas thématiques autant que pour des tics stylistiques. Par exemple, Victor Morin, président de la Société Saint-Jean-Baptiste, fait rire de lui à cause de son messianisme incorrigible et de sa médiocrité d'expression. Tout cela concorde avec leur situation en surplomb de la mêlée générale.

*
* * *

Voilà en définitive que la réponse à l'interrogation de départ se dessine. Qu'est-ce que la manière de Francoeur et de Panneton ? Eh bien, elle s'avère complexe : drôle sans être à prendre à la légère, dure sans être impitoyable, impartiale et pondérée, révélatrice d'une foule de détails en arrière-plan du Québec du début du xx^e siècle.

À la lumière de toutes ces considérations, n'est-ce pas que *Littératures... À la manière de... [nos auteurs canadiens]* apparaît sous un nouveau jour, riche et moderne ? Comme un jeu sérieux : à la fois amusant et convoyeur d'idées bien arrêtées sur la littérature, sur la critique. Comme une création critique : qui invente comme un texte et juge comme un métatexte.

En conséquence, pourquoi pas une réintégration du présent cas à la mémoire littéraire, ne serait-ce que pour son pouvoir de résurrection des années 1920 ? À quand donc sa

réhabilitation dans les manuels et les anthologies, que le passé revive, pas sous forme de spectre mais d'esprit chatoyant, pour une fois ?

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1924), « Un livre nouveau », *La Patrie*, 9 août, p. 10.
- BLANCHARD, Étienne (1913), *En français : anglicismes, barbarismes, mots techniques, traductions difficiles, etc.*, Montréal, imprimerie du *Devoir*.
- BLANCHARD, Étienne (1913), *En garde !*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée. (Coll. « Montcalm »).
- BLANCHARD, Étienne (1919), *Dictionnaire du bon langage*, 3^e édition, Montréal, Parlons Mieux.
- BOURASSA, Henri (1915), *Que devons-nous à l'Angleterre ?*, Montréal, s.n.
- BOURASSA, Henri (1918), *Le pape arbitre de la paix*, Montréal, Imprimerie du *Devoir*.
- BOURASSA, Henri (1920), *La prochaine guerre impériale : en serons-nous ?*, Montréal, Imprimerie du *Devoir*.
- CHOPIN, René (1913), « Poème du Soleil », dans *Le cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, p. 165-167.
- COMTE, Gustave (1911), « L'art et les artistes », *Études littéraires*, Montréal, J.-G. Yon, p. 41-45.
- DAVID, Lucie (1992), « La fortune critique de Paul Morin 1908-1958 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- DESARNAIS, Lucie (1974), « Un genre littéraire éphémère : le "conte" paysan québécois de 1910 à 1930 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- DUGAS, Marcel (1919), *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent éditeurs, p. 39-60.
- DUGAS, Marcel (1916), *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent éditeurs.
- EVERETT, Jane (1987), « Camille Roy : formation et ascension d'un critique, 1870-1912 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

- FRANCEUR, Louis (1939), « Dégonflages : Nous sommes trop riches en “élites” », *La Revue moderne*, septembre, p. 18.
- FRANCEUR, Louis, et Philippe PANNETON (1924), *Littératures... À la manière de... [nos auteurs canadiens]*, Montréal, Édouard Garand éditeur.
- GARAND, Dominique (1989), *La griffe du polémique : le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, l'Hexagone.
- GROULX, Lionel (1916), *Les rapaillages*, Montréal, Imprimerie du *Devoir*.
- HAYWARD, Annette (1980), « Le conflit entre les régionalistes et les “exotiques” au Québec (1900-1920) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.
- HÉBERT, Chantal (1989), *Le burlesque québécois et américain. Textes inédits*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises. CRELIQ ».)
- HÉBERT, Pierre (en collaboration avec Marie-Pier LUNEAU) (1996), *Lionel Groulx et L'appel de la race*, Montréal, Fides.
- IMBERT, Patrick (1980), « Pastiche, lecture, idéologie », *Lectures et lecteurs de l'écrit moderne*, Ottawa, S. Sarkany, Carleton University, p. 132-151.
- LAMONTAGNE, Blanche (1913), *Visions gaspésiennes : poésies couronnées par la Société du parler français au Canada*, Montréal, Imprimerie du *Devoir*.
- LAMONTAGNE, Blanche (1917), *Par nos champs et nos rives*, Montréal, imprimerie du *Devoir*.
- LAMONTAGNE, Blanche (1920), *La vieille maison*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française.
- LANDRY, François (1988), « Les éditions Édouard Garand et les années 1920 », dans *L'édition du livre populaire*, Sherbrooke, Ex Libris, p. 35-76. (Coll. « Études sur l'édition ».)
- LANDRY, Kenneth (1987), « Le *Nigog* et la critique littéraire », *Archives des lettres canadiennes*, t. VII : *Le Nigog*, Montréal, Fides, p. 224-233.

- LEMIRE, Maurice (1981), *Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)*, Montréal, Fides.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1996), *La vie littéraire au Québec*, t. III : 1840-1869, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 480-487 ; t. IV (1999) : 1870-1894, p. 447-468.
- LETONDAL, Henri (1922), *Fantoches*, Montréal, l'imprimerie des éditeurs limitée.
- LORTIE, Léon (1925), « La Vie littéraire. À la manière de... », *Le Quartier latin*, 16 avril, p. 4.
- MADELEINE (pseudonyme de Anne-Marie GLEASON-HUGUENIN) (1913), « Le Denier National », *La Bonne Parole*, vol. 1, n° 2 (avril), p. 2.
- MARCELLUS [pseudonyme d'Alexis GAGNON] (1924), « Les Livres. À la manière de... », *Le Devoir*, 20 décembre, p. 1.
- MILES, Barbara (1982), « Madeleine et *La Revue moderne* : sa contribution à la vie littéraire et culturelle du Québec ». Mémoire de maîtrise, London, University of Western Ontario.
- MORIN, Paul (1911), *Le paon d'email*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur.
- MORIN, Paul (1922), « Quatre poèmes de Li-Po », dans *Poèmes de cendre et d'or*, Montréal, éditions du Dauphin, p. 127-132.
- MORIN, Renée (1967), *Un bourgeois d'une époque révolue : Victor Morin, notaire (1865-1960)*, Montréal, Éditions du Jour.
- POULIN, Marguerite (1981), « La conception littéraire de Valdombre ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- RINGUET (1938), « Les lettres canadiennes », *Les Nouvelles littéraires*, n° 846 (31 décembre), p. 6.
- RINGUET (1965), *Confidences*, Paris/Montréal, Fides.
- ROY, Camille (1907), *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Garneau.
- ROY, Camille (1914), *Nouveaux Essais sur la littérature canadienne*, Québec, imprimerie de l'Action sociale.

JEUNES RECHERCHES LITTÉRAIRES

- ROY, Camille (1918), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, imprimerie de l'Action sociale.
- ROY, Camille (1918), *La critique littéraire au XIX^e siècle. De Madame de Staël à Émile Faguet. Conférences de l'Institut canadien 1917-1918*, Québec, imprimerie de l'Action sociale.
- VALDOBRE [pseudonyme de Claude-Henri GRIGNON] (1941), « Louis Francœur toujours vivant », *Les pamphlets de Valdombre*, 4^e série (septembre), p. 347-415.

LA RÉCEPTION DE « REFUS GLOBAL » :
UN DISCOURS DU NOUS

Julie Gaudreault
Université Laval

La réception générée par le manifeste du groupe automatiste, *Refus global*, a ceci de particulier qu'elle concerne presque exclusivement le seul texte liminaire (éponyme) du recueil. Mon objectif n'est pas de comprendre pourquoi les lecteurs de « Refus global » ont ignoré son contexte de publication recueillistique initial. Je pourrais même ajouter que l'infortune du recueil automatiste a fait ma propre fortune, puisque mon mémoire de maîtrise porte précisément sur les enjeux génériques de la forme recueillistique de *Refus global*. Je me contenterai de baliser le parcours de réception du texte liminaire du recueil automatiste et d'en souligner les traits caractéristiques. Il sera question de l'usage collectif de ce texte depuis sa publication chez l'éditeur artisanal Mithra-Mythe, le 9 août 1948, à Montréal, lequel fut endossé par le groupe de jeunes artistes qu'on connaissait déjà sous le nom d'« automatistes ».

*
* * *

Dans *La Revue dominicaine*, à l'été 1949, Robert Élie publie un article en deux parties intitulé « Au delà du refus¹ ». Ce texte est sans contredit le plus riche de la réception immédiate de « Refus global ». La question qu'il pose au texte liminaire du recueil des automatistes est la suivante : si le croyant ne peut entériner ce refus de Dieu, comment peut-il réagir à la constatation de Paul-Émile Borduas, selon laquelle le monde, qui préconise l'omniprésence de la *science*, ne convient plus au croyant ? Car selon lui, le croyant recherche un rapport lyrique au monde, tel que le nécessite sa volonté de foi.

La solution d'Élie est toute simple : s'il veut survivre au régime de la science, le croyant doit continuer de croire en Dieu. Mais sa réflexion repose sur un paradoxe que j'aimerais expliciter. On peut penser que c'est en tant que critique d'art averti qu'il rédige son article. Il ne se méprend pas sur la nature du texte liminaire de *Refus global* : il s'agit selon lui d'une « profession de foi » (ADR : 5). Ayant déjà publié un ouvrage sur l'œuvre du peintre de Saint-Hilaire en 1943, le critique saisit parfaitement la nature et les enjeux de « l'art vivant » – ce qui le place en quelque sorte entre l'arbre et l'écorce... Robert Élie sait bien que l'art, tel que Borduas veut le pratiquer, c'est-à-dire avec la ferveur de sa foi, nécessite une dose de liberté de conscience que le croyant, en lui, refuse de consentir.

Je m'explique. D'une part, il compare l'expérience de la foi à celle de l'art et de la poésie. Selon lui, l'art, comme la

1. Dorénavant, les renvois à cet article seront signalés par la seule mention ADR suivie du numéro de la page.

métaphysique, relève de l'intuition. Les œuvres d'art sont comparables, par la recherche qu'elles supposent, à la contemplation mystique. Voici un extrait de son texte :

Tout l'art moderne, depuis Delacroix, et toute la poésie, depuis Baudelaire, ont été marqués par cette interrogation. Les grandes œuvres se présentent à la fois comme objets qui trouvent leur justification dans leur beauté et comme moyens de connaissance. Ce sont des visions, des « illuminations » qui [...] nous éclairent sur les mouvements les plus secrets de l'esprit et sur l'homme tout entier (ADR : 13).

Mais voilà, la position d'Élie est tranchée quant à la reconnaissance, en société, de la liberté morale que demandent de telles « aventures spirituelles » – j'emploie ses termes (ADR : 15). « Le “refus global” n'est pas une solution, dit-il [...], si l'on ne veut pas détruire ce qui doit être sauvé » (ADR : 7). Il fait valoir qu'il existe un manque inhérent à la recherche de l'artiste : Dieu. L'art est donc une activité fondamentale, profondément humaine. Cependant, l'entière liberté de conscience que revendique « Refus global » ne lui semble pas justifiable dans la perspective religieuse – donc *collective*, faut-il lire obliquement – qui est la sienne. Sur ce point se confrontent l'intime, auquel Élie accorde certes une grande importance, et la collectivité. Sa lecture révèle avec finesse les enjeux que soulève la pratique artistique préconisée par Borduas. L'art demeure pour Élie une expérience indispensable, dont il souligne la grande valeur heuristique ; il ne saurait pourtant satisfaire le croyant autant qu'une foi religieuse renouvelée, et partagée de tous.

Avant de poursuivre, il me faut jeter les yeux sur un court texte de Fernande Saint-Martin paru en 1959 dans la

revue *Situations* : « Le manifeste de l'automatisme² ». Elle y met en valeur le travail de groupe des automatistes, qui, dit-elle, « jetait les bases au Canada français d'une communication féconde entre les multiples voies et dimensions de l'engagement artistique et poétique » (MA : 12-13). Cependant, elle poursuit en disant regretter que ce travail de groupe n'ait pas fait école. Elle croit que la culture canadienne-française se porterait mieux si les artistes s'étaient rassemblés afin de soutenir des objectifs communs, car, écrit-elle, « le morcellement actuel de la culture canadienne-française [...] est sans doute le plus grand drame de notre vie spirituelle » (MA : 13). Pour Saint-Martin, *Refus global* était donc un geste *politique*. Il portait un « engagement artistique et poétique » lié à l'expression de la vie spirituelle. Je retiens donc de ce texte l'idée selon laquelle ces artistes ont porté *ensemble* une recherche spirituelle afin de *dynamiser* la vie *collective*. Vu sous cet angle, cet article préfigure la lecture de Pierre Vadeboncœur, qui inaugure la réception des années soixante.

En 1962, avec la publication initiale de « La ligne du risque³ », toujours dans *Situations*, Vadeboncœur attribue à « Refus global » une valeur politique plus marquée que Saint-Martin et repense l'interprétation à caractère spirituel avancée par Élie. Au seuil de la Révolution tranquille, l'essai de Vadeboncœur cherche à définir la culture canadienne-française, qui devient peu à peu québécoise. Son texte

2. Dorénavant, les renvois à cet article seront signalés par la seule mention MA suivie du numéro de la page.

3. Ce texte sera repris dans le recueil *La ligne du risque* (1963 : 165-218). Dorénavant, les renvois à cet article seront signalés par la seule mention LR suivie du numéro de la page.

repose sur une conviction : chez le Canadien français, la prudence, l'angoisse, le conformisme ont ruiné le désir de connaître sa vérité propre par l'expérience spirituelle authentique – par la poursuite d'une pensée tranchée, d'une « ligne du risque ». C'est alors que Borduas entre en scène, qui a douté, puis a reconstruit sa conception du monde, et que les Québécois en train de définir leur identité devraient imiter : « Dans notre culture contrainte, où domine l'empêchement, dit-il, [Borduas] a [...] introduit le principe d'une singulière animation » (LR : 187).

C'est de cette animation que l'expérience de la foi relève. Contrairement à la lecture d'Élie, celle de Vadeboncœur veut que l'Absent soit *dans* l'humain, au cœur de l'expérience artistique, se laissant pourchasser. Vadeboncœur croit que Borduas a su mener à bien l'une de ces « carrières spirituelles concrètes ». « Refus global » est donc un geste de foi concret (c'était sans doute aussi l'idée de Saint-Martin). Chez Élie, au contraire, « Refus global » est un aveu de recherche qui, en soi, n'atteint pas l'Absolu. Par ailleurs, comme Élie, Vadeboncœur n'entérine pas tous les refus du texte liminaire du recueil des automatistes. Cependant, sa conception concrète de la foi met à profit sa valeur critique. Ce n'est pas la lettre de « Refus global » qu'il encense dans « La ligne du risque » mais son esprit, qu'il revendique pour les siens. L'importance de « Refus global » résiderait en quelque sorte dans la stature de son auteur et dans la nature du geste qu'il a posé plutôt que dans son discours. Ainsi, les textes d'Élie et de Vadeboncœur, bien que de portée et d'ambition différentes, dialoguent.

Il semble bien que la valeur politique alors attribuée au geste de Borduas trouve un écho jusqu'à la fin des années soixante. Il sera question d'un texte de Marcel Fournier,

« Borduas et sa société⁴ », publié en 1969 dans un numéro de *La barre du jour* consacré à l'automatisme. Fournier souligne que Borduas, dans « Refus global », ne traite pas (que) de peinture, mais propose littéralement, dit-il, une « révolution culturelle ». Il existe selon lui en 1948 un pouvoir bourgeois économique et moral puissant au Canada français, qui a ses opposants (syndicats et journalistes). Mais à ses yeux, on aurait tort d'associer le geste de Borduas à une faction progressiste précise : « Refus global » rejeterait la classe politique et le milieu syndical. Selon Fournier, Borduas se situe au-delà, puisqu'il refuse même le prétendu progrès de l'industrialisation, qui bouleverse alors la vie des Canadiens français. « Refus global » apparaît plutôt à Fournier tel un engagement politique, comme le décrivait Saint-Martin, et à plus forte raison Vadeboncoeur, puisqu'il « renvoie dos à dos la société capitaliste et la société communiste, [et qu'il réfléchit à propos] du modèle d'homme et du modèle de civilisation » (BJ : 125) à instaurer, à faire.

Enfin, cette lecture entraîne « Refus global » du côté de la nation à construire. À la fin de son texte, Fournier revendique un « Refus global » qui puisse orienter les Québécois dans la réalisation de leur société. En ce qui concerne l'éducation, il écrit que « le Rapport de la commission d'enquête sur l'enseignement des Arts formule le projet-plan d'un devenir-autre de notre société qui est en continuité avec la pensée de Borduas » (BJ : 126). En somme, Fournier place le texte liminaire du recueil automatiste au premier plan, en 1969, dans la perspective de la création de la nation, enjeu crucial à cette époque, le texte de Borduas agissant comme

4. Dorénavant, les renvois à cet article seront signalés par la seule mention BJ suivie du numéro de la page.

catalyseur dans ce mouvement en pleine expansion. En parlant de « révolution culturelle », Fournier puise même en « Refus global » une filiation avec le très récent Mai 1968. « Refus global » actualise ainsi le paradoxe du Québec en train de devenir québécois, à la recherche à la fois de sa tradition (du *nous*) et de sa modernité (la rupture). D'une certaine façon, Fournier a voulu attribuer un sens historique à ce texte, l'intégrer à l'histoire contemporaine du Québec. Voilà, semble-t-il, le fondement de cette lecture. Elle s'offre comme réponse à une réflexion de Vadeboncoeur, qui affirmait dans « La ligne du risque », à propos de Borduas : « Son rôle est mal connu. L'histoire n'a pas encore adopté Borduas » (LR : 187).

À partir des années soixante-dix, les lectures de « Refus global » prennent le pas des théories littéraires. En 1977, Jean Fisette publie *Le texte automatiste*⁵, qui porte en partie sur le liminaire du recueil automatiste, mais dans une perspective sémiotique. Jean Fisette conclut que « Refus global » présente deux paradigmes, l'euphorique et le dysphorique. Il serait donc porteur d'un sens non unique, mais orienté invariablement selon cette dichotomie paradigmatique. Pour Fisette, une telle structure explique la multiplicité des interprétations qui en ont été faites. À ce sujet, il écrit :

On comprendra [...] que la diversité des champs théoriques – et des langages – [...] (marxisme, freudisme, ésotérisme, etc.) et leur totale immixtion aient pu prêter le texte du « Refus global » à des interprétations si diverses [...]. Chacun est libre, à son tour, de se laisser « mystifier » par la rhétorique du texte et d'y

5. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention TA suivie du numéro de la page.

ménager une nouvelle ouverture, d'allonger la liste des paradigmes et de prolonger la portée du texte (TA : 92).

Le texte de Borduas ne défendrait explicitement aucune idéologie précise. Cette analyse montre que le discours idéologique, tel qu'on le retrouve normalement dans le genre manifestaire, serait présent dans « Refus global », mais neutralisé ; ainsi s'expliqueraient peut-être les fluctuations du discours du *nous* à travers ce texte au fil du temps.

Le livre de Fisette s'inscrit aux commencements d'une réception qui cherche, par une analyse immanente, à élucider le texte. Cette démarche mène au travail de Pierre Popovic. Il sera question de son article, « Les prémices d'un refus (global)⁶ », publié dans *Études françaises* en 1988, et de sa thèse, publiée en 1992, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*⁷. Dans les deux cas, il s'agit de comprendre « Refus global » à partir d'une analyse du discours. Cependant, je retiens ces deux publications pour des raisons distinctes.

L'article de Popovic s'ouvre sur une référence au livre de Fisette, qui, selon lui, a su montrer que « Refus global », qu'on aime souvent à croire anticléricaliste ou anti-duplessiste, « contenait [...] une critique radicale de l'Idéologie elle-même » (PRG : 20). Ce constat l'autorise, en somme, à proposer une analyse du discours qui participerait « [à la construction d'une] pensée de la longue durée [...] tenue de repenser l'articulation du continu et du discontinu, [et] de

6. Dorénavant, les renvois à cet article seront signalés par la seule mention PRG suivie du numéro de la page.

7. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention CP suivie du numéro de la page.

repenser le concept même de rupture » (PRG : 21). Sans entrer dans les détails de son propos, puisqu'il est complété dans l'ouvrage publié en 1992, je peux déduire, grâce à cet article, que « Refus global » interroge désormais l'intellectuel sur sa façon de penser l'histoire en participant à la réévaluation de la notion de rupture. « Refus global » se glisse donc à l'intérieur d'une réflexion à caractère épistémologique.

Le livre poursuit le travail amorcé dans l'article. Popovic démontre que « Refus global », contrairement à l'opinion commune, n'est pas le produit d'une pensée qui se serait élaborée hors du contexte idéologique du Québec des années trente et quarante. Il en est tributaire, selon lui, mais il en distribue autrement les traits discursifs dominants. Popovic postule que « l'argumentation de Borduas est essentiellement paradoxale, [et que] la raison s'en trouve dans le fait que le texte borduasien est pris dans un réseau de discours conflictuels et dans une situation de langage dont il n'arrive pas à se dégager » (CP : 149). Par exemple, plusieurs formations discursives réclament une révolution. Le mot est lancé : *Combat* veut la révolution prolétarienne, les automatistes, une renaissance de la sensibilité, la *Nouvelle Relève*, une révolution spirituelle, et à « *Cité Libre* ou dans le champ des sciences humaines », écrit Popovic (CP : 161), on réclame une révolution sociale et industrielle. Selon lui, dans la société montréalaise de 1948, « Refus global » participe pleinement au discours social, ce qui devrait suffire à le démythifier à nos yeux. Si cette étude apparaît désormais la plus éclairante, puisqu'elle révèle avec acuité les fondements discursifs de « Refus global », elle résulte aussi d'une volonté nette de désacraliser ce texte, qui était devenu l'emblème d'une certaine modernité québécoise (telle que la pensait Marcel Fournier).

*
* *

Enfin, je pense que ce qui donne à ce texte son caractère emblématique est la tradition de lecture qu'il a suscitée – il n'y a probablement pas de modernité littéraire sans la relecture de textes pour ainsi dire classiques. De 1949 jusqu'aux années soixante-dix, « Refus global » s'inscrit comme un lieu privilégié de remise en question du *nous* au sein d'un lectorat canadien-français, qui devient peu à peu québécois. Une constante demeure : d'une manière ou d'une autre, on (re)lit « Refus global » en fonction de la collectivité. Selon Robert Élie, la liberté de conscience est compréhensible du point de vue individuel et artistique, mais ne peut se justifier au moment où un consensus doit prévaloir pour la communauté canadienne-française. En 1962, Vadeboncoeur en appelle à la liberté de penser à travers la personnalité exemplaire de Borduas, dans le but de sceller un avenir collectif québécois en train de prendre conscience de lui-même. En 1969, Fournier, farouchement laïque, a voulu intégrer le texte au récit national dit moderne, donc le greffer à l'histoire *naissante* de la nation québécoise. La réception des années soixante-dix lance « Refus global » sur le terrain de la critique scientifique, et la question de la collectivité, mise entre parenthèses, est aussi remise en cause. Quant à Popovic, il déplace la question. Sa lecture veut démythifier le texte pour le placer sous une lumière nouvelle : « Refus global » interroge à son avis la notion même de rupture historique, renvoyant alors à des questions d'ordre épistémologique.

*
* *

En guise d'épilogue, je dirais que les lectures qui s'intéressent au recueil *Refus global* sont largement minoritaires (je pense aux balbutiements de Guy Robert, en 1972, dans son *Borduas*; je songe aussi aux pistes lancées par Jean Terrasse, en 1977, dans *La rhétorique de l'essai*; enfin, je me réfère également à Ray Ellenwood, qui soulève avec précision les problèmes de l'exégèse du recueil automatiste, en 1992, dans son ouvrage *Egregore. A History of the Montréal Automatist Movement*). L'édition critique individuelle des *Écrits* de Paul-Émile Borduas dans la collection « Bibliothèque du Nouveau Monde » (1987 et 1997) confirme par ailleurs l'occultation du recueil des automatistes. On y réédite séparément tous les textes attribués au peintre, si bien que le caractère collectif du manifeste automatiste – sa *confection collective* –, qui apparaît pourtant déterminant à mon avis, y est bel et bien oblitéré, c'est-à-dire, en quelque sorte, donné pour caduc.

BIBLIOGRAPHIE

- BORDUAS, Paul-Émile (1987 et 1997), *Écrits I et Écrits II*, éditions critiques préparées par André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- BORDUAS, Paul-Émile, *et al.* (1948), *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe éditeur.
- ÉLIE, Robert (1943), *Borduas*, Montréal, L'Arbre.
- ÉLIE, Robert (1949), « Au delà du refus », *La Revue dominicaine*, LV, t. 2 (juillet/août), p. 5-18.
- ELLENWOOD, Ray (1992), *Egregore. A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile.
- FISSETTE, Jean (1977), *Le texte automatiste*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- FOURNIER, Marcel (1969), « Borduas et sa société », *La barre du jour*, n^{os} 17-18-19-20 (janvier/août), p. 108-126.
- POPOVIC, Pierre (1988), « Les prémices d'un refus (global) », *Études françaises*, vol. 23, n^o 3, p. 19-30.
- POPOVIC, Pierre (1992), *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac.
- ROBERT, Guy (1972), *Borduas*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- SAINT-MARTIN, Fernande (1959), « Le manifeste de l'automatisme », *Situations*, vol. 1, n^o 2 (février), p. 10-47.
- TERRASSE, Jean (1977), « Borduas et le refus créateur », dans *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 105-119.
- VACHON, Georges-André (1967), « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », dans Pierre DE GRANDPRÉ (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, t. 1, Montréal, Beauchemin, p. 27-33.
- VADEBONCEUR, Pierre ([1962] 1963), « La ligne du risque », dans *La ligne du risque*, Montréal, HMH, p. 165-218.

QUESTIONS GÉNÉRIQUES ET MODALES

CRITIQUE ET DIALOGUE.
ÉTUDE DE DEUX TEXTES EN PROSE
PUBLIÉS PAR SAINT-DENYS GARNEAU

Andrée-Anne Giguère

Université Laval

La critique littéraire s'entend généralement – et à juste titre – pour affirmer que Saint-Denys Garneau a avant tout fait œuvre poétique. Néanmoins, entre 1927 et 1938, Garneau a participé à la vie littéraire de son époque en publiant en revue 23 textes en prose, parmi lesquels on retrouve quelques essais et plusieurs critiques d'art ou de littérature. Au cours de cette période relativement brève, la pratique de la critique deviendra progressivement pour l'auteur le lieu d'un *dialogue* propice à l'élaboration d'une poétique personnelle. C'est précisément le dialogue à l'œuvre, la relation *dialogique* s'instaurant dans la pratique de la critique littéraire entre le texte critiqué et le critique lecteur, qui fera l'objet de cette étude. Il s'agira de mettre en valeur et de comparer les relations critiques¹ prévalant au sein de deux critiques publiées dans *La Relève*, soit « L'art spiritualiste » et

1. Nous empruntons la formulation de Jean Starobinski (2001).

« Alphonse de Châteaubriant ». En résumé, si « L'art spiritua-
liste » propose une relation dialogique fragilisée en raison du
type de discours critiqué et de sa concordance avec l'*hori-
zon d'attente* de Garneau, « Alphonse de Châteaubriant »
inverse cette dynamique en faisant place à un dialogue qui
donnera lieu à une véritable *appropriation* du discours de
l'autre. Mais d'abord, il convient de procéder à quelques
mises au point théoriques concernant le dialogue à l'œuvre
dans la critique.

DIALOGUE ET ALTÉRITÉ

Dans *À l'ombre de la littérature* (2000), Brian Fitch éla-
bore une théorie de la critique littéraire comme pratique dia-
logique. Cette théorie repose sur deux prémisses indissocia-
bles, soit l'unicité et l'altérité du texte littéraire. En résumé,
l'unicité du texte littéraire provient de ce qu'il « jouit de
caractéristiques formelles qui lui sont propres par leur
spécificité langagière » (Fitch, 2000 : 15). Conséquence du
caractère unique de toute œuvre littéraire, l'altérité du texte
résulte de sa signification, de ce qu'il renvoie à un univers
fictionnel ou à des questions qui sont autres, c'est-à-dire
étrangères à l'univers du lecteur. Selon Fitch, cette étrangeté
du texte constitue une énigme, une question posée au lec-
teur qui devra y répondre par le travail d'interprétation.
L'acte de lecture, même lorsqu'il demeure intériorisé, impli-
que donc un premier type de rapport dialogique parce qu'il
propose un échange de type question/réponse entre deux
sujets (2000 : 223-225)².

2. Nous résumons.

Cependant, cet échange comporte des enjeux qui dépassent largement la simple conversation. À ce sujet, Fitch convoque Hans Robert Jauss, qui apporte une précision indispensable :

Ce ne sont pas uniquement les partenaires d'une conversation qui constituent un dialogue. Le fait d'être prêt à reconnaître l'autre dans son altérité joue aussi un rôle. Cela est d'autant plus vrai lorsque l'autre est représenté par un texte qui ne nous parle plus directement. La compréhension littéraire devient d'abord dialogique quand l'altérité est recherchée et reconnue dans le contexte de l'horizon de notre propre attente – d'où, plutôt qu'une fusion naïve d'horizons, la correction et l'amplification de notre attente par l'expérience de l'autre (2000 : 231)³.

Le dialogue n'est donc pas fondé sur la concordance entre l'horizon d'attente du lecteur et l'horizon proposé par le texte. La création d'une relation dialogique est dépendante d'un choc des horizons, d'une rencontre dérangeante entre deux univers – celui du lecteur et celui du texte – qui transformera l'univers du lecteur.

La reconnaissance de l'altérité du texte, le choc des horizons et l'interprétation sont des activités intimes, intangibles, du dialogue qui donnera naissance à la critique. L'appropriation par le lecteur du discours de l'autre constitue l'étape finale du processus dialogique, celle qui donnera naissance au texte-réponse. Fitch affirme que « afin de pouvoir passer de l'acte de lecture à l'acte d'écriture, il faut avoir su

3. D'après Hans Robert Jauss, *Question and Answer : Forms of Dialogic Understanding*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 207-208. Traduction de B.T. Fitch.

s'approprier ce qu'on a lu, car on ne saurait écrire qu'à partir de l'appropriation particulière de ce que l'on commente » (2000 : 235). En somme, l'appropriation découle du travail d'interprétation puisqu'il s'agit, pour le critique, de faire sien un texte qui lui était auparavant étranger. Ce processus est également rendu possible grâce aux activités de réécriture et de recontextualisation. Par exemple, composant son analyse, le critique nourrira son argumentation de citations tirées du texte d'origine. Celles-ci, transposées hors de leur contexte original, participent d'une réécriture du discours de l'autre et se trouvent dès lors recontextualisées, prenant le sens que le nouveau contexte leur accorde.

L'essentiel de la théorie de Fitch nous permet de conclure que la responsabilité du dialogue repose en grande partie sur la bonne volonté du lecteur⁴. Celui-ci devra accepter d'être confronté à l'altérité du texte, il devra résoudre ses incompréhensions par un travail d'interprétation et, dans le cas du critique, il devra s'approprier ce discours pour y répondre dans un nouveau texte.

Au contact des critiques publiées par Garneau, cette théorie suscite plusieurs questionnements. Considérant que Garneau a critiqué non seulement des textes littéraires, mais également des conférences et des expositions, est-il possible d'adapter cette théorie à différents types de critiques ? Pourrait-on penser, par exemple, que la critique d'art naît d'un dialogue comparable entre l'œuvre picturale et le critique ? Par ailleurs, l'objet de la critique n'aurait-il pas un plus

4. Fitch cite à ce sujet Hans-Georg Gadamer : « ce n'est que par l'entremise d'un seul des deux partenaires, l'interprète, que l'autre partenaire du dialogue herméneutique, le texte, accède à la parole » (2000 : 225).

grand rôle à jouer dans la relation dialogique qui s'installera entre son lecteur critique et lui ? Peut-on imaginer que certains discours soient moins ouverts au dialogue, pensons aux textes à thèse par exemple ? Ces deux dernières questions feront l'objet d'une attention particulière dans le cadre de l'analyse comparative des critiques de Garneau.

CONVERGENCE

« L'art spiritualiste » est le premier article que Garneau a fait paraître dans *La Relève*. Publié en mai 1934, ce texte est une critique apologétique d'une conférence donnée par Dom Paul Bellot⁵ (1876-1944), portant sur les méfaits de l'art sensualiste apparu à la Renaissance. Dom Bellot est un moine bénédictin, architecte durant la première moitié du xx^e siècle. Selon le résumé que Garneau en fait, la thèse de Dom Bellot se présente comme suit :

Il divise l'art en deux catégories dont chacune conditionne ses moyens d'expression, sa technique propre : l'art spiritualiste et l'art sensualiste. Chez l'un domine la pensée, chez l'autre le sentiment et l'impression. [...] Tous deux veulent la splendeur de l'harmonie, mais un cherche celle de l'esprit à l'aide de la matière et l'autre celle de la matière à l'aide de l'esprit. Les techniques employées se conforment au but. Le modelage et la peinture à l'huile font signe de lâcheté et de sensualisme [parce que] faciles à retoucher. [...] Au lieu que la sculpture, la peinture à colle et la fresque, par leur difficulté même [...] dégagent

5. En 1934, Dom Bellot a donné une série de conférences à Québec et à Montréal. Certaines de ces communications ont été publiées sous le titre *Propos d'un bâtisseur du bon Dieu* (1948).

l'artiste de ces préoccupations et le contraignent pour ainsi dire à l'expression par la forme, vêtement naturel de l'idée (1971 : 242)⁶.

Par sa doctrine, Dom Bellot en appelle à une révolution, tant spirituelle qu'artistique, qui reformera non seulement les motivations de la création, mais également les techniques employées en art. Il prône un retour à l'esthétique de l'Antiquité et du Moyen Âge.

Dans la critique que propose Garneau, la relation dialogique telle que la conçoit Fitch apparaît difficilement possible, et ce, pour deux raisons. La première est relative au type de discours critiqué qui, par sa nature, ne favorise pas le travail d'interprétation lié au dialogue, alors que la deuxième découle d'une concordance des horizons, de l'apparente absence d'altérité entre le discours de Dom Bellot et l'horizon d'attente de Garneau.

Il est nécessaire de rappeler que les critères de Fitch se rapportent exclusivement à la critique littéraire. Or, la critique qui nous préoccupe répond au discours d'un orateur, discours qui se veut à la fois non fictionnel, didactique et doctrinal. À l'inverse d'un texte littéraire ou d'une œuvre d'art, le discours didactique n'invite pas son lecteur à interpréter un discours métaphorique ambigu. Il vise plutôt à démontrer une thèse et à convaincre son auditoire du bien-fondé de celle-ci. Ultiment, un tel discours aura pour objectif d'influencer les agissements de ses auditeurs, qui mettront sa thèse en application. Le discours que propose Dom Bellot fonctionne sensiblement comme le roman à

6. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention CE suivie du numéro de la page.

thèse, tel que le définit Susan Suleiman. Ils présentent tous deux « un système de valeurs univoque, dualiste [...], une règle d'action adressée [à leur interlocuteur], [...] un élément doctrinal » (Suleiman, 1977 : 487-488), mais surtout, ils ont tous deux avantage à ce que le travail d'interprétation de leur interlocuteur soit réduit au minimum. Ils proposeront donc généralement une réponse à toutes les questions qu'ils suscitent. Évidemment, une différence de taille subsiste en ce que le roman à thèse fait encore appel à la fiction pour convaincre son interlocuteur, alors qu'un discours comme celui de Dom Bellot demeure strictement didactique et non métaphorique.

Il ne s'agit pas de prétendre ici que ces deux formes de discours n'éveillent aucune interrogation chez le lecteur, ni que la relation dialogique est impossible entre un discours doctrinal et son interlocuteur. Au contraire, le roman à thèse est à même de susciter des questions théoriques auxquelles il ne sera possible de répondre que grâce à l'interprétation. De même, une doctrine comme celle de Dom Bellot aurait pu provoquer chez Garneau un questionnement philosophique, moral ou esthétique qui aurait pu l'engager à nuancer, à compléter, à comparer, voire même à réfuter certaines des idées de l'orateur. Il n'en demeure pas moins que certains types de discours tendent à restreindre le développement d'un dialogue critique. Cette fermeture serait due à leur nature doctrinale ou didactique et à leur souci de diriger leur interlocuteur vers des réponses prédéterminées. La relation dialogique qui s'établit entre un lecteur et un texte ne reposerait donc pas uniquement sur les épaules et la bonne volonté du lecteur, mais serait en partie dépendante de l'ouverture du texte.

Si « L'art spiritualiste » met difficilement en œuvre la relation dialogique telle que définie par Fitch, l'ouverture du discours n'est pourtant pas seule en cause. En effet, le concept d'altérité est ici rudement mis à l'épreuve, puisque Dom Bellot lui-même, tout autant que la thèse qu'il défend, répondent explicitement à l'horizon d'attente de Garneau et de ses compagnons de *La Relève*.

À la lecture de « L'art spiritualiste », il devient vite évident que Garneau adhère totalement au discours de l'orateur. Garneau opère ici, pour reprendre les mots de Jauss, « une fusion naïve des horizons⁷ ». En d'autres termes, le discours de Dom Bellot n'oppose pas d'altérité à l'univers idéologique et esthétique de Garneau. Cette concordance des horizons apparaît nettement lorsque l'on compare « L'art spiritualiste » aux trois essais qui le précèdent, et que Garneau a publiés dans *Nous*, un journal de collégiens. Ces trois textes portent respectivement sur « La vie moderne », « L'éloquence » et « Démosthène » (CE : 231-236). Ils proposent, par différents procédés, une vision d'un monde superficiel, narcissique et sensualiste, mais pouvant être détourné de cette absence de profondeur spirituelle et intellectuelle par la venue d'êtres dotés du don de l'éloquence et soutenant un discours spiritualiste. Le jeune critique se situait donc déjà dans l'attente d'un discours spiritualiste. Il était prêt à y adhérer et à le pratiquer lui-même, si bien que la venue de Dom Bellot répond à son horizon d'attente. Garneau présente d'ailleurs Dom Bellot comme une sorte de sauveur, celui dont l'élan est susceptible d'entraîner le monde à sa suite :

7. Cité dans Fitch (2000 : 231).

Qu'un homme s'arrête sur le trottoir et lève la tête, un remous se produit aussitôt dans la foule qui l'entoure et une multitude de regards cherchent dans le ciel ce qui attire son attention. [...] La générosité et l'enthousiasme ne sont pas morts. Ceux qui ont la volonté tenace de réaliser un idéal sont suivis avec un entraînement admirable. [...] Dom Bellot est de ceux qui voient haut et qui forcent l'attention vers les cimes. Il est de cette pléiade qui se lèvent [sic] et crient l'appel à l'esprit ; qui veulent la renaissance véritable [...] (CE : 240).

L'horizon proposé par Dom Bellot concorde et s'harmonise donc naturellement avec celui de Garneau. Il faudrait ajouter qu'il s'harmonise également avec l'horizon de *La Relève*. En effet, Michel Biron a démontré que lorsqu'il commente la conférence de Dom Bellot faisant écho à cette esthétique du retour au Moyen Âge, « Saint-Denys Garneau, l'essayiste [...], participe de plein gré à l'élaboration de la vision du monde de *La Relève* » (1994 : 21).

Ce cas de fusion des horizons et d'absence d'altérité aura tout de même donné lieu à une appropriation du discours de Dom Bellot, qui s'est vu réécrit et recontextualisé par Garneau. On aura donc remarqué que, dans la critique (mais est-ce bien une critique ?), le dialogue n'est pas toujours indispensable à la reprise du discours de l'autre, à plus forte raison lorsque ce discours est de nature doctrinale.

LA RENCONTRE DE L'AUTRE

En novembre 1935, plus d'un an après avoir publié « L'art spiritualiste », Garneau publie le premier d'une série de quatre articles portant sur le romancier français Alphonse de Châteaubriant. La dynamique qui s'installe entre le

critique et le texte est cette fois-ci bien différente. En effet, le discours fictionnel et symboliste proposé par Châteaubriant suscite l'interrogation et l'interprétation nécessaires au dialogue. Nous proposons de relever ici quelques indices textuels du dialogue inscrit dans la critique de Garneau, dans ses avant-textes, mais également dans l'œuvre littéraire qui suivra la publication de cette série.

L'exemple le plus courant de dialogue est évidemment la citation qui, comme Fitch le démontre, participe d'un processus d'appropriation du discours de l'autre et de sa recontextualisation au sein du discours critique. Cette pratique est secondée par une technique moins courante de type « question/réponse ». Dans sa critique sur Châteaubriant, Garneau emploie fréquemment l'interrogation, mais de façon à ce que le destinataire de cette question soit difficilement identifiable. Par exemple, alors que Garneau explicite les diverses étapes de l'expérience spirituelle proposée par Châteaubriant, son discours est interrompu par la question suivante : « Mais quel est le chemin qui mène à ce dépouillement total, à cette complète libération de soi-même ? » Et la réponse suit : « Non pas l'ascèse, car la chair ne détruit pas la chair [...] » (CE : 263). Plus loin, le procédé est repris : « Cette participation à l'intelligence de Dieu [...] comment s'opère-t-elle ? D'une façon directe, par mode de réflexion » (CE : 263). Ces interrogations peuvent être perçues comme des adresses au lecteur de la critique, ou encore, comme une façon de reproduire les questions auxquelles « Garneau lecteur » a été confronté et que « Garneau critique » tente d'interpréter. Parce qu'il dévoile certaines zones ambiguës, certaines marques de l'altérité du discours de Châteaubriant, le procédé de « question/réponse » apparaît comme un indice original du dialogue critique.

L'existence des avant-textes de la critique révèle également des traces de dialogue. Les différentes éditions critiques des écrits intimes de Garneau nous permettent d'avoir accès à plusieurs états des textes portant sur Châteaubriant. Ces avant-textes vont de la simple note, prise en marge d'un roman, au commentaire plus étoffé et intégré au journal intime. Ces réécritures en vue d'une publication participent du processus d'appropriation du discours de l'autre. Au contraire de la citation intégrée au texte publié, les notes consignées donnent à lire une version non définitive, « en train de se faire », de l'appropriation. Les avant-textes et brouillons intimes forment également des traces du dialogue intériorisé qui prévaut entre tout lecteur et son texte. La réécriture intime devenant monnaie courante chez Garneau, tout se passe comme si le dialogue, avant d'être rendu public sous la forme d'un résultat critique, devait être inlassablement recommencé, de la méditation au brouillon, jusqu'au texte public difficilement finalisé.

Enfin, la critique des textes de Châteaubriant aura des répercussions tangibles dans l'œuvre à venir de Garneau. Ces répercussions se manifestent par des reprises de critères esthétiques ou de motifs, et peuvent être considérées comme des suites du dialogue et de l'appropriation du discours de l'autre. Dans les critiques littéraires et artistiques qui suivront « Alphonse de Châteaubriant », Garneau reprendra certains critères d'évaluation des œuvres proposés dans cette critique. On retrouvera parmi ces critères l'authenticité, l'équilibre, l'exigence de sérénité et de joie, la lumière, le souffle lyrique et la danse, sans compter la comparaison fréquente entre les arts visuels, la musique et la littérature. Il est à noter que ces critères d'évaluation des œuvres constituent également des motifs récurrents dans les écrits intimes

et l'œuvre poétique de Garneau. Tout se passe comme si, pour Garneau, l'appropriation du texte de Châteaubriant ne visait pas uniquement à le reprendre dans un texte critique, mais également à en intégrer certains motifs dans son œuvre littéraire personnelle.

D'ailleurs, certains motifs importants chez Châteaubriant ne seront pas explicitement repris dans les autres critiques de Garneau, mais seront récupérés dans son œuvre intime et poétique. Le motif du dépouillement en est un bon exemple, car il est fondamental dans l'œuvre de Châteaubriant et prendra graduellement de l'importance dans celle de Garneau. Plusieurs personnages de Châteaubriant vivent une expérience de dépouillement, à travers laquelle ils perdront biens matériels, amis et famille. Ils vivront même souvent une amputation. Cette expérience leur permettra de se libérer de tout ce qui les détourne de la lumière divine et de la Vérité. On reconnaît là un motif garnelien, celui de l'ébranchement pour devenir cage d'os ou épine dorsale, manifeste dans le poème « Cage d'oiseau » (1972 : 92) ou dans « Le mauvais pauvre⁸ » (CE : 570). Si ces motifs, repris par Garneau, ne proviennent pas exclusivement de l'œuvre de Châteaubriant, il n'en demeure pas moins que la rencontre des deux auteurs aura donné lieu à un véritable dialogue, qui aura certainement nourri l'horizon esthétique et spirituel de Garneau.

La comparaison de ces deux critiques nous a permis d'observer les différentes possibilités du dialogue à l'œuvre dans la critique, les conditions qui lui sont favorables, mais également ses limites. L'analyse rendait également compte

8. Il s'agit du texte en prose tiré du journal intime de Garneau : « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous ».

CRITIQUE ET DIALOGUE

de deux attitudes critiques adoptées par Garneau sans toutefois suffire à mettre en valeur la progression d'une pratique littéraire. Seule l'étude de l'ensemble du corpus des textes en prose publiés par Garneau saura dévoiler le passage d'une critique d'adhésion, caractéristique de la période d'apprentissage, vers une critique ouverte au dialogue, avide de nourriture poétique.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLOT, Dom Paul (1948), *Propos d'un bâtisseur du bon Dieu*, Montréal, Fides. (Coll. « Cahiers d'art ARCA », n° IV.)
- BIRON, Michel (1994), « Saint-Denys Garneau et la fissure du poème », dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides, p. 11-24.
- FITCH, Brian T. (2000), *À l'ombre de la littérature. Pour une théorie de la critique littéraire*, Montréal, XYZ. (Coll. « Théorie et littérature ».)
- GARNEAU, Saint-Denys (1971), *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- GARNEAU, Saint-Denys (1972), *Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, édition préparée par Jean Le Moyne et Robert Élie, Montréal, Fides. (Coll. « Nénuphar ».)
- STAROBINSKI, Jean (2001), *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel », n° 314.)
- SULEIMAN, Susan (1977), « Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse », *Poétique*, vol. VIII, n° 32, p. 468-489.

AH... !, DE SUZANNE JACOB :
RECUEIL DE NOUVELLES OU D'ESSAIS ?

Karine Bernard

Université Laval

Lui, il aime les rassemblements monstres sur les grandes questions, la torture dans le monde, par exemple. Je lui réponds par un rassemblement minuscule et privé sur la torture dans notre relation.

Ça le rend malade. Il trouve que je n'ai aucun sens de l'Histoire.

Suzanne JACOB,

Ab... !

Nous pouvons, sans en détourner le sens, prolonger ce passage tiré des chroniques *Ab... !*, de Suzanne Jacob, publiées dans la collection d'essais « Papiers collés » en 1996, en disant que si le JE qui s'y exprime n'a « aucun sens de l'Histoire », il fait preuve par contre, dans tous les textes que contient le recueil, d'un grand sens de l'histoire, avec un *h* minuscule. Cette histoire, c'est non seulement la petite, la privée (par rapport à la Grande), mais aussi le fait de raconter en soi, le récit. En fait, dans chaque chronique,

entremêlées au propos tenu, des histoires nous sont racontées. Nous examinerons donc quel peut être le rôle de la fiction narrative dans le recueil de chroniques *Ab... !*, de Jacob. Nous employons l'expression « fiction narrative », car nous analyserons séparément le statut des textes, ici fictionnel, de son organisation, que nous dirons en partie *narrativisée*, en nous référant à une proposition de Roger Odin (2000), que nous utiliserons dans la partie de notre étude traitant de ce point. Cette division fait aussi clairement ressortir les deux *conditions* du genre de l'essai enfreintes, ou plutôt revisitées, dans *Ab... !* : le JE non métaphorique et le discours argumentatif (ou réflexif, ou enthymématique)¹. Mais d'abord, nous situerons brièvement le recueil *Ab... !* dans l'œuvre de Jacob.

CONTOURS GÉNÉRIQUES :
LA SITUATION DE *AH... !*
DANS L'ŒUVRE DE SUZANNE JACOB

Lori Saint-Martin, dans un article sur les personnages féminins de l'œuvre de Jacob, paru dans le numéro de *Voix et images* consacré à l'écrivaine, résume ainsi leur caractère insaisissable :

Flore, Laura, Galatée, Pomme, Maude et les autres : la féminité est dans l'excès, dans le débordement. Chaque fois qu'on croit l'avoir saisie, cette femme se trouve déjà ailleurs. On ne peut la décrire, sauf en la disant indescriptible. [...] La femme jacobienne est

1. Les termes utilisés ici renvoient à la définition de Jean Marcel (1992) de l'essai, mais ce sont des points qui reviennent dans plusieurs définitions d'autres penseurs du genre.

une interrogation qui a revêtu un instant la forme humaine, et qui refuse toute clôture, toute réponse définitive (1996 : 257).

Sur le plan de la narration, l'étude de Christiane Lahaie sur le film *Laura Laur*, de Brigitte Sauriol, inspiré du roman de Jacob, nous montre comment le personnage refuse, en quelque sorte, la parole. Le roman est en fait narré par quatre hommes qui ont côtoyé Laura et qui parlent d'elle.

Pour mieux appuyer cette volonté de marginalisation, Laura Laur ne parle que rarement (quand elle le fait, elle demeure sibylline) et ne devient jamais narratrice. [...] On pourrait parler de paradoxe du seul fait que, même si Laura n'exerce jamais un pouvoir de narration, elle n'en demeure pas moins l'axe central autour duquel tournent toutes les activités narratrices du roman : elle est l'objet principal du récit (Lahaie, 1994 : 83).

Plusieurs des héroïnes de Jacob demeurent ainsi insaisissables. Jean Anderson, toujours dans le dossier de *Voix et images*, interprète quant à lui ces caractéristiques de l'écriture de Jacob comme relevant d'une texture du texte, telle que la décrit Wolfgang Iser, théoricien à partir duquel il appuiera ses dires tout au long de son article² :

Sans vouloir décrire Jacob comme une « nouvelle romancière », on n'hésitera pas à reconnaître chez elle certaines de ces « lacunes » : manque d'indications quant aux valeurs et aux normes, absence fréquente de précisions quant à l'évaluation des

2. Il utilise principalement l'ouvrage *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.

personnages et des événements, *intrigue très peu linéaire* (1996 : 277. Nous soulignons).

C'est cette « absence [...] de précisions » liée aux « personnages et [aux] événements », mais surtout à leur « évaluation », qui, normalement, revient à la narration, qui tend à devenir *présence* dans *Ab... !*, et ce, même si la Suzanne des textes semble à première vue tout aussi marginale que ses comparses de *Flore Cocon*, de *La survie*, de *Maude*, de *Laura Laur*, des *Aventures de Pomme Douly* ou de *La passion selon Galatée*.

En effet, les chroniques apparaissent souvent comme de longs dialogues avec un autre personnage qui ne partage pas les opinions de Suzanne. Elle s'oppose à celui-ci, le confronte, ce dernier ne manquant pas de la trouver énigmatique, surtout si elle leur pose des questions : « Je ne voulais rien dire, je posais une question. Pourquoi, quand je pose une question, tout le monde s'imagine que j'ai déjà une réponse en tête et que je fais passer un test ? » (Jacob, 1996 : 159³). Si, ainsi, « tout le monde s'imagine qu[']elle fai[t] passer un test », c'est qu'elle observe les différents personnages, mais, surtout, se permet de donner son opinion sur leurs agissements et pensées. La narration est prise en charge par le JE du personnage féminin marginal, caractéristique plutôt rare dans le reste de l'œuvre, même s'il arrive qu'elle se présente. Ce personnage tente maintenant d'expliquer ses agissements, ses moindres paroles, les justifie en quelque sorte, les situe à tout le moins, montrant le raisonnement qui les sous-tend et s'attirant le cautionnement du lecteur beaucoup plus que celui des autres personnages.

3. Dorénavant, les renvois à ce recueil seront signalés par la mention AH suivie du numéro de la page.

Le changement de point de vue des romans aux chroniques, qui ne s'inscrit pas nécessairement dans le temps, puisque la première publication des textes, dans *La Gazette des femmes*, s'étend sur une période de dix ans, de 1981 à 1991, parallèlement, donc, à l'écriture de romans et de nouvelles, fait voir que *Ah... !* n'appartient pas au même registre. Ainsi, si le JE de *Ah... !* se présente bel et bien comme fictionnel, c'est dans un cadre qui se veut différent de celui des nouvelles ou des romans. Que peut apporter, donc, ce statut fictionnel aux textes essayistiques ?

LE STATUT FICTIONNEL DES CHRONIQUES AH... !

Les chroniques rassemblées dans le recueil *Ah... !* contiennent souvent des anecdotes dans lesquelles Suzanne, le JE qui les narre, a toujours une part active, un rôle actantiel. Voyons ce que nous propose la quatrième de couverture, dans ce qui semble être un jeu avec les notions de réalité et de fiction :

J'ai eu Jacinthe au téléphone. La nouvelle que les Ah... ! allaient sortir dans un livre avait déjà fait le tour grâce à Jérôme. Jérôme a dit à Jacinthe que ça ne le flattait qu'à moitié de paraître dans le livre des Ah... ! parce que je l'ai mélangé avec un autre Jérôme, et parce qu'il y a deux Jérôme en un dans les Ah... ! J'ai rien répondu. Jacinthe m'a demandé si je l'avais mélangée elle aussi, et Carole, et Pascal et Geneviève ? J'ai dit à Jacinthe de dire à Jérôme de dire aux autres qu'il y a toujours eu trois personnes en Dieu et que rien n'empêche qui que ce soit d'être trois Jérôme en un, simultanément ou à tour de rôle. -O. K. d'abord, a dit Jacinthe, parce que le pire, après tout, c'est quand même pour toi, Suzanne, parce que

des fois, dans les Ah... !, c'est pas pour te faire de la peine, prends-le pas mal, mais des fois, tu ne me diras pas le contraire, tu fais dur, Suzanne, tu fais dur. Alors j'ai demandé à Jacinthe si elle regardait les Jeux d'Atlanta à la télé. Elle m'a dit qu'elle regardait et les Jeux d'Atlanta et les images de la catastrophe au Saguenay et que ça faisait encore plus dur que moi. Donc, il y a pire. Ah... ! (AH : quatrième de couverture).

Les noms mentionnés dans ce passage sont ceux de personnages que nous retrouverons « dans les *Ah... !* ». Ils appartiendraient au monde réel, mais ils sont « mélangés » dans le livre, difficilement reconnaissables, et ce, par eux-mêmes d'abord. Il est donc clairement question, dans ce premier contact avec le livre, d'un processus de fictionnalisation de ces personnes, qu'on tient à souligner. D'emblée, la question référentielle (c'est-à-dire celle de savoir si les personnages et Suzanne réfèrent à Jacob et à son entourage) est déclarée futile en soi, mais est tout de même problématisée dans les textes.

Comme les événements clairement rattachés au réel sur lesquels se clôt la quatrième de couverture (« les jeux d'Atlanta et [...] la catastrophe au Saguenay ») se présentent comme tels et ne laissent guère place à une revendication fictionnelle, c'est donc du côté des personnages qu'il faut se pencher pour poser la question de la fiction dans les chroniques de *Ah... !*. Lucie Joubert, dans un article du numéro de *Voix et images* qui porte sur les chroniques, qu'elle lit dans leur première version, dans *La Gazette des femmes*, observe que « Jacob déborde le champ de la chronique strictement journalistique pour imposer non plus des idées mais un *personnage* à la conscience impertinente qui

déconcerte et désarçonne par la délinquance qu'elle s'autorise vis-à-vis de l'information à transmettre et du traitement textuel » (1996 : 269). Elle spécifie, dans un renvoi en bas de page, que « [l]e mot personnage [qui renvoie à Suzanne] est pris ici dans le sens premier fourni par le *Petit Robert* : "personne qui joue un rôle social important et en vue" » (1996 : 269). Toutefois, le contexte de la revue disparu, la dimension journalistique des textes s'en trouvant ainsi diluée, la définition du mot personnage pourrait tout à fait être celle à laquelle nous pensons en contexte littéraire, dans le deuxième sens donné par le *Petit Robert* : « chacune des personnes qui figure dans une œuvre théâtrale et qui doit être incarnée par un acteur, une actrice », auquel on ajoute que, par analogie, le mot peut convenir aux « personnages d'un poème, d'un roman, de roman ».

Seulement, des personnages comme Jérôme ou Jacinthe, par exemple, ne pourraient être décrits de la même façon que Suzanne, seul personnage rencontré dans toutes les chroniques. La quatrième de couverture laissait supposer une différence (Suzanne y était présentée comme « la pire »), mais l'autre texte inédit du recueil, placé à la fin du livre, la confirme. La deuxième partie de ce texte, qui fait directement référence au contenu des chroniques, contrairement à la première, qui relate les circonstances d'écriture de celles-ci, aborde le destin après-livre des personnages, mais pas celui de Suzanne :

En 1981, alors que je partais vivre en France comme travailleuse émigrée de la chanson après avoir tout perdu dans l'incendie de la rue de Bordeaux, Renée Ouellette me demanda, au nom de La Gazette des femmes, d'écrire un texte en écho aux thèmes traités dans chaque numéro de La Gazette à la manière des

monologues que je faisais en spectacle. Ces textes, à l'exception d'un seul, ont tous paru dans La Gazette des femmes, entre 1981 et 1991. Ils ont été écrits entre la rue des Boulangers à Paris et l'avenue du Parc-Lafontaine à Montréal, entre la rue du Vexin à Andrésey et la rue Saint-Olivier à Québec. Je remercie La Gazette des femmes de m'avoir donné carte blanche le plus longtemps que ça lui a été possible. La dernière fois que j'ai vu Carole, elle était amoureuse et elle avait décidé de se marier, elle conduisait sa propre voiture et elle n'avait encore écrasé personne. Jacinthe a un enfant et elle n'a pas eu à compter ses cennes noires pour lui acheter des couches. Quant à Jérôme, il est devenu un expert du repassage des chemises permapress. Ah... !

Afin de mieux situer cette différence de types de personnages, nous nous aiderons de l'ouvrage de Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (1992). Bien que le corpus de Jouve soit restreint aux personnages de romans, certaines remarques se veulent plus générales et peuvent éclairer la question qui nous occupe. De plus, traiter, comme lui, la question en termes d'effets, en ce qui concerne la lecture, ne peut qu'être efficace pour des textes à caractère argumentatif, comme ceux auxquels nous avons affaire. Ainsi, cette remarque : « [l]e personnage, en tant que signe vide que le roman remplit peu à peu, demeure incertain jusqu'à la fin du livre⁴. Cette caractéristique joue un rôle majeur

4. Ici, dans le texte de Jouve, une note de renvoi, où il cite A. J. Greimas à partir de *Du Sens II* : « Le personnage de roman, à supposer qu'il soit introduit, par exemple, par l'attribution d'un nom propre qui lui est conféré, se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte, et ne déploie sa figure complète

dans l'illusion référentielle : l'imprévisibilité relative du personnage l'accrédite comme "vivant" » (1992 : 115-116). Si cette « imprévisibilité » joue seulement pendant la lecture, puisqu'à la fin, le personnage bénéficie, chez le lecteur, d'une « figure complète » (Greimas), il n'est pas certain que le personnage de Suzanne puisse être représenté de la sorte. En fait, c'est cette « imprévisibilité » même qui le qualifie le mieux, et ce, encore après la lecture des chroniques. Suzanne demeure, finalement, comme dans la quatrième de couverture, celle à qui l'on s'adresse, celle qui réagit (ou réfléchit), de sorte que nous pouvons nous imaginer qu'elle puisse se pencher à nouveau sur d'autres questions, qui lui seraient posées éventuellement. Elle demeure, donc, « vivante ».

Aussi, le personnage de Suzanne semble se refuser, dans les textes eux-mêmes, à toute forme de portrait arrêté : « Anne est réalisatrice, Mireille est comédienne, Ginette est mannequin. Moi, je lis une revue » (AH : 104). Présentée ici comme étant observatrice (ou *lectrice*), elle est à la fois parmi ces femmes et séparée d'elles. Pour le lecteur, elle évoque donc, d'une part, le personnage au sens où Joubert pouvait l'entendre, c'est-à-dire une figure d'autorité ayant la distance nécessaire pour juger des événements et, d'autre part, le témoin, qui se fond au décor et n'est plus qu'un être de papier, au même titre que les autres personnages. C'est comme si, par le biais de ces personnages, les idées parlaient d'elles-mêmes, comme si Suzanne ne les influençait pas totalement.

qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur » (1992 : 115).

L'AGENCEMENT NARRATIVISÉ DES CHRONIQUES *AH... !*

Si le statut du texte semble ainsi ambivalent, du point de vue de son organisation, les deux dimensions, argumentative et narrative, sont encore plus enchevêtrées. Le compte rendu du livre *Ab... !* que fait Michel Lord dans *Lettres québécoises* (1997) apparaît symptomatique de la confusion que le mélange narrativité-essai peut soulever. L'auteur part de l'étonnement dans lequel il s'est trouvé, lisant *Le Boréal Express. Bulletin d'information des Éditions du Boréal* (automne 1996), qui traite du livre *Ab... !* comme d'un recueil de nouvelles, malgré qu'il soit publié dans une collection d'essais, « Papiers collés ». Loin de demeurer sceptique, il traitera la question lui-même de cette manière : « le discours narratif bref se fait de plus en plus réflexion – souvent lyrique – sur le monde, ses problèmes, ses bonheurs et ses malheurs » (1997 : 27). S'ensuivront des considérations sur la difficile reconnaissance de la nouvelle comme genre en soi par l'institution, ce qui est plutôt singulier si l'on pense que le genre de l'essai a aussi sa part de méconnaissance de ce point de vue. Il finit toutefois par définir les textes de *Ab... !* comme des « courts textes de type nouvelle-essai » (1997 : 27), qu'il décrit ainsi :

[...] *réflexions sans doute en partie autobiographiques [...], et en partie fictives*, du moins narrativisées. *Car ces « textes » contiennent tous une histoire – ou du moins un fragment d'histoire – et prennent donc pour une bonne part la forme d'un récit où des cas sont soumis à la réflexion des personnages* (1997 : 27. Nous soulignons).

Nous tenterons maintenant d'identifier des nuances à apporter entre les notions de narration et de narrativité. Ce pro-

blème peut être éclairé par *Ab... !* – comme le prouvent quelques passages, soulignés, de ce que nous venons de citer – et continuera à prouver la primauté de l'essai sur la nouvelle pour ce recueil.

Pour mieux situer la notion de narrativité, nous nous appuyerons sur la proposition d'Odin, formulée dans un chapitre de son livre *De la fiction* intitulé « Narrer : narration et narrativisation » (2000). Même si elle porte sur l'analyse de films, cette proposition se montre assez révélatrice du niveau de présence du fait de raconter dans *Ab... !*. Il existe bel et bien des actions dans les textes de *Ab... !*, qui correspondent tout à fait à « la définition minimale du récit » à propos de laquelle « s'accordent la plupart des théoriciens » :

[d]e Claude Bremond à Gérard Genette, de Tzvetan Todorov à A. Julien Greimas et Philippe Hamon, tous affirment que la production d'un récit repose sur deux opérations : une opération de mise en succession et une opération de transformation, ou du moins une tentative de transformation (il n'est pas nécessaire que la transformation aboutisse) (Odin, 2000 : 32).

Odin montrera que soutenir ce minimalisme de la définition aboutit à considérer une quantité presque indéfinie de récits dans un seul film, voire un seul plan, et que la distinction micro-récit/macro-récit devient nécessaire. Il propose toutefois de la nuancer, car

[c]'est bien de « deux couches superposées de narrativité » [réf. A. Gaudreault] qu'il s'agit : si la structuration de niveau supérieur (macro-récit) relève à la fois de la narrativité et du récit, la structuration de premier niveau relève sans doute de la narrativité : la

succession de micro-transformations (sT) liée à la reproduction du mouvement engendre un effet, un sentiment de narrativité, mais n'appartient pas encore à l'ordre du récit (2000 : 27).

Se référant à Paul Ricoeur, il situe la narrativité dans « le réseau conceptuel de l'action », cette dernière « [pouvant] être vue comme une sorte d'histoire potentielle » (2000 : 28). Comme niveau, donc, ou couche, « [l]a narrativisation mobilise une modalité de production de sens assez particulière : j'en reste à une sorte de *pré-compréhension* » (2000 : 29).

Les premières phrases de la première chronique de *Ab... !*, « De la sexualité : le dire ou ne pas le dire ? » – « Mon beau-père ouvrait alors le capot de la voiture et se penchait au-dessus du moteur. Il observait attentivement les pièces » (AH : 9) – se situent tout à fait dans ce niveau de narrativité. Elles montrent une action en train de se produire. Seulement, il semble manquer à cette dernière une interprétation, ou alors une intégration dans un tout plus grand qui en ferait une étape. « Le niveau de la *narrativisation* fonctionne comme une sorte d'*arrière-plan*. Pour avancer dans la voie de la production d'un récit proprement dit (dans la voie de la *narration*), une structuration de niveau supérieur est nécessaire » (Odin, 2000 : 29). Cette dernière n'est pas opérée dans *Ab... !*. Une preuve de cela peut résider dans la multitude d'anecdotes accumulées dans une seule chronique. « La construction d'un récit réclamerait d'articuler cette succession de micro-transformations en une seule grande *transformation*. Résumer un récit consiste souvent à pointer cette grande transformation » (Odin, 2000 : 30). Roland Barthes, dans « Introduction à l'analyse structurale des récits », mentionnait déjà cette condition du récit, qui

s'offre au résumé (ce qu'on appelait autrefois l'argument). À première vue, il en est ainsi de tout discours ; mais chaque discours a son type de résumé ; le poème lyrique, par exemple, n'étant que la vaste métaphore d'un seul signifié, le résumer, c'est donner ce signifié, et l'opération est si drastique qu'elle fait évanouir l'identité du poème (résumés, les poèmes lyriques se réduisent aux signifiés Amour et Mort) : d'où la conviction que l'on ne peut résumer un poème. Au contraire, le résumé du récit (s'il est conduit selon des critères structuraux) maintient l'individualité du message (1977 : 48-49).

Résumer une chronique du recueil *Ab... !*, ce serait donner la question qui en est le centre, à savoir « De la sexualité : le dire ou ne pas le dire ? » pour ce qui est de la première. Au même titre que cette « opération [était] drastique » pour le poème, « fai[sant s']évanouir [son] identité », ce résumé réduit radicalement l'essence de l'essai, laissant de côté sa dimension lyrique, par exemple, essentielle selon Jean Marcel⁵. Odin insistera d'ailleurs, en décrivant la série d'opérations nécessaires à la narration, sur celle qui consiste à lier entre elles les différentes forces, les différentes actions, dans une « succession syntagmatique temporelle » (2000 : 31). Il est clair que les différentes actions se produisant dans chaque chronique de *Ab... !* ne sont pas liées de cette façon. Elles se produisent à différents moments ou en même temps, ce qui n'est pas précisé, et n'ont pas le moindre lien

5. « On pourra donc dire que le discours de l'essai est un discours de nature lyrique en prose dans la mesure où il est fondé sur l'élément formel que constitue le retour rythmique des thèmes et des formulations » (Marcel, 1992 : 317).

successif entre elles. Ce qui les réunit, c'est le fait qu'elles convoquent toutes, de près ou de loin, la question qui occupe Suzanne. Lord cernait ainsi tout à fait bien le degré de présence de l'agencement narratif dans *Ab... !*, quand il nuançait ses affirmations sur le caractère fictif (« du moins narrativis[é] »), ou sur l'histoire (« du moins un fragment d'histoire ») que le recueil contient, dans son propos cité plus haut. Par des « histoires potentielles », des actions isolées, c'est la narrativité, finalement, qui vient infiltrer le discours argumentatif de l'essai dans *Ab... !*.

Si nous continuions à analyser la première chronique à l'aide de cette notion, comme nous l'avons déjà fait un peu, nous verrions, par exemple, qu'il y a dans cette chronique de trois pages sept petites histoires, que nous énumérons rapidement : celle du beau-père, de Nicole, de Jean, de Suzanne en voiture sur le boulevard Décarie, d'elle et de son psychiatre, d'elle et de Jules au baseball, puis d'un homme avec une machine à cigarettes. Ces petites histoires amènent toutes, en plus de questions plus directes, un éclairage différent à la réflexion de Suzanne. Nous pourrions voir une justification à cette méthode dans cette phrase tirée du même texte : « En général, je veux dire *dans ce domaine si particulier*, il vaut mieux *en général* faire soi-même les questions et les réponses » (AH : 10). C'est comme si l'objet de son discours, pris dans le domaine du privé, de la petite histoire par rapport à la Grande, exigeait ce traitement par le biais d'expériences tangibles, du quotidien. Par le fait même de ce traitement, le texte ne peut prétendre apporter *la* réponse. Aussi, quand, vers la fin du texte, Suzanne dit : « Pour tout dire, pendant que d'autres doutent de l'existence de Dieu, moi je doute que la question “dire ou ne pas dire ?” existe vraiment » (AH : 11), phrase qui déconstruit son texte

au complet, en quelque sorte, n'exprime-t-elle pas le parcours essayistique par excellence, celui où l'on creuse une question davantage qu'on y répond ? De la même façon, dans la chronique d'où était tirée la citation à propos de l'Histoire, avant que Suzanne ne donne son opinion aux autres personnages, nous pouvons lire qu'elle « ne tenai[t] pas mordicus à trouver la réponse du siècle à une question qui va tous nous survivre, mais on peut toujours essayer d'élargir, comme on dit, le débat » (AH : 76). André Belleau ne dit pas autre chose quand il rappelle

l'étymologie latine du mot « essai », exagium, lui-même dérivé du verbe exiger, lequel a deux sens : peser (l'essai « pèse » les idées ; l'examen, forme savante d'exagium, « pèse » les mérites des candidats) et chasser hors d'un lieu (d'où l'essaim, forme non pas savante mais populaire d'exagium). L'essai n'est pas une pesée, une évaluation des idées ; c'est un essaim d'idées-mots (1986 : 87-88).

*
* * *

Ainsi, les anecdotes qui se trouvent dans *Ah... !* marquent, au même titre que les idées dans des essais plus traditionnels, différentes voies (et voix) que prend l'argumentation. C'est probablement dans ce sens, le plus fertile, du moins pour notre analyse, qu'il faut comprendre la comparaison entre le roman et l'essai, par rapport à la fiction qu'ils contiendraient tous deux, esquissée par Belleau :

Il y a dans l'essai une histoire, je dirais même une intrigue, au sens que l'on donne à ces mots quand on parle de l'histoire ou de l'intrigue d'un roman et

d'une nouvelle. Ce qui déclenche l'activité de l'essayiste, ce sont tantôt des événements culturels, tantôt des idées émergeant dans le champ de la culture. Mais pour qu'ils puissent entrer dans l'espace transformant d'une écriture, il faut que ces idées et événements soient comme entraînés dans une espèce de mouvement qui comporte des lancées, des barrages, des issues, des divisions, des bifurcations, des attractions et répulsions. Voilà qu'ils se conduisent au fond tels les personnages de la fiction et qu'ils nourrissent entre eux des rapports amoureux, de haine, d'opposition, d'aide, etc. Il se produit une réelle dramatisation du monde culturel et je parierais qu'à la fin, il existe des idées gagnantes et des idées perdantes. Une idée suscite le goût d'écrire, une idée fait en sorte que le vouloir-écrire chez l'essayiste devient plus fort que le non-écrire, et cette idée va rencontrer toutes sortes d'obstacles comme le héros du roman. Idée ou héros problématiques... (1986 : 86).

Belleau insiste toujours, toutefois, pour parler d'idées quand il s'agit de l'essai. C'est là où se situe l'originalité des chroniques de Jacob : nous pouvons véritablement parler de héros, de personnages, de péripéties, pour décrire les idées qu'elles contiennent. Ce sont en quelque sorte ces personnages, ou les événements dans lesquels ils évoluent, qui portent les idées contenues dans le recueil, comme ils portent aussi certainement « le goût d'écrire », « le vouloir-écrire ».

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, Jean (1996), « "Figures de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. XXI, n° 2 (hiver), p. 275-284.
- BARTHES, Roland (1977), « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 7-57. (Coll. « Points ».)
- BELLEAU, André (1986), « Petite essayistique », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, p. 85-89.
- JACOB, Suzanne (1981-1991), Chroniques « Ah ! », *La Gazette des femmes*.
- JACOB, Suzanne (1996) *Ah... !*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- JOUBERT, Lucie (1996), « Suzanne Jacob et *La Gazette des femmes* : le "beau risque" de la rhétorique et de la subversion », *Voix et images*, vol. XXI, n° 2 (hiver), p. 266-274.
- JOUVE, Vincent (1992), *L'effèt-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)
- LAHAIE, Christiane (1994), « Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe », *Recherches féministes*, vol. 7, n° 2, p. 81-94.
- LORD, Michel (1997), « Des exclamations et des rugissements », *Lettres québécoises*, n° 85 (printemps), p. 27-28.
- MARCEL, Jean (1992), *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- ODIN, Roger (2000), « Narrer : narration et narrativisation », dans *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, p. 26-32. (Coll. « Arts et cinéma ».)
- SAINT-MARTIN, Lori (1996), « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite », *Voix et images*, vol. XXI, n° 2 (hiver), p. 250-257.

LA FIGURE DU NARRATEUR
DANS *L'ODYSSÉE*
DE DOMINIC CHAMPAGNE :
POLYSÉMIE, POLYPHONIE, POLYMORPHIE

Élizabeth Plourde

Université Laval

Muse, Muse, ô Muse, fille de la
mémoire

[...]

Sois ma voix

Pour conter l'histoire de l'homme

Qui erre aujourd'hui misérablement

Sur la mer de toutes les nostalgies

Que je redonne

À ce qui est révolu

La forme du poème vivant

Dominic CHAMPAGNE et Alexis MARTIN,
L'Odyssee.

Le théâtre est sans conteste un art du raconté, art dont la principale fonction est de « donner à voir et à entendre » le monde ; malgré l'acharnement de certains créateurs à mettre au rancard toute forme de linéarité, malgré le rejet de la

fable traditionnelle, malgré les multiples tentatives de morcellement de l'histoire, d'éclatement de la diégèse, de fragmentation du discours, la scène demeure l'un des lieux privilégiés d'éclosion du récit. Or, si l'ère postmoderne nous a appris à remettre en question le récit, évacuant momentanément de la scène les dimensions mythologique, épique et héroïque, les praticiens-créateurs du théâtre québécois des vingt dernières années, en procédant à l'adaptation dramatique et scénique d'œuvres phares de la littérature occidentale, nous ramènent indéniablement vers les grands récits mythiques fondateurs de notre civilisation. Ce faisant, ils parviennent à réintroduire sur scène une certaine théâtralité, bien souvent déjà présente au sein de plusieurs de ces œuvres adaptées, dont l'une des manifestations les plus frappantes se traduit par une propension à convoquer des procédés narratifs que l'on pourrait croire, de prime abord, novateurs, car directement empruntés au genre romanesque, mais rarement exploités à la scène. Or, rien n'est plus faux. Dès sa naissance il y a près de vingt-six siècles, et de tous temps, le théâtre s'est fait un point d'honneur d'osciller entre la sublimation et la convocation de narrateurs sur scène de manière à légitimer son statut de « raconteur d'histoire ». Dans cette optique, plus qu'un simple support intermédiaire destiné à faire passer le message dramatique, le narrateur ne déborderait-il pas les limites imposées par le récit pour se constituer davantage en tant que stratégie narrative ? Plutôt que de se borner à rendre compte de la diégèse dans une perspective à la fois chronologique et linéaire, ne serait-il pas davantage mis à contribution sur scène en vue de faire sourdre la théâtralité latente à toute œuvre non dramatique en convoquant de concert le verbe et l'image, le raconté et le représenté ? Certes, la réinsertion à la scène d'un

personnage-narrateur, comme c'est le cas dans *L'Odyssee* du metteur en scène québécois Dominic Champagne, ne constitue pas une première dans son genre, bien au contraire. Ce qui témoigne de l'originalité de ce cas de figure précis proviendrait bien davantage de l'ensemble à la fois riche et complexe des incidences sonores et visuelles émanant du narrateur sur la construction des images scéniques que du rôle essentiellement narratif de ce dernier au sein de la diégèse.

SCÉNOCENTRISME ET STRATÉGIES NARRATIVES

À l'évidence, l'on constate, depuis le début des années quatre-vingt, que les metteurs en scène québécois ont développé une pratique beaucoup plus « scénocentriste » de leur art – par opposition à une conception dite « textocentriste¹ » – au sein de laquelle le texte, délogé de la position hégémonique qui fut longtemps (et exclusivement) sienne, cède vraisemblablement du terrain au profit des paramètres scénographiques spécifiques à la pratique théâtrale. Non contents de bouleverser notre façon de percevoir l'espace, de concevoir la scène, ceux qui l'investissent et ceux qui la

1. Jusqu'au début du xx^e siècle, le texte théâtral a exercé sur les scènes occidentales une hégémonie telle que, sous sa férule, un modèle organisationnel de la représentation s'est figé ; à sa tête, la dramaturgie s'est imposée comme noyau hiérarchique autour duquel gravitaient langages et procédés scéniques comme autant de satellites secondaires. Or, depuis bientôt trois décennies, les praticiens du théâtre québécois et d'ailleurs tendent à « récuse[r] la conception logocentrique dans laquelle le théâtre s'est trouvé longtemps enfermé » (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 7). Ceux-ci œuvrent à redonner à la théâtralité ses lettres de noblesse, voire à lui assurer une position qui, aux dires de plusieurs, lui reviendrait de droit : une position où l'espace, et non le verbe, se définirait comme enjeu principal de la représentation théâtrale.

travaillent, les metteurs en scène dits « écrivains scéniques² » s'en prennent aux modes mêmes de la représentation dans le but avoué d'en subvertir les codes et les conventions par le biais de stratégies scéniques surprenantes et déstabilisantes. La scène devient, à ce moment-là, un espace d'hybridation des formes, des langages et des disciplines artistiques ; un lieu de rencontre où divers matériaux se croisent, se confrontent, se questionnent, s'associent³ dans l'esprit même de l'élaboration d'un « lieu physique et concret », tel que préconisé par Artaud, « qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret » (1964 : 55). D'un point de vue systémique, le théâtre se présente à nous

2. Par « écrivains scéniques », nous entendons ici l'ensemble des metteurs en scène qui procèdent d'une écriture « scéno-graphique », c'est-à-dire une écriture qui conçoit le spectacle d'abord et avant tout dans l'espace : « [l']écriture scénique est fondée sur un "alphabet contaminé", puisque résultant du collage ou du *montage* de sons, de musique, d'éclairages, de gestes, de mouvements, d'objets, etc., bref, d'autant d'*éléments* qui s'offrent aux créateurs comme *ressources sensibles* potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale. La combinaison, la recombinaison, le déplacement, le jeu de ces *éléments* permettent la constitution de la matière spectaculaire, laquelle tient précisément dans le rapport intime qu'entretiennent ces matériaux ou *éléments scéniques* avec l'espace » (Hébert et Perelli-Contos, 1998 : 173).

3. Selon Patrice Pavis, « l'écriture scénique est la façon d'utiliser l'appareil scénique pour mettre en scène – "en images et en chair" – les personnages, le lieu et l'action qui s'y déroule. Elle désigne, par métaphore, la pratique de la mise en scène, laquelle dispose d'*instruments*, de *matériaux* et de *techniques spécifiques* pour transmettre un sens au spectateur » (1996 : 112). Ce sont ces matériaux sonores, visuels, électroniques, solides, lumineux, poudreux ou aqueux, qui constituent la fibre des personnages humains, divins, monstrueux et infernaux rencontrés dans *L'Odyssee*. L'agilité dont fait preuve l'écrivain scénique lorsque vient le moment d'agencer ces matériaux, de les faire interagir les uns avec les autres, de leur permettre de s'influencer et de se nourrir mutuellement, constitue l'essence même de l'art de la mise en scène.

comme un ensemble complexe constitué d'éléments indissociables en constante interaction, d'où l'appellation « système spectaculaire composite » employée pour désigner les spectacles conçus par les écrivains scéniques. Qu'ils aient pour nom Dominic Champagne, Gilles Maheu, Denis Marleau ou Robert Lepage, ces créateurs de la scène font montre d'une vision artistique de la pratique théâtrale qui s'organise autour d'une interrogation commune, à savoir non pas « pourquoi raconter ? » ou encore « que raconter ? », mais bien « comment raconter ? » dans une situation de communication particulière, ici (au Québec) et maintenant (à l'aube du second millénaire).

Si cette question s'avère structurante pour bon nombre de metteurs en scène québécois, elle s'inscrit au cœur même du processus général de création de l'écrivain scénique Dominic Champagne – pour qui la question des fondements de la transmission du récit, au même titre que la problématique inhérente au récit lui-même, ressort comme étant l'une des préoccupations artistiques déterminantes –, et trouve son achèvement dans le spectacle *L'Odyssee*⁴. Si ce cas de figure particulier nous est apparu à ce point emblématique du phénomène pour le moins contagieux de la résurgence de la narration au théâtre, c'est d'abord (et surtout) en raison du parti pris scénique de Champagne, qui consiste à imposer sur scène un narrateur clairement identifié comme tel, narrateur dont la nature et les fonctions en font le pivot centrifuge et organisateur de la représentation.

4. Nous faisons ici référence au spectacle *L'Odyssee*, qui a été présenté publiquement pour la première fois le 13 janvier 2000 au Centre national des Arts, à Ottawa, dans une mise en scène de Dominic Champagne. Les crédits du spectacle suivent en annexe.

Dans une optique essentiellement romanesque, raconter une histoire, fonction habituellement dévolue à une instance narrative manifeste et déterminée, signifie, selon Gabrielle Gourdeau, « transformer dans une *forme physique transmissible* une série d'événements assumés par des personnages dans un temps et dans un espace donnés » (1993 : VII. Nous soulignons). Bien entendu, c'est la « forme physique transmissible » du narrateur de *L'Odyssée* qui retiendra davantage notre attention, la « forme » étant ici comprise au sens propre comme au figuré. En prenant appui directement sur la définition – très large et suffisamment souple au demeurant – de Gourdeau, nous pouvons, d'une part, en élargir la portée à un ensemble artistique plus vaste que les seuls champs narratologique et littéraire pour être en mesure de l'appliquer à un objet théâtral et, d'autre part, rendre compte, par le biais d'une opération de qualification des « formes physiques transmissibles » en présence, de la trajectoire de la figure scénique du narrateur. Cela étant dit, et compte tenu de la nature des formes observées, nous posons l'hypothèse de recherche suivante, à savoir que la présence scénique du narrateur au sein du spectacle *L'Odyssée* se déploierait simultanément dans le temps et dans l'espace, et se matérialiserait tout aussi simultanément de façon polysémique, polyphonique et polymorphique. Force est de constater que, dans la situation qui nous occupe, le narrateur prend littéralement à sa charge trois types distincts d'emplois tributaires des trois types de narrateurs auxquels il est possible d'associer autant d'incarnations physiques, à savoir le *narrateur-auteur*, c'est-à-dire une projection d'Homère lui-même, le *narrateur-conteur*, typique avatar de l'aède épique, de même que l'ensemble des manifestations plurielles du *narrateur-personnage*. Ainsi, en sa qualité de personnage

multiple, hybride et composite, le narrateur s'inscrit comme étant partie prenante d'un système scénique dont il est à la fois l'un des éléments constitutifs, le noyau structurant et le principal catalyseur d'images. C'est cette hypothèse – et quelques-unes de ses ramifications – que nous entendons examiner maintenant, mais auparavant, il convient de s'attarder quelques instants sur ce qui constitue le principal et essentiel « matériau de base » de la construction de la figure du narrateur, le comédien Pierre Lebeau, à qui le rôle en question fut dévolu, véritable pierre angulaire sur laquelle les divers narrateurs convoqués au cours de la représentation vont prendre assise.

UN COMÉDIEN DÉNOMMÉ PERSONNE

Le choix de confier au comédien montréalais Pierre Lebeau le rôle du narrateur relève d'une décision essentiellement stratégique de la part de l'écrivain scénique, décision effective à plusieurs niveaux et porteuse d'un ascendant on ne peut plus déterminant sur les plans technique, esthétique et formel. Les raisons de cette nomination paraissent fort simples : le narrateur ne devant subir aucune transformation physique de quelque ordre que ce soit au cours des multiples et complexes métamorphoses dont il ferait l'objet, faute de quoi le rythme du spectacle s'en trouverait alourdi, il fallait désigner, pour l'incarner, un acteur qui porterait déjà en lui le germe de chacun des protagonistes à qui il allait prêter vie. Puisqu'on lui demandait de mettre sa physionomie au service de la constitution de figures humaines, divines et parfois même d'entités conceptuelles abstraites, le comédien devait être en mesure de faire montre d'une grande souplesse kinésique et expressive. De plus, étant donné que le



Photo 1

parti pris scénique exigeait du narrateur qu'il soit présent sur scène du début à la fin de la représentation, parfois en tant que figure centrale du tableau, parfois en retrait au fond ou sur le côté du plateau, il fallait que le comédien désigné soit à même de supporter sans fléchir le poids d'une longue représentation. Le choix a semblé s'imposer de lui-même. De taille élevée, les épaules larges et la mâchoire carrée, Lebeau (voir photo 1) fait montre d'une force physique imposante doublée d'une présence scénique intense et massive. Son visage aux traits proéminents lui permet, grâce à un maquillage dans l'ensemble légèrement accentué, de modeler grimaces et mimiques à l'envi, lui octroyant la possibilité d'accuser maintes transformations morphologiques d'importance, ces métamorphoses s'avérant par moments spectaculaires.

Âgé d'au plus une cinquantaine d'années, Lebeau a dû subir une séance intense de vieillissement pour donner corps à Laërte, son personnage le plus âgé. Cependant, malgré l'altération du visage due aux fards, traits de crayon et fonds de teint, il se dégage du comédien une impression accrue de nivellement des surfaces, une neutralité proche de l'intemporalité, ce qui lui permet de faire naître, tel un caméléon, des personnages fort distincts les uns des autres et dont la palette d'âges s'étend sur quelques décennies, à la manière de la voix humaine dont l'ambitus couvre parfois des registres d'une très vaste amplitude. Cela étant dit, le trait caractéristique le plus prégnant en ce qui concerne le visage du comédien se situe probablement dans le regard qui, volontairement souligné d'un épais trait de crayon blanc, évoque deux orbites vides, deux globes oculaires morts (voir photo 2) ; d'aucuns diront qu'il s'agit là d'une référence directe à la cécité d'Homère, aux thématiques de



Photo 2

la mémoire, du sommeil et de l'aveuglement ou encore à quelque regard intérieur. Peut-être n'ont-ils pas tort.

Il n'empêche que l'aspect corporel du comédien, qui est littéralement, dans cette optique, celui d'un « nobody », fait en sorte d'appuyer une caractérisation physique plutôt banale, voire quelconque, ce qui permet à ce dernier d'établir un passage relativement harmonieux d'un personnage à un autre en opérant de fluides transitions. C'est essentiellement dans la démarche accusée du comédien que transparaît l'essence des personnages qu'il incarne : lourde et hésitante, elle est celle de Laërte, vieillard courbé sur ses labours ; alerte et puissante, elle est celle de Polyphème, le cyclope à la force décuplée. D'autre part, corrélativement aux jeux de variations menés par le comédien sur ses propres attributs physiologiques, Lebeau module sa voix en fonction des personnages qu'il s'ingénie à imiter afin d'étoffer la crédibilité de son opération de métamorphose. Grave, éraillée, aux accents cassés ou profonds, la voix, amplifiée par un minuscule microphone, est travaillée par les techniciens du son qui lui donnent la tessiture souhaitée ou l'intensité nécessaire pour s'harmoniser au paysage sonore. En ce sens, le comédien présente quelques propriétés communes avec une page blanche sur laquelle peut tenir, suivant la volonté du dessinateur, n'importe quel trait, couleur ou forme. Son visage est tableau et son corps, sculpture. Dépositaire non pas d'une parole, mais bien *de* paroles, il est, à l'instar d'Ulysse et de l'aède homérique, à la fois « Personne » et tout le monde.

HOMÈRE, NARRATEUR-AUTEUR DE L'ÉQUIVOQUE

Est-il nécessaire de le rappeler, l'épopée, héritière d'une longue tradition de culture orale tout comme l'art théâtral d'ailleurs, est d'abord et avant tout un art du raconté où la présence du narrateur se définit comme le point d'ancrage du récit à partir duquel la fable prend naissance. Dans la tradition mémoriale des récits épiques, les aèdes récitants, puis les rhapsodes de la Grèce antique, ont raconté les hauts faits de héros en ayant recours, selon Nicole Revel, à « l'audition, la mémoire et la voix » (1995 : 574). Homère aurait été le premier, au VIII^e siècle avant notre ère, à avoir consigné ces histoires par écrit et, de ce fait, à en avoir fixé la forme de façon plus ou moins définitive. En adhérant à la forme fixe que présuppose l'écrit littéraire, le récit épique prend ses distances par rapport à une certaine tradition de l'éphémère et se détache de ce qui lui permettait autrefois de se constituer en tant qu'objet théâtralisé. En revenant vers cette théâtralité forcément tributaire de l'oralité épique et en dotant le récit d'une dimension représentative audiovisuelle qui s'incarne sur le plan de la partition scénique, Champagne réintroduit au sein du poème homérique le mode premier du raconté, propre à la poésie épique, qui se fonde sur la relation directe d'échange instaurée entre le poète et son auditoire⁵.

5. Ici, il importe de ne pas perdre de vue que le poème épique, ou *épopée*, est « emprunté directement au grec *epopoiia* qui désigne la composition d'un récit en vers. Le terme grec est composé de deux éléments : *epos*, la parole, à la fois ce qui est dit et ce qui permet de dire, qui partage avec le latin *vox* la même racine indo-européenne signifiant *parler* ; le deuxième élément est le verbe *poiein*, *faire*, qui se retrouve dans notre mot *poème*. L'*epopoiia* c'est donc la fabrication de l'*epos*, de la

Par le biais du premier type de narrateur présent en scène, que nous désignerons par l'appellation de *narrateur-auteur*, Champagne réintroduit cette relation directe d'échange, présente au sein de l'acte originel de transmission du récit, en l'axant sur la représentation visuelle d'un double iconique du poète. L'incarnation de ce dernier prend une forme physique transmissible bipolaire dès la scène d'ouverture du spectacle, intitulée tout simplement « prologue » : d'une part, il est figuré par le comédien sur scène et, d'autre part, on le retrouve dans la projection sur écran géant d'un buste en plâtre blanc, présenté de profil et voilé par un filtre en surimpression d'une chute de neige immatérielle, semblable à des résidus de feux d'artifice qui retomberaient mollement au sol (voir photo 3). La teinte bleutée de la neige trouble légèrement l'image, au point de rendre à première vue laborieuse l'identification du visage représenté d'abord de côté, puis pivotant sur lui-même. Lorsque le buste fait face aux spectateurs, ceux-ci arrivent à reconnaître Homère à ses traits méditerranéens, sa barbe bouclée au ras du visage et le regard vide qui est l'apanage du vieil aède aveugle. En contrepartie, la didascalie liminaire au texte dramatique destinée à décrire les paramètres de la première scène, loin de clarifier l'ambiguïté de l'identification, contribue à brouiller davantage les pistes en désignant le personnage en scène du nom de « Laërte » et en le qualifiant de « poète aveugle ». Or, si ce personnage en chair et en os souffre de toute évidence de cécité, il ne répond

parole qui raconte, du récit » (Lièvre : 2). Cela étant dit, puisque la distinction entre l'*épopée*, qui s'apparente au *genre épique* et se définit par rapport aux genres lyrique et dramatique, et l'*épique*, qui s'affiche en tant que *mode* ou *registre*, nous apparaît évidente, nous n'entendons pas y revenir.



Photo 3

certainement pas au nom de Laërte puisque celui-ci, père d’Ulysse, est le dernier personnage rencontré par le héros au terme de son périple. Mais alors, qui ces deux figures peuvent-elles bien représenter ? L’image se précise graduellement jusqu’à ce que, sur scène, le narrateur entame la traditionnelle invocation à la Muse propre aux poèmes épiques homériques et présente dès les vers initiaux du premier chant de *L’Iliade* et de *L’Odyssée*, confirmant le spectateur dans sa première impression. La dimension historique irréfutable sur laquelle l’identification prend ses assises fixe alors la référence avec certitude : il s’agit bel et bien d’Homère,

auteur et conteur présumé de *L'Odyssee*, ou, du moins, de son incarnation telle que le temps et l'histoire l'ont fait parvenir jusqu'à nous.

Or, si l'on observe attentivement les traits du personnage projeté sur l'écran, l'on constate qu'il s'agit non pas d'un authentique buste d'Homère, mais bien d'une image numérisée de Lebeau qui, s'étant approprié l'apparence du poète, en figurerait, par la similitude de sa pose, un duplicata fort ressemblant. La confusion tiendrait, d'une part, à la fidélité de la reproduction mimétique du comédien qui, personnifiant l'auteur du récit, n'en demeurerait pas moins narrateur malgré tout et, d'autre part, à l'immanente impression de double produite par la seule présence sur scène de ce narrateur-auteur, proche parent du dramaturge-rhapsode dont Jean-Pierre Sarrazac s'est exercé à dresser les contours dans son ouvrage *L'Avenir du drame*. Ainsi, « du dramaturge-rhapsode [comme du narrateur-auteur, d'ailleurs] nous pouvons [...] subodorer qu'à l'exemple de ses ancêtres homériques il est toujours au premier plan pour raconter les événements et que nul ne peut ouvrir la bouche qu'il ne lui ait préalablement donné la parole⁶ » (1981 : 47). Rien d'étonnant alors à ce que Homère en personne se soit octroyé la tâche de donner le coup d'envoi à la représentation, modifiant, de par son statut d'auteur projeté dans son œuvre, les paramètres du récit. Or, cette parole, le narrateur-auteur non seulement se l'approprie, mais il la projette doublement dans l'espace (sur l'écran, par le biais de sa propre image amplifiée et imperceptiblement biaisée) et dans le temps. En effet, Lebeau figure un Homère renaissant qui, se télescopant

6. Une partie de la référence provient de Goethe, « Notes » du *Diwan*, citée par Gérard Genette (1977 : 417).

à travers les siècles (à la fin du siècle dernier ? au début du nôtre ?) et les continents (en Russie ? en Finlande ? au Québec ?), se réincarne sur scène en contemporain du spectateur sous l'aspect d'un clochard délirant sous l'emprise de l'alcool, errant dans « une chambre d'hôtel étrange, pauvre et vulgaire donnant sur une nuit où il neige » (Champagne et Martin, 2000 : 5). Équivoque et mystérieux au chapitre même de son identité, la nature du narrateur-auteur énigmatique qui nous fait pénétrer à l'intérieur du spectacle *L'Odyssee* contribue à entretenir, à l'instar de son homologue antique, l'atmosphère d'ambiguïté entourant une question homérique irrésolue qui, au-delà des bribes d'éléments de réponses proposés, demeure entière.

PHÉMIOS, NARRATEUR-CONTEUR CATALYSEUR D'IMAGES

Il reste que l'impact du poète et de sa fonction de « racontant » au sein de *L'Odyssee* d'Homère trouve, pour une large part, écho dans le spectacle de Champagne en l'incarnation du second type de narrateur présent à la scène, identifié comme étant le *narrateur-conteur*. Tel que le souligne André Gaudreault, « il est bien des pièces de théâtre qui articulent leur discours autour de la figure d'un "récitant", d'un "annoncier", d'un "narrateur" présent sur la scène (parlant et agissant) ou, encore, relégué aux seules coulisses (parlant donc, mais n'agissant pas) d'où il fait entendre sa voix » (1999 : 85). Circonscrite à un personnage précis – il s'agit de Phémios, l'aède du palais, narrateur dans tout ce que comporte l'acception la plus pure du terme, qui s'adresse directement au spectateur pour conter les tribulations d'Ulysse, roi d'Ithaque –, la fonction première du narrateur-conteur est de relater et de commenter l'histoire

qui se déroule sous les yeux du spectateur. Ainsi, tout en se prévalant de son statut de personnage au sein de la représentation, Phémios agit d'abord et avant tout à titre de conteur assurant les relais narratifs du récit et, ne possédant pas de véritable trait physique marquant, outre une démarche voûtée et ce regard vide de l'aède aveugle, il n'est différencié des autres types de narrateurs avec lesquels il partage une interface⁷ commune que grâce à ses adresses directes au public.

Phémios est le seul personnage du récit qui s'évertue à briser la barrière séparant la scène de la salle afin d'établir une brèche lui permettant un contact, sinon physique, du moins visuel et auditif, avec un tiers. Lorsque le comédien revêt l'identité de Phémios, bien qu'évoluant tout près des autres personnages, voire parmi eux, tout contact physique avec ces derniers lui sont interdits, car si lui peut les observer évoluer, eux n'ont aucunement conscience de sa discrète présence à leurs côtés, ce qui n'est pas sans créer une dynamique scénique particulière en ce qui concerne la proxémique qui s'établit entre les personnages (voir photo 4). Le narrateur-conteur assiste les autres protagonistes, se faisant le témoin omniprésent et omniscient de leurs moments d'intimité, le complice de leurs secrets ; il détient cet avantage

7. Le terme *interface* doit être compris ici au sens que lui donnent Hébert et Perelli-Contos, c'est-à-dire comme une « surface de contact, de traduction, de passage d'un réseau à un autre » (2001 : 83). Dans le cas qui nous occupe, c'est le corps du comédien en charge du rôle du narrateur qui agit à titre de point de rencontre à partir duquel prendront vie les multiples personnages destinés à assumer, successivement, une part de la polyphonie narrative. De par sa nature d'espace de jonction, l'interface en question recèle en elle l'intégralité des voix qu'elle laisse sourdre à tour de rôle.



Photo 4

d'être en mesure de « voir sans être vu », quoique dans son cas, tout comme dans celui du narrateur-auteur, la cécité ne lui permet qu'une vision limitée de l'univers, une vision tournée non pas vers le monde, mais davantage intériorisée⁸. Cela l'autorise à déambuler parmi eux sans gêne, à

8. La manifestation de ce narrateur aveugle ne constitue pas un phénomène isolé, du moins pas en ce qui concerne le théâtre produit par des écrivains scéniques. En effet, il trouve écho chez un autre personnage non voyant célèbre du théâtre québécois contemporain, ce guide aveugle faisant visiter la cathédrale de Florence aux touristes étrangers dans *Vinci* de Robert Lepage. En ce qui a trait à la cécité de ces deux narrateurs-guides, l'analogie frappante entre le pseudo-personnage homérique (le

s'en approcher, à les toucher malgré l'immatérialité des contacts qu'il établit, témoin muet d'une histoire qui prend vie dans sa propre tête puisqu'il n'est pas à même de scruter ce qui se déroule devant lui. Est-ce à dire que nous serions conduits à travers les méandres complexes de *L'Odyssee* par un guide aveugle ? Voilà qui propose un intéressant contraste avec le caractère principalement visuel des images surgies tout droit de l'effervescent creuset créatif des écrivains scéniques !

Nous l'avons souligné à plusieurs reprises, le personnage du narrateur-conteur a d'abord pour fonction d'assurer le relais narratif entre ce qui est raconté et ce qui est représenté. Or, Phémios, malgré son peu de préhension sur la matérialité du réel, n'a qu'à évoquer l'un ou l'autre des épisodes du voyage d'Ulysse pour que prennent corps sur scène monstres et marins, déesses et tempêtes. À certains moments, il se borne à commenter ce qui se déroule sous le regard du spectateur, mais la plupart du temps, ses interventions sont à l'origine de l'éclosion d'événements spectaculaires qu'il semble appeler par le seul fait de les nommer. Son champ d'action dépasse les limites de la simple narration, la représentation s'inscrit entièrement sous son

personnage du narrateur dans *L'Odyssee*, n'ayant pas à proprement parler son égal chez Homère, il s'agirait en réalité d'une construction à la fois technique et esthétique de Dominic Champagne destinée à assurer les transitions et l'homogénéisation de l'ensemble, c'est-à-dire à agir au sein de la représentation à titre de personnage charnière) et son *alter ego* italien, tous deux témoins d'un pan entier de la pratique du théâtre de l'image, nous apparaît à la fois symptomatique du déplacement perceptif (d'un entendement limité vers une lecture spectaculaire qui met à contribution tous les sens) que le spectateur doit opérer afin de pénétrer ces œuvres et emblématique d'une nouvelle manière de déambuler à l'intérieur même d'elles.

contrôle. Phémios, le narrateur-conteur explicite et attesté, fait usage d'un double pouvoir narratif : son emploi premier est bien entendu de relater l'histoire d'Ulysse sans pour autant y jouer une part active, en commentant les gestes, actions et tribulations du héros, le tout suivant une chronologie complexe, ponctuée d'analepses, d'ellipses et de sauts dans le temps, mais l'écrivain scénique lui a aussi attribué un rôle de catalyseur d'images au sein du spectacle. Plus qu'un simple racontant, Phémios, à qui la prise en charge du récit confère une mainmise à la fois sur le discours verbal *et* sur le discours visuel et scénique, devient l'organisateur de la représentation.

UNE DÉLÉGATION DE NARRATEURS-PERSONNAGES

Chez Champagne, le narrateur, entendu au sens large, est chargé d'une double fonction : d'une part, celle de coryphée, dont la tâche, dévolue au narrateur-conteur, est de régler la polyphonie narrative du récit et, d'autre part, celle de « personnage » agissant et parlant suivant une intégration totale à la diégèse. On l'aura compris, le comédien qui joue le rôle du narrateur endosse tantôt l'identité d'un aède qui raconte l'odyssée du héros, tantôt celle, et il s'agit là du troisième et dernier type de narrateur convoqué, de multiples personnages polymorphes qui font partie du récit : les *narrateurs-personnages*.

Contrairement à la définition qu'en donne Patrice Pavis, qui stipule que « le narrateur n'intervient pas dans le texte de la pièce (sauf, parfois, dans le prologue, l'épilogue ou dans les indications scéniques lorsqu'elles sont dites ou montrées) » et qu'il « ne peut donc y avoir de narrateur que sous la forme d'un personnage qui est chargé d'informer les autres

caractères ou le public en racontant et en commentant directement les événements » (1996 : 227), le narrateur de *L'Odyssee* de Champagne, grâce à la double mission dont il est investi, se définit tantôt en sa qualité de « raconteur », tantôt en sa qualité de « narra(c)teur », c'est-à-dire en tant que personnage qui, en plus de prendre en charge le récit sur scène, est directement associé à l'action dramatique. Contrairement aussi au narrateur brechtien qui « sort de l'univers fictionnel (ou du moins crée un autre niveau fictionnel) pour commenter la pièce et donner au spectacle une interprétation qui pourrait être celle de l'auteur » (Pavis, 1996 : 227-228), le narrateur du spectacle *L'Odyssee* ne s'inscrit pas en marge du récit ; bien que son discours s'adresse parfois directement aux spectateurs, comme pouvait le faire celui de l'aède homérique, c'est en sa qualité de *personnage* que le narra(c)teur *pose l'acte du raconté*. Cela dit, il reste que le rapport qu'il établit avec le spectateur est entièrement fictif ; en devenant personnage, le narrateur prend une certaine distance par rapport au lien traditionnel de réception qui unit le conteur épique à son auditoire. Alors qu'au sein de l'épopée homérique le rôle du narrateur est essentiellement diégétique, chez Champagne, le mode narratif subsiste, mais en alternance avec le registre mimétique.

Au sein de *L'Odyssee* de Champagne, les manifestations du narrateur-personnage sont au nombre de huit, adjuvants et opposants confondus, dont deux sont de nature divine (Poséidon, dieu de la mer et Éole, dieu des vents), un de sang royal (Alkinoos, souverain de Phéacie), on y dénombre aussi un monstre (Polyphème le Cyclope), un devin mort (Tirésias) ainsi que deux humains, dont un serviteur (Eumée) et le propre père du héros (Laërte). Pour assurer vraisemblance au récit, le narrateur-conteur se doit, à un

moment donné, de céder la parole au seul et unique personnage extérieur à lui-même en mesure de relater les exploits du héros, à savoir le héros en question, Ulysse, le huitième narrateur-personnage. Lorsque le roi Alkinoos demande à Ulysse, à la scène 9, de raconter ses pérégrinations, il y a inversement des rôles : ce dernier prend le relais narratif de la bouche même d'Alkinoos, notre narrateur-personnage, jusqu'à la scène 18, où prend fin le récit de ses aventures en solitaire. Ainsi, Ulysse assume lui aussi sa large part de polyphonie narrative.

Cela dit, étant donné l'espace imparti à cette analyse de la figure du narrateur dans *L'Odyssee*, il ne nous a pas semblé possible, ni pertinent d'ailleurs, de traiter l'ensemble des huit narrateurs-personnages. Nous nous sommes donc intéressée qu'à deux d'entre eux – Poséidon et Polyphème le cyclope – pour en brosser un portrait plus détaillé, chacun prenant en charge ce que l'on pourrait appeler un « micro-récit ».

Poséidon, l'Ébranleur de la terre, est l'un des personnages de *L'Odyssee* qui évoque à lui seul l'univers surnaturel homérique (voir photo 5). Il s'agit de l'unique personnage dont la représentation physique est essentiellement numérique, ce qui, de par la nature virtuelle de l'incarnation, permet au comédien d'accuser temporairement une altération physiologique notable. Lebeau, qui incarne le dieu, a préalablement été filmé sous l'eau, torse nu et sans perruque ; c'est cette image que l'on retrouve projetée sur écran géant. Les yeux du comédien, habituellement soulignés de blanc, ont été noircis au charbon pour en accentuer la profondeur, ses traits ont été durcis et creusés. L'eau, qui agit comme filtre, la projection en mouvement de l'image format géant et le support mouvant que constitue le rideau de tulle sur lequel est projetée l'image sont autant de facteurs qui



Photo 5

contribuent à déformer la figure du narrateur et, partant, à proposer une représentation physique originale d'un personnage fabuleux. Poséidon incarné, par son immensité et sa taille démesurée, la nature aux forces redoutables. Or, ce qui rend la figure de ce narrateur délégué si fascinante provient du fait que l'image qui en est donnée est essentiellement visuelle. On assiste ici à un dédoublement de la figure du narrateur ; l'incarnation physique de Poséidon se retrouve sur grand écran, mais son incarnation sonore, elle, provient directement du narrateur-conteur Phémios qui, n'ayant pas quitté la scène et contrefaisant la voix du

personnage pour en animer l'icône, prête vie à un personnage virtuel. Poséidon serait, en quelque sorte, une forme hybride de narrateur, à la frontière entre le narrateur-conteur et le narrateur-personnage, à la fois racontant et raconté.

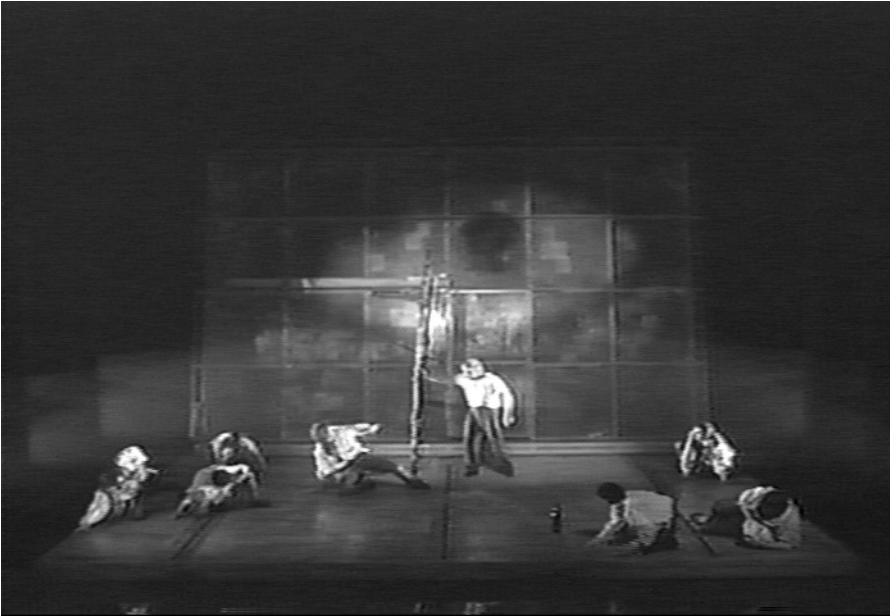


Photo 6

Le personnage du cyclope Polyphème, quant à lui, participe tout aussi bien à l'action dramatique, mais entièrement et uniquement à titre de narrateur-personnage (voir photo 6). Fort du soutien technique que lui procure un appareillage scénique sophistiqué, ce narrateur délégué entretient un rapport très étroit avec l'espace dans lequel il évolue. Sa

démarche, à la fois puissante et voûté, dénote un corps lourd, bancal, éminemment monstrueux. Chacun de ses pas sur le sol produit un son sourd, qui se répercute sur les murs virtuels de la caverne dans laquelle il se trouve. La voix du comédien, tout en cris et en grognements, est amplifiée à l'aide de micros, traitée par des techniciens et redirigée vers le public dans le but de créer dans la salle un effet sonore englobant. Visuellement, l'on a voulu recomposer l'ambiance sombre et inquiétante d'une grotte humide : les éclairages rouges et ocre produisent sur les parois du décor des formes qui ne semblent pas issues de la civilisation, les corps sont soulignés par des lueurs latérales provenant des coulisses, découpant les traits des visages. Sur l'écran qui surplombe la scène, la projection d'un spectre de couleurs verte, orangée et rougeâtre se dessine. À l'entrée en scène du cyclope, le spectre prend la forme d'un œil géant entrouvert. Le narrateur-conteur transite vers le narrateur-personnage qui entre en possession des lieux et de l'espace, manches retroussées et pieu en main. À partir de ce moment, il est impossible de distinguer l'un (le narrateur) de l'autre (l'espace qu'il habite), la projection de l'œil unique tenant lieu de métonymie multimédia, l'incarnation du narrateur-personnage ne pouvant être séparée de la caverne, qui devient son « lieu de définition ». La figure du cyclope se construit beaucoup par opposition aux autres personnages qui l'entourent ; mis en rapport avec les compagnons d'Ulysse qui sont soit accroupis près de lui, soit agenouillés plus loin ou couchés au sol, le cyclope paraît plus grand, plus massif et définitivement plus imposant. Polyphème incarne la bestialité à l'état pur, ce que la scénographie entière concourt à mettre en évidence, par le biais d'éclairages estompés, de bruitages étranges ou par la

simple présence de l'œil métonymique. Dissociée du contexte qui le caractérise, la figure de ce narrateur délégué ne pourrait que perdre en richesse et en épaisseur.

Selon la logique systémique, qui s'établit à partir d'une organisation fonctionnelle complexe et non d'une stratification purement qualitative, il ne serait guère cohérent d'installer l'image du narrateur au sommet d'une hiérarchie d'images. Dans *L'Odyssée* de Champagne, le narrateur n'est pas « au-dessus » des autres personnages, mais « parmi » eux, voire « autour » d'eux. Il intervient en priorité à titre d'agent de cohésion ; c'est lui qui fait se télescoper les divers éléments du récit et qui remplit la fonction unificatrice de personnage charnière. Dans *L'Odyssée* d'Homère, beaucoup de personnages et d'instances racontent, se racontent ; grâce à cette vaste délégation de voix narratives pour lesquelles l'écrivain scénique a imaginé un dispositif spectaculaire polyphonique au sein duquel émergent, se confrontent et s'affrontent les différentes voix narratives scéniques, l'on y retrouve une multiplication des récits et des récitants qui s'étendent sur plusieurs plans. La symbolisation de la confusion de ces plans chez Homère trouve indubitablement écho chez Champagne, où un même acteur revêt plusieurs statuts, y compris des statuts actantiels, pour arriver à *s'inscrire dans l'immédiat*, c'est-à-dire dans la représentation. Le narrateur du spectacle fait partie de l'action et doit être capable de prendre ses distances du récit de manière à comprendre ce qui s'y passe. Grâce à cette dimension d'ambivalence, le narrateur apparaît comme une figure centrale sur laquelle repose l'entière construction du texte dramatique et de la représentation scénique, il assure une cohérence homogène et une continuité fluide à l'ensemble.

LE NARRA(C)TEUR ET SES AVATARS KALÉIDOSCOPIQUES

La présence sur scène d'un personnage à fonction narrative ne date certes pas d'hier. La manière de faire du théâtre, depuis ses premières armes dans l'Antiquité, a toujours été de raconter par l'intermédiaire d'un narrateur. Dans *L'Odyssee* de Champagne, le personnage-narrateur (car, en dépit des variations successives de l'emploi ou de la fonction du narrateur en ce qui concerne le degré de prise en charge du récit, son statut de *personnage* au sein de la représentation n'est à aucun moment remis en cause), le personnage-narrateur, disions-nous, est chargé d'informer le public en racontant et en commentant directement les événements relatifs au retour d'Ulysse. En ce sens, on lui attribue un certain lien de parenté avec le conteur, cet « artiste qui se situe au carrefour des autres arts, [...] seul en scène (le plus souvent), racont[ant] son ou une histoire en s'adressant directement au public, en *évoquant* des événements par la parole et le geste, en *interprétant* un ou plusieurs personnages, mais en revenant toujours à son récit » (Pavis, 1996 : 67. Nous soulignons), à cette différence près que le narrateur, lui, est intrinsèque à la diégèse cependant que le conteur se prévaut de son statut restrictif d'interprète. Le narrateur de *L'Odyssee* de Champagne, nous l'avons vu, est moins un performeur qu'un catalyseur, qu'un générateur d'images. Dans le cas qui nous occupe, le narrateur, à l'instar du conteur, est constamment présent sur scène ; il n'en sort que pour mieux la réinvestir, commentant l'action ou y participant, assurant les transitions de la narration au jeu et le relais narratif, permettant de multiples sauts dans le temps et dans l'espace, procurant clarté et continuité à l'ensemble du spectacle. Néanmoins, peu s'en faut pour que les différences

s'imposent, et c'est là que s'arrête toute comparaison possible avec le conteur de Pavis, car en plus d'assumer cohérence et raccords, le narrateur de Champagne ne s'inscrit pas en marge de la diégèse, mais intercède plutôt sur tous les plans de la représentation, modifiant l'ensemble des paramètres scéniques, suivant un axe à la fois paradigmatique et syntagmatique.

Suivant cette double perspective, d'un point de vue diachronique d'abord, le narrateur s'avère *polymorphique* dans ses manifestations scéniques en ce sens qu'à maintes reprises, il se soumet à une complexe métamorphose au gré des personnages qu'il se propose d'incarner dans un temps donné. En assumant plusieurs rôles en alternance, il se construit, en lien avec le principe dialogique⁹ cher à Edgar Morin, en tant qu'*Unitas Multiplex*, c'est-à-dire en tant que personnage tributaire d'une existence à la fois « une » et « multiple ». N'étant généralement pas de l'ordre de la transformation physique proprement dite – transformation physique étant ici entendue au sens de changement de costume, de maquillage, de perruque, etc. –, ces modifications relèvent de trois types de manifestations perceptibles sur les plans sonore et visuel : soit d'une caractérisation de l'approche kinésique privilégiée, de la démarche ou de la tessiture vocale choisie pour chaque personnage (c'est le cas de la transformation de Phémios en Polyphème) ; soit de la projection virtuelle et numérique qui sert de support à la

9. Le *principe dialogique* est, conjointement avec les principes récursif et hologrammatique, l'un des principes d'intelligibilité permettant d'aborder les phénomènes complexes suivant « l'association complexe (complémentaire/concurrente/antagoniste) d'instances, nécessaires ensemble à l'existence, au fonctionnement et au développement d'un phénomène organisé » (Morin, 1986 : 98). Nous y reviendrons.

construction de la figure du narrateur (comme, par exemple, la transition scénique entre Phémios et Poséidon) ; soit encore de l'hybridation des deux techniques précédentes telle qu'utilisée pour créer la présence à la fois physique et virtuelle de la figure de Polyphème le cyclope. Plus qu'une mutation, c'est une transmutation qui s'opère ici, et cette transmutation est tout aussi successive que simultanée. Ainsi, bien que, par moments, l'on remarque de légères superpositions ou surimpressions d'identités des différents narrateurs, ce qui explique que les passages de l'un à l'autre ne soient pas toujours parfaitement nets, l'objectif premier du narrateur demeure malgré tout d'assurer avec fluidité les transitions de la narration au jeu, de passer d'un mode narratif à un autre, d'un personnage à un autre tout en portant en lui l'ensemble de protagonistes qu'il se propose d'incarner. À aucun moment le narrateur ne se départit de ses multiples identités ; toutefois, l'évolution diachronique l'incite ponctuellement à convoquer en priorité sur scène, grâce à un ensemble de transformations morphologiques, tel ou tel personnage latent en lui.

D'autre part, corrélativement à la mise en place de cette polymorphie scénique dont peut se prévaloir le narrateur du spectacle, et suivant une optique davantage synchronique, le narrateur s'affiche également en tant qu'entité *polyphonique*, c'est-à-dire qu'il porte en lui un éventail de voix¹⁰ destinées à raconter, voire qu'il porte en lui toutes les voix du récit, tant et si bien qu'il n'a qu'à « prêter » sa voix et son corps afin

10. *Voix* est entendu ici dans son double sens, à la fois comme l'« ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales » et comme la « parole » porteuse d'un discours spécifique à un individu (*Le Petit Robert*).

de faire émerger de lui-même un protagoniste en attente d'accéder à l'existence. À lui seul, il renferme la totalité d'une histoire en devenir qui, par le biais de sa propre enveloppe charnelle, dont la fonction est principalement d'agir ici à titre d'interface entre son personnage et les avatars qu'il construit, se déploie principalement dans l'espace. C'est un personnage au sein duquel se superposent plutôt que ne se succèdent ces voix, à l'image des nombreuses strates de sens et de langages spectaculaires qui constituent les fondements de l'écriture scénique de Champagne. Le personnage de Poséidon, par exemple, nous est offert sous la forme d'une représentation composite mi-réelle, mi-virtuelle ; l'image numérique sur écran géant est celle du dieu, mais la voix qui l'accompagne, celle de Phémios, est entièrement acoustique puisqu'elle provient de l'organe vocal du comédien qui, au moment où l'image se constitue, est physiquement présent sur scène. Le narrateur appelle littéralement l'incarnation physique visuelle du personnage de Poséidon en contrefaisant la voix du dieu de la mer ; s'il arrive à s'approprier une voix qui n'est pas la sienne et, partant, à opérer sur elle une série de modifications, c'est donc qu'il détient un contrôle certain sur *la* voix qui les contient toutes. Il y a effectivement relais narratifs, mais des relais construits sous forme de boucles dont le destinataire et le destinataire sont un seul et même personnage, ce qui contribue à alimenter, suivant une dynamique récursive¹¹, une complexité narrative déjà fort

11. Nous avons évoqué rapidement plus haut les trois principes d'intelligibilité, tels que mis en forme par Edgar Morin, permettant d'aborder les phénomènes complexes. À ce point précis de notre démonstration, il convient d'insister sur le second principe, nommé *principe récursif*, en ce sens qu'il se situe à la base même du fonctionnement des systèmes complexes dont la représentation théâtrale constitue, de notre point de

présente dans l'œuvre homérique originelle, complexité caractérisée par une riche pluralité des voix. Passage obligé du récit – et, par extension, de tous les récits –, le narrateur est à la fois le médium et le message. Bref, la figure du narrateur se déploie dans le temps et dans l'espace suivant deux axes principaux : d'une part, un axe paradigmatique générateur de polyphonie caractérisé par une simultanéité, voire une superposition des voix et des images et, d'autre part, un axe syntagmatique propice aux transformations polymorphiques de la figure du narrateur, transformations marquées par une succession d'incarnations protéiformes de personnages divers au sein desquelles chaque avatar conditionne les autres et, en retour, est conditionné par eux.

LE THÉÂTRE COMME RÉSERVOIR DE TOUS LES POSSIBLES

L'écriture scénique de Champagne, à l'instar de la polyphonie narrative qui prévaut dans le spectacle *L'Odyssee*, relève d'un véritable « travail d'agencements, de combinaisons, voire parfois de torsions » (Hébert, 1997 : 37) où le fait de composer, de croiser et de provoquer l'interaction entre les divers outils scénographiques convoqués génère une multitude de possibilités nouvelles. C'est en puisant à ce « réservoir de possibles » que l'écrivain scénique « ouvre les

vue, un exemple éminemment probant. Morin définit comme récursif « tout processus par lequel une organisation active produit les éléments et effets qui sont nécessaires à sa propre génération ou existence, processus circulaire par lequel le produit ou l'effet ultime devient élément premier et cause première » (1977 : 186). Ainsi, la passation du relais narratif s'effectue d'un personnage à une projection de lui-même, le personnage en question étant à la fois un (identification d'une seule entité corporelle) et multiple (identification d'une pluralité des voix qui rendent possible le relais narratif).

vannes » du processus de création et rend probable l'émergence d'une infinité d'associations nécessaires à la construction d'images et de figures scéniques dont le personnage du narrateur constitue un exemple des plus éloquents. Quels qu'ils soient, les choix dramaturgiques de l'écrivain scénique sont essentiellement stratégiques dans la mesure où ils permettent que surgissent de nouveaux matériaux spectaculaires conçus à partir de métissages complexes, parfois surprenants, cependant toujours signifiants, car aujourd'hui, « dans les pratiques actuelles, ce sont la superposition, l'interpolation, l'hybridation entre le vivant et le virtuel dans des configurations complexes, qui retiennent cependant l'attention » (2000 : 381), signale Franck Bauchard à propos de la pratique théâtrale des dix dernières années.

Le narrateur créé par Champagne appelle littéralement les images scéniques, il les construit, les conditionne et les introduit au cœur même du récit. Inscrite dans la lignée du théâtre actuel que préconise Bauchard, cette narration est non seulement verbale, elle est aussi visuelle, auditive et « nouvelle » – c'est-à-dire dynamique – et témoigne d'une organisation spectaculaire complexe érigée autour du noyau central que représente le personnage du narrateur. Le choix qu'a fait Champagne de privilégier un narrateur qui prend en charge le récit, raconte, illustre, participe et se fond à l'action dramatique permet non seulement une démultiplication systématique des *points de vue* proposés aux spectateurs, mais aussi, et surtout, une démultiplication des *points de donne* rendue possible et réelle par la seule présence de ce narrateur polysémique, polyphonique et polymorphique.

Il demeure que la frontière entre le récit du voyage d'Ulysse et l'action dramatique est parfois poreuse, car l'énonciation du narrateur reste malgré tout étroitement,

voire inéluctablement liée à la scène, c'est-à-dire à une situation de communication se déroulant *hic et nunc*, si bien qu'un récit est toujours plus ou moins « dramatisé », ce qui est particulièrement vrai dans le cas du spectacle *L'Odyssée* puisque le narrateur racontant fait aussi, et totalement, partie de l'action. Et comme il y a récit dès que les informations apportées ne sont pas liées concrètement à la situation scénique, la présence d'un narrateur à la fois auteur, diseur et personnage, dont la fonction est de rapporter des événements aussi incroyables que les épisodes relatés dans *L'Odyssée*, *a fortiori* s'ils ne sont pas directement présentés sur scène, semblait aller de soi. Voilà qui rejoint la conception d'Otto Ludwig, que cite William Kayser, pour qui

[le narrateur] *est maître absolu du temps et de l'espace... Il peut ce que peut la pensée, il représente sans être gêné par aucune des entraves de la réalité, il met en scène sans qu'il y ait pour lui d'impossibilité physique ; il a tous les pouvoirs de la nature et aussi de l'esprit* (1977 : 81).

De toute évidence, dès que le discours fait appel à une représentation un tant soit peu plus fantastique du monde et non à une représentation aristotélicienne de la réalité assujettie aux règles classiques de la vraisemblance de même qu'aux rigides carcans imposés par la *mimésis*, le spectateur est placé devant une série d'images scéniques fortes, évocatrices, où tous les langages de la scène sont convoqués pour interagir entre eux et avec les interprètes. Saurait-il en être autrement, à partir du moment où l'on désire porter à la scène des personnages issus d'une riche tradition épique comme ceux rencontrés par Ulysse au cours de ses voyages ou lorsque l'on souhaite recréer des forces de la nature qui

se déchaînent ? En ce sens, l'écriture scénique de Champagne fait appel à une technologie spécialisée pour stimuler l'imaginaire du spectateur, pour lui permettre de visiter, à l'aide des effets qui sont ceux du monde qui est le sien (c'est-à-dire un monde technologique), l'in vraisemblable et le fantasmagorique. Par le biais de la figure du narrateur et de sa représentation scénographique, Champagne propose au spectateur une autre lecture de ce récit mythique qu'est *L'Odyssée* et, partant, suggère une façon nouvelle, multiple et protéiforme d'appréhender l'univers. La nature spectaculaire du traitement scénique réservé au narrateur, dans *L'Odyssée* de Dominic Champagne, viendrait ici confirmer la présence d'une écriture scénique qui lui serait propre, une écriture non pas « à la fine pointe de la technologie moderne », mais plutôt une écriture participant d'une culture technologique, constituée de langages, d'outils issus de l'ère informatique (la nôtre ?) et de disciplines artistiques en interaction.

CRÉDITS DU SPECTACLE *L'ODYSSÉE*

Adaptation : Dominic Champagne et Alexis Martin

Mise en scène : Dominic Champagne, assisté de Julie Beauséjour

Scénographie : Stéphane Roy

Éclairages : Michel Beaulieu

Images et vidéo : Francis Laporte

Musique originale et direction musicale : Pierre Benoît, assisté de Ludovic Bonnier et d'André Barnard

Sonorisation : Marco Navratil

Costumes : Linda Brunelle

Accessoires : Lucie Thériault

Chorégraphies de combat : Réal Bossé

Assistant aux chorégraphies de combat : Claude Despins

Conseillère en diction : Huguette Uguay

Direction technique : Benoît Panaccio

Direction de production : Pierre Dufour

Régie sonore : Eddy Friedmann

Distribution : André Barnard : Musicien

Ludovic Bonnier : Musicien

Jean-Robert Bourdage : Liodès et Elpénor

Michel-André Cardin : Amphinomos et Politès

Julie Castonguay : Athéna

Henri Chassé : Eurymaque et Anticloos

Guillaume Chouinard : Télémaque et Pénos

Éric Forget : Iros et Périclès

Norman Helms : Antinoos et Euryloque

Jacinthe Laguë : Mélantho, Calypso et Nausicaa

Pierre Lebeau : Laërte

Sylvie Moreau : Euryclée et Circé

François Papineau : Ulysse

Dominique Quesnel : Pénélope et Anticlée

La première représentation publique de *L'Odyssee* eut lieu le 13 janvier 2000 au Centre national des Arts, à Ottawa.

La première représentation publique montréalaise de *L'Odyssee* eut lieu le 1^{er} février 2000 au Théâtre du Nouveau Monde, en coproduction avec le Théâtre Il va sans dire et le Théâtre français du Centre national des Arts.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1980), *La Poétique*, Paris, Seuil.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- BAUCHARD, Franck (2000), « Aux frontières du théâtre », *[: éc/art S :], [spécialtextualités&nouvelles_technologies]*, n° 2, p. 379-382.
- CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (2000), « Adaptation », n° 96 (septembre).
- CHAMPAGNE, Dominic, et Alexis MARTIN (2000), *L'Odyssee*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- GAUDREULT, André (1999), *Du littéraire au filmique*, Québec/Paris, Nota bene/Armand Colin.
- GENETTE, Gérard (1977), « Genres, "types", modes », *Poétique*, n° 32 (novembre), p. 389-421.
- GOURDEAU, Gabrielle (1993), *Analyse du discours narratif*, Montréal/Paris, Gaëtan Morin Éditeur/Magnard.
- HÉBERT, Chantal (1997), « De la *mimesis* à la *mixis* ou les jeux analogiques du théâtre actuel », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 25-39. (Coll. « Littérature(s) ».)
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1998), « L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage », dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 171-206. (Coll. « Théâtre XX^e siècle ».)
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- KAYSER, William (1977), « Qui raconte le roman ? », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), en collaboration avec Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH et Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 59-84. (Coll. « Points/Sciences humaines ».)
- LIÈVRE, Éloïse, *L'épique. Anthologie et lecture accompagnée* (tapuscrit non publié).

LA FIGURE DU NARRATEUR DANS *L'ODYSSÉE* DE DOMINIC CHAMPAGNE

- MORIN, Edgar (1977), *La Méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- MORIN, Edgar (1986), *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PERELLI-CONTOS, Irène (1997), « De "l'art" du spectateur », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 41-51. (Coll. « Littérature(s) ».)
- REVEL, Nicole (1995), « Épopée », dans *Encyclopædia Universalis*, Corpus 8, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 574-575.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981), *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire.

TABLE DES MATIÈRES

JEUNES RECHERCHES LITTÉRAIRES PRÉSENTATION Julie Gaudreault et Kathleen Tourangeau	5
--	---

RÉSEAUX LITTÉRAIRES

LE CAS PARTICULIER DE BLANCHE LAMONTAGNE DANS LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC AU DÉBUT DU XX ^e SIÈCLE Kathleen Tourangeau	11
<i>GANTS DU CIEL</i> , UNE REVUE DE LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE CATHOLIQUE AU QUÉBEC Marie-Christine Lalande	25

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE PAR LES TEXTES

- UN SAUT DE L'HISTOIRE. PASTICHE LITTÉRAIRE
ET CRÉATION CRITIQUE AU QUÉBEC :
LE CAS DE *LITTÉRATURES...*
À LA MANIÈRE DE... [NOS AUTEURS CANADIENS]
Marie Michaud 45
- LA RÉCEPTION DE « REFUS GLOBAL » :
UN DISCOURS DU *NOUS*
Julie Gaudreault 61

QUESTIONS GÉNÉRIQUES ET MODALES

- CRITIQUE ET DIALOGUE.
ÉTUDE DE DEUX TEXTES EN PROSE
PUBLIÉS PAR SAINT-DENYS GARNEAU
Andrée-Anne Giguère 75
- AH... !*, DE SUZANNE JACOB :
RECUEIL DE NOUVELLES OU D'ESSAIS ?
Karine Bernard 89
- LA FIGURE DU NARRATEUR DANS *L'ODYSSÉE*
DE DOMINIC CHAMPAGNE :
POLYSÉMIE, POLYPHONIE, POLYMORPHIE
Élizabeth Plourde 107

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN AVRIL 2003
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Québec

Jeunes recherches littéraires.

Présentation

Julie Gaudreault et Kathleen Tourangeau

*Le cas particulier de Blanche Lamontagne
dans la littérature du Québec au début du XX^e siècle*

Kathleen Tourangeau

*Gants du ciel, une revue de la renaissance littéraire
catholique au Québec*

Marie-Christine Lalande

Un saut de l'histoire.

*Pastiche littéraire et création critique au Québec :
le cas de Littératures... À la manière de...*

[nos auteurs canadiens]

Marie Michaud

*La réception de « Refus global » :
un discours du nous*

Julie Gaudreault

*Critique et dialogue. Étude de deux textes en prose
publiés par Saint-Denys Garneau*

Andrée-Anne Giguère

*Ah... !, de Suzanne Jacob :
recueil de nouvelles ou d'essais ?*

Karine Bernard

*La figure du narrateur dans L'Odysée de Dominic
Champagne : polysémie, polyphonie, polymorphie*

Élizabeth Plourde