

# Pré/textes :

## premiers regards sur la littérature et la culture

publié sous la direction de

**Manon Auger**  
**et Mélissa Dufour**

Collection  

---

Interlignes



Centre de recherche interuniversitaire  
sur la littérature et la culture québécoises



PRÉ/TEXTES :  
PREMIERS REGARDS  
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE



Publié sous la direction de  
MANON AUGER et MÉLISSA DUFOUR

PRÉ/TEXTES  
Premiers regards  
sur la littérature et la culture

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 : Claudine Picard  
Copiste : Aude Tousignant  
Composition et infographie : Isabelle Tousignant  
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Dépôt légal, 2<sup>e</sup> trimestre 2005  
Bibliothèque nationale du Québec

© CRILCQ, 2005  
ISBN : 2-920801-42-2

PRÉSENTATION  
PRÉ/TEXTES : PREMIERS REGARDS  
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE

*Manon Auger et Mélissa Dufour*

CRILCQ, Université Laval

C'est en avril 2004 que s'est tenue la 5<sup>e</sup> édition du Colloque des jeunes chercheuses et chercheurs de 2<sup>e</sup> cycle du Centre de recherches interuniversitaires sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Cette activité, maintenant solidement implantée parmi celles du Centre, témoigne de l'importance que le CRILCQ accorde à l'intégration de ses membres étudiants à la jeune communauté des chercheurs en études littéraires et culturelles. Lors de ce colloque, il s'agissait donc pour les étudiants de diverses universités de venir présenter les premiers résultats de leurs recherches et de confronter leurs idées avec celles de leurs pairs afin de mieux poursuivre leur réflexion.

Aux actes de ce colloque sont venus se joindre d'autres textes qui témoignent tout autant du dynamisme de la recherche étudiante que de la diversité des intérêts de ces jeunes chercheurs. Les huit contributions retenues ici s'insèrent bien au cœur des trois axes de recherche du CRILCQ qui sont « Histoire de la littérature et du théâtre »,

« Interactions culturelles » et « Poétique et esthétique ». Loin d'être cloisonnées, les préoccupations que révèlent ces trois axes se retrouvent à l'œuvre dans les analyses où, par exemple, histoire littéraire et poétique des genres s'entrecroisent.

Toutefois, deux tendances semblent se dessiner : d'un côté des études de cas, des problématiques spécifiques à un auteur ou à une période, des reconstitutions de parcours critiques, voire même thématiques ; de l'autre, des considérations plus théoriques où se côtoient études génériques et considérations esthétiques, justifiant, en quelque sorte, la présence d'un corpus élargi, c'est-à-dire non exclusivement québécois. Ces tendances correspondent aux deux volets sous lesquels ont été rassemblés les textes : « Parcours et particularités : études de cas » et « Considérations esthétiques et poétiques : études génériques ».

## PARCOURS ET PARTICULARITÉS : ÉTUDES DE CAS

S'intéressant à la particularité du jeu guitaristique de Félix Leclerc, Luc Bellemare constate qu'une seule étude, signée par Marie-Josée Chauvin en 1970, s'est penchée partiellement sur le sujet et sans bien sûr pouvoir tenir compte des chansons de Leclerc écrites après cette période. Après le constat des faiblesses de cet article sur le plan méthodologique, Bellemare propose ici une nouvelle typologie des techniques de guitare de Leclerc qu'il divise en trois catégories : les types « tzigane », « chansonnier » et « jazz ». C'est donc à la fois par le biais d'informations biographiques sur les influences musicales et par l'analyse des particularités d'une technique développée de manière quasi-autodidacte par Leclerc que Bellemare parvient à ex-



plier les implications de chacun de ces types, tant sur le plan thématique que formel, dans les chansons du célèbre auteur-compositeur-interprète. Par cet article, Bellemare veut avant tout insister sur l'importance d'une analyse du langage musical qui soit fondée davantage sur « l'écoute » que sur la « lecture » et qui, conséquemment, relèverait désormais d'une perspective musicologique, celle-ci venant compléter une analyse plus strictement littéraire.

Procédant d'une poétique de la critique littéraire, l'article de Claudia Raby tente de reconstituer la première période du parcours intellectuel de Jeanne Lapointe dans le Québec des années 1950, période marquée par sa collaboration à la revue *Cité libre*. C'est grâce à un premier article intitulé « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination » que Jeanne Lapointe lance un débat auquel viendront se joindre les voix de Félix-Antoine Savard et de Pierre Gélinas. Plaidant pour une vision plus universaliste de la littérature canadienne-française, Jeanne Lapointe insiste alors sur l'importance de juger les œuvres d'après leurs qualités esthétiques et non plus d'après des critères idéologiques. Ce premier débat sur la critique littéraire fait toutefois surgir une question plus fondamentale, à savoir : qu'est-ce que la littérature ? Lapointe offre une définition en trois volets : « La littérature est à la fois une prise de conscience, un art et une pensée ». Cette définition sous-tendant celle-là même de la critique littéraire telle qu'entendue par Lapointe, Raby se propose d'analyser ici deux articles critiques parus dans *Cité libre* pour constater que Lapointe y met en pratique les théories qu'elle a proposées dans ses premiers articles controversés ; théories et idéaux qui rejoignent ceux de la génération citélibriste. Il apparaît finalement que, quels que

soient les écueils de cette méthode, elle n'en a pas moins contribué au développement d'une conception plus moderne de la critique littéraire au Québec.

C'est au moyen d'une étude comparée des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay et *L'Oratorio de Noël* du Suédois Göran Tunström qu'Amélie Nadeau s'intéresse aux références musicales au sein d'un univers romanesque. Se basant sur l'analyse de deux personnages d'enfants, elle démontre, d'une part, comment la musique les transporte hors du réel qui les accable d'un poids de misère physique et/ou émotionnelle. D'autre part, elle cherche à comprendre comment les romanciers traduisent (mettent en mots) la matérialité sonore de la musique et constate que, plutôt que de tenter une transcription du langage musical, les écrivains privilégient une vision subjective de la musique, dont la densité est transmise par le biais de la description des émotions qu'elle suscite chez les personnages. La musique, connotée positivement dans les deux récits analysés, prend force d'échappatoire et valeur de symbole parce qu'elle stimule l'imagination et éveille une mémoire qui inscrit le personnage au sein d'une tradition culturelle familiale particulière. Il appert donc ici que les rapports entre littérature et musique renvoient à l'arbitraire jonction entre le réel et l'imaginaire des personnages, mais également à la jonction entre deux arts, l'un prosaïque et l'autre plus poétique, ce qui transcende leur fonction première pour les charger d'une signification nouvelle.

Vincent Charles Lambert propose une (re)lecture du *Répertoire national* de James Huston, anthologie consacrée œuvre fondatrice de la littérature canadienne-française. Publié en 1848, *Le Répertoire* voit le jour au mitan du

XIX<sup>e</sup> siècle, là où, à la suite de trois projets d'Union avortés, se concrétise, selon Fernand Dumont et Yvan Lamonde, le sentiment nationaliste chez les Canadiens français. Deux perspectives guident la réflexion de Lambert : d'abord, une étude du texte liminaire, dans lequel Huston explicite son projet de donner les bases d'une littérature nationale, lui permet de procéder à une mise en lumière historique. Il constate que la conscience d'une littérature nationale ne saurait être reliée qu'au contexte politique. Ces considérations l'amènent ensuite à interroger la forme même de l'anthologie, puisque celle-ci présente une forte propension à participer d'une idéologie. À partir d'une citation d'Emmanuel Fraisse au sujet des deux pôles de l'anthologie : « sa fonction de conservation et de préservation [...] [et] sa tendance au manifeste », Lambert propose d'ailleurs de rattacher « répertoire » à la fonction de préservation et « national » à la tendance au manifeste. Deux pôles qu'il serait aussi possible de rattacher aux tensions dans les discours de l'époque : l'ultramontanisme relèverait du conservatisme et le libéralisme radical de la tendance au manifeste. C'est dire qu'histoire (et/ou politique) et anthologie ne vont pas l'une sans l'autre.

#### CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES ET THÉORIQUES : ÉTUDES GÉNÉRIQUES

Constatant l'hétérogénéité de la forme du carnet, Mélissa Dufour tente d'esquisser une définition du genre qui pourrait rendre compte du caractère composite du corpus que forment les carnets d'écrivains. Pour ce faire, elle présente d'abord différentes définitions et remarque que le carnet semble se définir essentiellement par son

caractère pratique et son écriture fragmentaire. Souvent envisagé comme un outil de travail, il peut également tendre vers « l'œuvre » lorsqu'il ne répond qu'à l'exigence d'écrire ou encore lorsqu'il fait l'objet d'une réécriture. Ces différentes manières d'envisager la pratique conduit Dufour à élaborer une typologie des carnets à partir de celle présentée par Louis Hay dans « L'amont de l'écriture ». D'emblée, elle constate que toute typologie est fragile et se heurte au caractère hybride du carnet qui, bien souvent, emprunte à d'autres genres littéraires, tout spécialement le type de carnets qu'elle nomme « carnets littéraires » où apparaît une conception particulière (non pas uniquement utilitaire) de l'écriture. Écriture en marge ou de la marge, nous explique Dufour, le carnet trouve difficilement son autonomie au sein du système générique duquel il relève et cela même si la publication constitue une étape fondamentale vers son autonomisation. « Poétique » somme toute difficilement saisissable que celle du carnet, mais qui n'en exprime pas moins la richesse des possibilités normatives et herméneutiques de cette pratique d'écriture.

Dominique Raymond propose l'autopsie du trompe-l'œil littéraire « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique » de Georges Perec et Harry Mathews où, par « le travestissement des notions de référentialité et de fiction », il s'agit de faire croire à l'existence de cinq feuillets inédits de Raymond Roussel. À cette fin, Dominique Raymond procède d'abord à l'exploration des dispositifs incitant le lecteur à adhérer à la thèse des auteurs, pour ensuite s'attarder aux indices permettant au lecteur de déceler la tromperie. Le contexte dans lequel figure l'article, le style de l'article et les dispositifs intertextuels attestant de sa non-fictionnalité sont autant de dispositifs

pouvant induire le lecteur en erreur. Toutefois, la présence du même article dans un autre contexte cette fois loufoque, les notes de bas de pages (non sérieuses après vérification), « le jeu sur la polysémie et l'homophonie de certains termes » et l'aveu de la tromperie dans le texte même de l'article désamorcent l'effet des premiers dispositifs. Malgré l'évidence de la tromperie, Raymond suggère qu'il est néanmoins possible que l'illusion perdure chez quelque lecteur grâce au procédé de « l'effet-repoussoir » tel que défini par Vincent Jouve.

Partant du présupposé que le roman soumet « aux propres lois de son système » les codes des genres auxquels il emprunte certaines caractéristiques (formelles, thématiques, etc.), Manon Auger se penche sur les « possibilités génériques » du journal intime et du roman grâce à l'étude d'une forme relevant de ces deux genres : le journal fictif. Auger laisse sous-entendre que l'introduction de cette forme a permis aux deux genres en question d'accéder à une forme de légitimation. Historiquement, le journal a d'abord servi à la reconnaissance de la pratique romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle puisque les romanciers y ont rapidement vu une « stratégie efficace de reproduction du réel ». C'est que, reconnu comme un genre « invraisemblable », le roman a utilisé le journal intime pour pallier à ce qui apparaissait alors comme une « faiblesse » : le caractère fictionnel d'une histoire. D'autre part, le journal intime, non encore reconnu en tant que genre littéraire, trouve à s'affirmer (s'afficher) dans l'espace du roman et à opérer sa propre consécration en tant que pratique d'écriture. Cependant, si la légitimation se fait dans les deux sens, les conséquences d'une rencontre entre le roman et le journal touchent plus particulièrement ce dernier puisque ses

codes se voient subvertis par les nécessités de la fiction, alors que ceux du roman s'en trouvent non pas changés, mais exacerbés. Ce sont donc les rapports entre récit fictionnel et récit factuel qui sont ici interrogés.

S'intéressant à la dramaturgie de l'acteur, plus précisément à l'approche dans laquelle l'autonomie de l'acteur par rapport au texte ou à toutes autres contingences extérieures est à son comble (c'est-à-dire qu'« un créateur unique [...] remplit les fonctions d'acteur, de metteur en scène et d'auteur »), Mylène Latour nous livre une analyse de la pièce *Le déclic du destin* de Larry Tremblay. Chez Tremblay, et dans la dramaturgie de l'acteur en général, le corps et le jeu de l'acteur ont préséance sur le texte. C'est pourquoi Latour formule l'hypothèse d'une relation entre l'objet littéraire et l'acteur qui se ferait sous le signe de la résistance. Latour vérifie son hypothèse grâce à la notion de « corps fictif ». D'une part, elle note une dualité, dans le texte, entre le corps et l'esprit ; l'esprit étant rattaché au plaisir et le corps au monstrueux. D'autre part, une non-concordance est également notée par Latour entre le « corps fictif » construit par le texte et celui construit par le jeu de l'acteur, ce qui rappelle que, contrairement à la conception traditionnelle, le jeu de l'acteur, ici, n'est pas représentation d'un texte (« traduction mimétique »), mais en passe de devenir à lui seul un « système cohérent ».

PARCOURS ET PARTICULARITÉS :  
ÉTUDES DE CAS





# LA PARTICULARITÉ DU JEU GUITARISTIQUE DANS LES CHANSONS DE FÉLIX LECLERC

*Luc Bellemare*  
Université Laval

À l'aube du *xxi*<sup>e</sup> siècle, la seule évocation des trophées « Félix » du gala de l'ADISQ paraît suffire pour se convaincre que peu nombreux sont ceux qui remettent en question la réputation de Félix Leclerc (1914-1988) en tant que père de la chanson populaire québécoise<sup>1</sup>. Sans négliger sa carrière à la radio, sa contribution littéraire, son œuvre théâtrale et ses réalisations comme comédien de théâtre et de cinéma, nous devons admettre que c'est avec des chansons telles que « L'hymne au printemps », « Moi, mes

---

1. Il ne faut toutefois pas omettre de préciser que l'histoire de la chanson populaire québécoise de la première moitié du *xx*<sup>e</sup> siècle a été, jusqu'à ce jour, relativement peu étudiée dans le milieu universitaire. Or, on sait très bien que dès le début des années 1930, la célèbre Madame Édouard Bolduc (1894-1941) fait diffuser à grande échelle ses chansons populaires, des compositions originales et typiquement québécoises, et ce, sans jamais être reconnue de l'élite contemporaine. Ainsi, si l'histoire retient pour le moment Leclerc comme le père de la chanson québécoise, Madame Bolduc mérite certainement d'en être la mère !

souliers » et surtout « Le petit bonheur » que Leclerc a le plus marqué l'imaginaire populaire québécois. Avec le recul, il ne semble pas exagéré d'affirmer que le chansonnier d'allure rustique et sa guitare sont devenus ni plus ni moins qu'une incarnation de la fierté de la langue et de l'héritage français en Amérique du Nord, voire une icône de la souveraineté du Québec.

Dans ces conditions, il n'apparaît nullement étonnant de trouver un nombre appréciable de biographies et d'études à caractère littéraire, historique ou politique portant sur Leclerc<sup>2</sup>. Curieusement, par contre, il est à peu près impossible de trouver une recherche musicale sérieuse sur les chansons de Leclerc. En fait, la seule étude parlant vraiment de l'accompagnement musical de ses chansons qu'il ait été possible de recenser (Leclerc, [1970] 1988) laisse en plan une partie cruciale du corpus de chansons, soit les quelque quarante chansons composées après la radicalisation de ses positions politiques qui se produit vers 1970<sup>3</sup>. Et quoique cette étude signée par Marie-José Chauvin mentionne la particularité du jeu de

---

2. Au nombre des biographies sur Leclerc, il faut notamment citer Bérinont, 1964 ; Bertin, 1986 ; Sermonite, 1989 ; Brouillard, 1994 ; Dufour, 1998 ; et Zimmermann, 1999. Pour ce qui est des études, le lecteur se référera à Paquette, 1945 ; de l'Addolorata, 1964 ; Despina, 1966 ; Le Pennec, 1967 ; Leblanc, 1998 ; et Naud, 2002.

3. Intitulé *Cent chansons : texte des chansons précédé d'une interview par M. Jean Dufour et suivi d'une étude par Mme Marie-José Chauvin*, le titre de ce recueil de textes de Leclerc publié chez Fides pour la première fois en 1970 parle de lui-même du contenu qu'il renferme. Pour notre article, la source a été la troisième édition (1988), soit la première à avoir été publiée à la Bibliothèque québécoise après les deux éditions chez Fides (1970 et 1978). Or, dans toutes les éditions publiées entre 1988 et 2004, l'ISBN à la BQ est le même et les ajouts par rapport aux éditions des années 1970 consistent seulement en une

guitare de Leclerc (Leclerc, [1970] 1988 : 212-213), elle n'en donne d'aucune manière une analyse soutenue<sup>4</sup>.

En guise d'introduction, on s'attardera à donner une meilleure vue d'ensemble de l'étude musicale recensée en mettant en évidence les forces et les faiblesses du discours analytique. Ensuite, on donnera un aperçu de l'analyse du jeu guitaristique de Leclerc que l'on projette d'étoffer à partir de l'observation de prestations sur bandes audiovisuelles et sur phonogrammes. Enfin, en se fondant sur les influences musicales de Leclerc que l'on connaît grâce au travail de ses biographes, notre approche d'analyse des techniques de guitare nous amènera à présenter l'ébauche d'une classification originale des chansons de Leclerc en trois types guitaristiques : (1) tzigane, (2) chansonnier et (3) jazz.

#### L'ÉTUDE MUSICALE DANS LE RECUEIL *CENT CHANSONS*

En complément au recueil *Cent chansons*, l'étude « Qui est Félix Leclerc ? », signée par Marie-José Chauvin

---

nouvelle présentation d'André Gaulin (p. 7-18), une chronologie (p. 231-234), et une liste des œuvres littéraires et théâtrales de Leclerc (p. 235-236). Le lecteur comprend donc que peu importe qu'il s'agisse de l'édition de 1988, de 1993 ou de 2004, le contenu de l'article est strictement le même et les chansons composées après 1970 ne sont jamais prises en compte.

4. L'entrevue avec Leclerc présentée en introduction du recueil *Cent chansons* et retranscrite par Jean Dufour souligne également le fait que la spécificité du jeu de guitare du chansonnier a déjà été observée par « [l]es spécialistes de la guitare » (Leclerc, [1970] 1988 : 34). Malheureusement, aucun détail donné dans l'étude de Chauvin ou dans l'entrevue ne permet de savoir à quels spécialistes on fait référence, ni à quel moment et à quel endroit la spécificité du jeu de guitare de Leclerc a été remarquée pour la première fois.

(Leclerc, [1970] 1988 : 171-222), retrace globalement les dimensions biographique, thématique et musicale de l'œuvre du chansonnier. L'auteure divise son propos en trois parties, soit la section « L'homme » (12 pages) qui porte sur des éléments biographiques et thématiques, la section « L'œuvre » (12 pages) qui poursuit l'exploration thématique tout en glissant quelques mots du style vocal du chansonnier, et enfin, la section « L'auteur-compositeur » (38 pages) qui plonge plus directement dans l'analyse littéraire et musicale des chansons. Au premier abord, on observe que le découpage formel de l'article n'est pas parfaitement clair<sup>5</sup>. Par ailleurs, et tel que souligné plus haut, il manque aussi à l'étude l'inclusion d'une quarantaine de chansons écrites après 1970, soit celles qui sont le plus ostensiblement engagées sur le plan politique.

Quoique l'étude de Chauvin aborde l'œuvre de Leclerc sur plusieurs plans, c'est spécifiquement l'analyse musicale de la partie « L'auteur-compositeur » de l'article qui nous intéressera ici. On y note principalement que l'auteure mentionne à juste titre l'héritage du folklore, du jazz et du blues, de la musique classique (Schubert) et de la musique tzigane (Leclerc, [1970] 1988 : 7, 194, 214). Même si elles restent brièvement décrites, ces influences à l'élaboration du corpus des chansons de Leclerc s'avèrent des points d'ancrage déterminants dans la conception d'une classification des types de jeu guitaristique du chansonnier. Dans

---

5. En fait, les aspects abordés sont plutôt enchevêtrés les uns dans les autres sans souci réel d'en donner un enchaînement logique. De plus, de l'aveu de l'auteure, et comme en témoigne l'absence de bibliographie, la portée de l'article demeure non scientifique (Leclerc, [1970] 1988 : 222).

le même ordre d'idées, l'auteure mentionne également que Leclerc influence à sa suite des chansonniers français tels que Trenet, Brassens, Brel, Béart et Barbara (Leclerc, [1970] 1988 : 193). Avec le recul dont nous bénéficions aujourd'hui, nous pouvons ajouter plusieurs chansonniers-guitaristes québécois à cette liste, dont Jean-Pierre Ferland, Michel Rivard, Paul Piché, ou plus récemment, Daniel Boucher. Étant donné la place centrale qu'occupe Leclerc autant dans la chanson québécoise que dans le renouvellement de la chanson en France au début des années 1950 et la lacune de documentation musicologique dont il a été fait état plus haut, il devient à notre sens impérieux de se pencher plus en profondeur sur la nature musicale de ses chansons, sur leur rôle à l'appui des textes, voire éventuellement sur leur portée chez les chansonniers qui ont suivi.

Avant d'aller plus loin dans la critique de l'article de Chauvin, il apparaît fondamental de remettre les autres éléments de l'analyse musicale dans leur contexte. Il ne faut pas oublier que l'étude a été rédigée en 1970, c'est-à-dire à une époque où la musicologie utilisait essentiellement comme source de recherche des documents écrits<sup>6</sup>.

---

6. Entendons par là les dictionnaires et les monographies qui traitent de différents sujets relatifs à la musique, mais également les partitions, les manuscrits, les fac-similés, etc. Précisons aussi qu'il a été impossible de savoir exactement quel est le champ de spécialisation universitaire de Madame Chauvin, mais il serait très étonnant qu'elle ait eu une formation en musicologie. Or, sans rien enlever au contexte de 1970, il nous semble aujourd'hui, avec le développement des Popular Music Studies, que l'intérêt véritable d'une étude musicale des chansons populaires de Leclerc, et par extension de l'ensemble de la chanson populaire, réside bien plus dans le développement d'outils d'analyse propres aux enregistrements sur bande audiovisuelle ou sur phonogramme que dans l'analyse des traditionnelles partitions.

Cela dit, il est plus facile d'admettre que l'analyse musicale de Chauvin prenne seulement en considération le style littéraire écrit, négligeant de la sorte que le texte chanté amène des implications « performantielles » beaucoup plus complexes. Toutefois, le manque de rigueur dans l'étude entretient une confusion autour du sens donné aux concepts clés de « forme musicale », de « tonalité » et de « modulation ». De plus, Chauvin saute du coq à l'âne en parlant des paramètres musicaux, car elle analyse succinctement la forme et la mélodie de nombre de chansons en glissant seulement quelques mots sur chacune de celles qu'elle retient. Enfin, dans sa conclusion, l'auteure affirme que le style musical de Leclerc n'évolue pas, ce qui n'est même pas forcément vrai au moment de la première édition de 1970<sup>7</sup>. Bref, l'article de Chauvin cherche à faire découvrir Félix Leclerc aux lecteurs, mais il laisse plutôt l'impression qu'il faut déjà bien le connaître pour saisir exactement les propos de son auteure.

## LES INFLUENCES MUSICALES DE LECLERC COMME FONDEMENT DE SON JEU GUITARISTIQUE

La méthode d'analyse musicale que nous ébaucherons ici se veut complémentaire aux études d'orientation biographique, historique, littéraire ou musicale déjà réalisées sur Leclerc. Basée sur l'observation des techniques de

---

7. Rappelons que le texte de l'article ne change pas dans les éditions publiées plus récemment à la BQ. Quoique le style musical de Leclerc paraît ne pas changer avant 1970, il importe de se demander de quel style musical on parle exactement pour ensuite évaluer dans quelle mesure ses différents constituants se retrouvent à chaque étape de la carrière de Leclerc.

guitare du chansonnier sur bande audiovisuelle et sur phonogramme, elle projette de recenser l'ensemble des techniques de guitare utilisées afin de suggérer un classement fondé sur ses influences musicales connues. Éventuellement, cette approche globale pourrait permettre de repenser l'évolution du style de Leclerc au fil de sa longue carrière, de mieux saisir la manière d'agir de la musique sur le texte de ses chansons, de jeter un nouvel éclairage sur l'importance du personnage dans l'évolution du genre « chanson québécoise », etc. Dans le cadre de cet article, toutefois, l'analyse vise préalablement à faire remarquer quelques-unes des techniques de guitare particulières qui ont été notées, mais surtout à introduire les trois types d'accompagnement guitaristique qui ont pu être identifiés jusqu'à maintenant.

Lorsque l'on entreprend de souligner quelques-unes des particularités les plus étonnantes du jeu guitaristique de Leclerc, il ne faut jamais perdre de vue qu'il est un musicien quasiment autodidacte. En effet, le chansonnier n'aurait eu qu'un seul professeur de guitare nommé Victor Angelillo, et ce, pendant une courte période, alors qu'il travaillait à la radio de CHRC à Québec dans les années 1930<sup>8</sup>. La technique de guitare qui en découle est unique,

---

8. Certaines sources affirment à tort que l'homme qui enseigna la guitare à Leclerc est Louis Angelillo (par exemple, Dufour, 1998 : 19). Et indépendamment que l'on parle de Victor ou de Louis, d'autres sources écrivent aussi à tort « Angelilo », avec un seul « L » (par exemple, Leclerc, [1970] 1988 : 35). Cependant, on soutient ailleurs correctement que le bassiste Vic Angelillo serait le fils de l'homme qui aurait donné quelques leçons de guitare à Leclerc (Bertin, 1986 : 276). Rétablissons donc les faits : selon les informations obtenues auprès de Ralph Angelillo (avec deux « L »), l'un des fils de Victor Angelillo (senior), l'homme qui a donné quelques cours de guitare à Leclerc est bien son

ou du moins, non conforme à un modèle académique quelconque. On note par exemple que Leclerc accorde son instrument plus bas que l'accord standard ne le suggère<sup>9</sup>, qu'il attaque les cordes presque exclusivement sur le haut de la touche, ou qu'il pince les cordes non en se servant d'un plectre, mais plutôt en exploitant la motricité des doigts de la main droite. Cette dernière particularité de jeu l'amène notamment à développer un motif d'arpèges inusité chez les autres guitaristes, populaires ou classiques (« Le tour de l'île », [00:57-01:20]).

---

père. Par ailleurs, le bassiste Vic Angelillo (junior) est le frère de Ralph, mais il décédé il y a environ deux ans (un hommage lui a été rendu par l'Orchestre symphonique de Québec en 2004). Pour ce qui est de Louis Angelillo, il était un cousin du père de Ralph et de Vic (junior), mais il n'était pas musicien.

9. Dans le répertoire phonographique de Leclerc, on peut observer des variations de l'accord de l'instrument d'un album à l'autre. Par exemple, sur l'album 33 tours *Félix et sa guitare, n° 2* (1959), l'accord est d'un ton plus bas, tandis que sur *L'alouette en colère* (1972), il est d'un ton et demi plus bas. On peut donc croire de manière plausible que l'accord de l'instrument de Leclerc était susceptible de changer d'un concert à l'autre, voire d'une répétition à l'autre ou d'un jour de composition à l'autre. Évidemment, des critiques avisés pourraient s'objecter en affirmant qu'il s'agit sûrement de la vitesse plus ou moins stable des tourne-disques et des magnétophones (surtout dans le cas de réenregistrements ou de réimpressions), qui peut altérer significativement la perception de l'accord. Cependant, l'observation des vidéos de Leclerc en prestation et le timbre des cordes à vide des enregistrements confirment la première hypothèse. Aussi, deux pistes peuvent vraisemblablement expliquer ce relâchement des cordes : (1) ignorant le principe de la transposition, Leclerc a choisi de désaccorder l'instrument afin d'obtenir un résultat sonore plus près de sa voix grave ou (2) il a souhaité diminuer la tension des cordes à cause de la difficulté qu'il avait à jouer sur la touche de l'instrument (possiblement de mauvaise qualité) avec lequel il a appris à jouer.



En parcourant les principales sources d'information sur Leclerc, on est à même de noter quelques influences musicales qui ont eu de l'importance à divers degrés lors du processus de composition des chansons. En partant de l'enfance du chansonnier, on retrouve d'abord souvent la musique classique que jouait au piano la sœur aînée de Leclerc. Le nom de Franz Schubert est celui qui revient le plus fréquemment chez les biographes, mais on mentionne également d'autres compositeurs de renom tels que Bach, Beethoven, Chopin et Mozart (Bertin, 1986 : 43 ; Brouillard, 1994 : 22 ; Larsen, 1964 : 47). Des interprètes reconnus comme Enrico Caruso pour l'opéra, Lucienne Boyer et Tino Rossi pour la chanson française, ou Ovila Légaré, Tommy Duchesne, Charles Marchand, Madame Bolduc et Oscar Thiffault pour la chanson populaire canadienne-française de type folklorique, sont tous des artistes que Leclerc peut écouter sur disque ou à la radio dans la demeure familiale de son enfance. Il semble même que le mythique folklore de *La bonne chanson* de l'abbé Charles-Émile Gadbois ait été au cœur de rassemblements familiaux chez les Leclerc à la fin des années 1930 (Brouillard, 1994 : 22, 29). En outre, l'influence fascinante qu'exerce l'exotisme rattaché au tzigane dans l'œuvre du chansonnier tirerait en partie son origine d'un concert des Cosaques du Don auquel Leclerc aurait assisté durant son enfance (Zimmermann, 1999 : 18). On peut enfin ajouter l'influence que le jazz, le blues (et peut-être dans une moindre mesure, le country) des États-Unis ont eu sur Leclerc. Nous savons d'ailleurs que le chansonnier a côtoyé le guitariste jazz-tzigane Django Reinhardt à Paris au début des années 1950 (Bertin, 1986 : 188).

## PRÉSENTATION

## DES TROIS TYPES GUITARISTIQUES IDENTIFIÉS

Telle que mentionnée plus haut, la division des types de techniques guitaristiques du corpus des chansons de Félix Leclerc qui est présentée ici repose fondamentalement sur les influences musicales connues du chansonnier. Ainsi, parce que la recherche n'en est encore qu'à un état préliminaire, les éléments identifiés sont classifiés plus ou moins arbitrairement en fonction des influences musicales qui peuvent potentiellement expliquer leur raison d'être. Le lecteur doit être conscient que ces éléments identifiés à même le corpus sont tantôt isolés, tantôt juxtaposés, et tantôt combinés (ou fusionnés) dans une même chanson.

Depuis l'enfance, le Tzigane (ou Bohémien) incarne dans l'imaginaire de Leclerc des idées de liberté, de grands espaces, de rêves, de passion, mais aussi de solitude, de mélancolie et de nostalgie. Omniprésent dans l'œuvre, ce concept s'accompagne le plus souvent d'un type guitaristique que nous nommerons sans surprise « tzigane ». On suppose aisément que Leclerc a développé ce type au contact de ses influences musicales tziganes, mais peut-être plus encore de la philosophie de vie qui en émane<sup>10</sup>. Le type guitaristique tzigane est celui des trois qui laisse le plus de possibilités à Leclerc dans l'exécution et c'est également celui des trois qui semble être le plus utilisé dans l'ensemble du corpus. Généralement, dans les chansons où se

---

10. On pense ici au concert du groupe vocal russe des Cosaques du Don, mais également au détachement et à la fougue du Tzigane Django Reinhardt. Il y a probablement d'autres influences qui nous échappent encore.

manifeste le type tzigane, les accords de guitare sont surtout joués avec l'index sans couper ni détacher le son entre chaque attaque. Dégagé et souple, ce type guitaristique se caractérise essentiellement par un jeu rubato, c'est-à-dire par des accélérations ou des ralentissements instinctifs et des accents dynamiques inattendus à l'attaque des cordes. À cela s'ajoutent parfois quelques harmoniques ou de petits motifs mélodiques de quelques notes qui sont joués sur les basses ou les aiguës en imitant le plectre avec pouce et index joints<sup>11</sup>.

Vu l'utilisation étendue du type guitaristique tzigane dans le corpus des chansons de Leclerc, nous isolons à l'intérieur même de ce type trois variantes selon les techniques mises en œuvre et le tempo<sup>12</sup>. En type tzigane lent, les accords de guitare sont joués sur la touche, irrégulièrement arpégés et isolés les uns des autres par un arrêt non mesuré (« L'hymne au printemps » [00:00-00:27]). En type tzigane moyen, l'accompagnement de guitare conserve un tempo irrégulier, mais il passe à des regroupements de trois attaques par mesure. La répartition donne une attaque vers le bas pour la basse sur la première unité de la mesure et un balayement des cordes vers le haut pour les

---

11. Rappelons que Leclerc joue avec les doigts de la main droite et non avec un plectre. Conséquence de son apprentissage en quasi-autodidacte, on constate dans cette façon de joindre l'index et le pouce de la main droite un effet de compensation.

12. Ajoutons que les chansons « Ailleurs » (1964), « Batelier, batelier » (1972), « Chanson de nuit » (1946), « Comme une bête » (1975), « Douleur » (1963), « Le roi chasseur » (1964), « Le tour de l'île » (1975), « L'hymne au printemps », (1949), « Premier amour » (1963), et « Un an déjà » (1975) sont quelques exemples qui, en tout ou en partie, illustrent le type tzigane dans ses différentes variantes.

deux attaques suivantes (« L'hymne au printemps » [00:27-00:45]). Enfin, en type tzigane vif, la pulsation demeure irrégulière et un esprit passionné entraîne soit l'utilisation du motif d'arpège complexe évoqué plus haut (« Le tour de l'île » [00:57-01:20]), soit celle de la technique baptisée trémolo-bourdon (« Le train du nord » [00:00-00:09])<sup>13</sup>.

Le type guitaristique chansonnier connaît beaucoup moins de variantes et de libertés d'interprétation que le précédent, ce qui en fait peut-être le plus neutre des trois. De caractère léger, chaleureux et même parfois humoristique, ce type guitaristique n'est pas affecté d'une intensité aussi passionnée que le type tzigane, ce qui explique que nous ayons choisi de l'appeler tout simplement « chansonnier » (« Moi, mes souliers » [00:00-00:30]). L'accompagnement de guitare de type chansonnier semble se fondre entre l'influence musicale classique et celle du folklore<sup>14</sup>. Incluse à l'intérieur d'une mesure à trois temps, la partie de guitare est toujours jouée sur la touche avec l'index (bas, haut, haut), mais la rigueur rythmique est plus soutenue grâce à une pulsation égale. De plus, les accords sont bien plus détachés les uns des autres et la coupure du son à la fin d'une section donnée est beaucoup plus sèche que dans le type tzigane.

---

13. La technique baptisée trémolo-bourdon consiste en le battement rapide du pouce et du majeur de la main droite joints pour attaquer sur les cordes de l'instrument.

14. Les chansons « Bon voyage dans la lune » (1966), « Do, ré, mi, fa, sol, la, si » (1966), « Errances » (1968), « Fatalité » (1975), « L'ancêtre » (1975), « Les algues » (1964), « Les soupirs » (1963), « Manic 5 » (1965), « Moi, mes souliers » (1948) et « Variations sur le verbe donner » (1967) sont quelques exemples où l'on trouve un ou des passages exécutés en type guitaristique chansonnier.

Enfin, l'accompagnement guitaristique de type jazz (ou *blues*) semble donner une tout autre perspective à l'auditeur que ne le font les deux autres, car l'animation n'est ni profonde et passionnée comme en type tzigane, ni légère et encadrée comme en type chansonnier. Bien que l'on reconnaisse volontiers une couleur *jazzée* à l'audition, le nom de type « jazz » vient davantage de l'atmosphère qui se dégage des chansons qui en sont teintées que de propriétés du langage musical proprement jazz ou *blues*<sup>15</sup>. Sur le plan des influences, le type guitaristique jazz tire manifestement son essence du contact avec la musique des États-Unis<sup>16</sup>. Ces musiques se retrouvent d'ailleurs fort probablement dans l'environnement de Leclerc grâce aux ondes radio qui arrivent au Québec dès le début des années 1920.

Les chansons en type guitaristique jazz se distinguent des autres en ce sens que leur exécution est toujours circonscrite à l'intérieur d'une mesure de quatre temps. On remarque la partie de guitare soit par le *swing* des croches,

---

15. Les chansons « Attends-moi, Ti-gars » (1956), « Blues pour Pinky » (1955), « Bozo » (1946), « Contumace » (1944), « Lettre de mon frère » (1953), « Petit Pierre » (1947), « Les poteaux » (1975), « Le p'tit bonheur » (1948), « Sors-moi donc Albert » (1975) et « Le train du nord » (1946) sont les principaux exemples qui illustrent le type jazz.

16. Pensons seulement à l'émergence de musiques festives dans la diaspora noire états-unienne telles que le Dixieland et le swing, ou au blues mélancolique et plaintif des Noirs du sud des États-Unis, mais également à la récupération de ces musiques (entendre ici un euphémisme de l'appropriation) par les Blancs comme des musiques populaires de l'époque. Bien sûr, le contact d'autres influences jazz comme celle de Django Reinhardt en France n'est pas exclu, mais Leclerc a déjà composé des chansons d'influence jazz avant de partir pour la France en 1950 (« Le Québécois » en 1943, « Contumace » en 1944, « Le train du nord » en 1946, ou « Le p'tit bonheur » en 1948).

avec accents sur les temps 2 et 4 de chaque mesure (« Le p'tit bonheur » [00:00-0:30]), soit par une pulsation carrée dans un tempo allant, avec des accents sur les temps 1 et 3 de chaque mesure (« L'alouette en colère » [00:00-00:35]). Enfin, ajoutons que la contrebasse avec un accompagnement en *walking bass jazz*, la sixte ajoutée sur l'accord final d'une chanson donnée ou le *scat singing* (« Un soir de février », « Naissance ») signalent à coup sûr la présence de l'un ou l'autre des éléments du type guitaristique jazz. Cela complète le portrait global des différents types guitaristiques dans les chansons de Leclerc que notre article s'était proposé de dresser. Avec notre analyse, il est sans doute plus facile de comprendre, par exemple, pour quelle raison la version que donne Leclerc de « La complainte du phoque en Alaska » de Michel Rivard possède une touche si personnelle.

Notre article montre bien en quoi une nouvelle perspective d'analyse musicologique des chansons de Félix Leclerc est complémentaire aux travaux déjà existants. L'étude musicale de Marie-José Chauvin donne bien un portrait de la dimension musicale des chansons de Leclerc, mais le déplacement de l'objet d'analyse, qui passe d'une partition écrite en signes abstraits à un enregistrement sonore concret, permettra à notre avis de vraiment circonscrire l'impact déterminant de la mise en musique des textes littéraires de chansons. Éventuellement, les présentes observations peuvent conduire à une relecture significative de l'évolution du style musical chez Leclerc qui, rappelons-le, ne change pas selon Chauvin (Leclerc, [1970] 1988 : 193). Pour l'heure, on voit déjà que les principales facettes de l'accompagnement guitaristique des chansons du chansonnier ont toutes marqué l'imaginaire québécois

## LA PARTICULARITÉ DU JEU GUITARISTIQUE

à leur manière : « L'hymne au printemps » pour le type tzigane ; « Moi, mes souliers » pour le chansonnier ; et « Le petit bonheur » pour le jazz. Dans la suite logique du travail, nous veillerons à ce que le modèle proposé représente bien l'ensemble du corpus des chansons de Leclerc et nous évaluerons de quelles manières le jeu guitaristique renforce les principaux thèmes des textes littéraires.

## BIBLIOGRAPHIE

- BÉRIMONT, Luc (1964), *Félix Leclerc : choix de textes et de chansons*, Montréal, Fides. (Coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 123.)
- BERTIN, Jacques (1986), *Félix Leclerc : le roi heureux*, Paris, Éditions Arléa.
- BROUILLARD, Marcel (1994), *Félix Leclerc : l'homme derrière la légende*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Littérature d'Amérique ».)
- DE L'ADDOLORATA, Sœur Gabriel [Colette BERGERON] (1964), « L'univers poétique de Félix Leclerc ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- DESPINS, Carmel Rita (1966), « Les thèmes de Félix Leclerc ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- DUFOUR, Jean (1998), *Félix Leclerc d'une étoile à l'autre*, Paris, Christian Pirot.
- GAGNÉ, Jacques, réalisateur (1994), *Pieds nus dans l'aube : autour d'un texte de Félix Leclerc*. 1 cassette vidéo VHS, son et couleurs, ½ pouce. [S. l. : s. n.].
- JUTRA, Claude, réalisateur (1958), *Félix Leclerc, troubadour*. 1 cassette vidéo VHS, son et couleurs, ½ pouce. [Montréal] : Office national du film.
- LARSEN, Christian (1964), *Chansonniers du Québec*, Montréal, Beauchemin.
- LEBLANC, Geneviève (1998), « Félix Leclerc en tant que figure rassembleuse d'une communauté mémorielle : incursion au cœur de l'identitaire québécois ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- LECLERC, Félix ([1970] 1988), *Cent chansons : texte des chansons précédé d'une interview par M. Jean Dufour et suivi d'une étude par Mme Marie-José Chauvin*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- LECLERC, Félix (1989), *L'intégrale Félix Leclerc (coffret)*. Philips 838 459-2, 6 disques compacts. Contenu : « Le p'tit bonheur » (838 072-2),



## LA PARTICULARITÉ DU JEU GUITARISTIQUE

« La vie, l'amour, la mort » (838 073-2), « La Gaspésie » (838 074-2), « L'alouette en colère » (838 075-2), « Mon fils » (838 076-2) et « L'encan - Le tour de l'île » (838 077-2).

- LECLERC, Félix, Jacques BOUCHARD et Monique GIROUX (2000), *Heureux qui comme Félix : une histoire de Félix Leclerc*. GSI Musique GSIC-10-981, 10 disques compacts. Contenu : 1. Portrait du géant ; La voix ; L'enfance – 2. L'inspiration ; La littérature ; La radio ; Les débuts – 3. La conquête parisienne ; Le grand saut ; Canetti – 4. Nul n'est prophète en son pays ; Félix le canadien ; Amitiés – 5. Vaudreuil ; Théâtre ; Humour – 6. Tournant ; Révolution ; Ruptures – 7. Le défricheur ; Mai 68 ; La Suisse – 8. Félix le québécois ; L'alouette en colère ; Superfrancofête – 9. La retraite ; L'île d'Orléans ; Ses héritiers – 10. Le tour de l'île ; Rideau ; La mort.
- LE PENNEC, Jean-Claude (1967), *L'univers poétique de Félix Leclerc*, Montréal, Fides. (Coll. « Études littéraires ».)
- MAZOUZ, A., réalisateur (1988), *Félix Leclerc : c'est la première fois que j'la chante*. 1 cassette vidéo VHS, son et couleurs, ½ pouce. Montréal : Office national du film.
- NAUD, Pierre (2002), « Félix Leclerc et le mouvement indépendantiste québécois : un mariage basé sur les valeurs communes (analyse de la relation art-politique à l'aide du modèle de Neil Smelser sur les caractéristiques structurelles de la société) ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- PAQUETTE, Marcelle (1945), « Bibliographie de Félix Leclerc ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- SERMONTE, Jean-Paul (1989), *Félix Leclerc : roi poète et chanteur*, Monaco, Éditions du Rocher.
- ZIMMERMANN, Éric (1999), *Félix Leclerc : la raison du futur*, Montréal, Didier Carpentier, Saint-Martin. (Coll. « Bibliothèque nationale du Québec ».)



JEANNE LAPOINTE  
OU PENSER LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

*Claudia Raby*  
Université Laval

Influente intellectuelle du Québec moderne, Jeanne Lapointe demeure néanmoins méconnue tant des chercheurs que du grand public. Pourtant, sa collaboration à plusieurs projets majeurs dans l'histoire du Québec tels que la Commission Parent et la Commission Bird, ainsi que sa longue carrière d'enseignante à l'Université Laval aboutissant au titre de professeure émérite, les prix qu'elle a reçus, dont le prix Elsie-Gregory-McGill en 1987 pour l'ensemble de sa carrière et, enfin, sa position privilégiée dans un réseau d'influences littéraires (correspondances avec Anne Hébert et Marie-Claire Blais) témoignent de toute l'importance qu'a prise Jeanne Lapointe dans la vie intellectuelle québécoise et ce, malgré un effacement peut-être volontaire qui l'a laissée dans l'ombre jusqu'à aujourd'hui. Les textes signés de sa main témoignent d'un riche parcours critique chronologiquement divisé en trois périodes successivement marquées par une implication presque exclusive de la part de Jeanne Lapointe (*Cité libre*

(1954-1961), psychanalyse (1970-1978) et féminisme (1978-1985))<sup>1</sup>, périodes que nous analyserons ultérieurement.

Dans le cadre de cette étude, la seule analyse de la première période associée à sa collaboration à la revue *Cité libre* dans les années 1950 permettra d'expliquer, du point de vue de la poétique de la critique littéraire, les enjeux qui déterminent la pratique de Jeanne Lapointe. Pour ce faire, nous étudierons d'abord les principaux enjeux intellectuels du débat qui prend place dans les pages

---

1. Après sa période de collaboration à la revue *Cité libre* et à la Commission Parent (1954-1966), Jeanne Lapointe se tourne vers la psychanalyse pendant la décennie 1970. Après avoir suivi des cours à Paris, elle pratique la psychanalyse à l'Institut de Psychothérapie du Québec et y produit quelques études en lien avec la littérature (1971-1974) (Virginia Woolf et Virgil Gheorghiu). En 1977-1978, une année sabbatique passée à la Martinique lui permet d'étudier la littérature antillaise et l'ethnologie des Antilles tout en effectuant un travail clinique en psychothérapie à l'hôpital du Lamentin auprès de patients alcooliques et de femmes. L'année suivante, son retour à l'enseignement à Québec est marqué par une réorientation de son point de vue : en mettant à profit ses connaissances en psychanalyse, Jeanne Lapointe adopte la lunette féministe grâce à laquelle elle contribue grandement à faire avancer la recherche dans ce domaine. De 1978 à 1985, plusieurs contributions méritent d'être signalées : communication intitulée « La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines » (juin 1980) à la Première Conférence nationale sur les études relatives aux femmes à l'Institut Simone de Beauvoir de l'Université Concordia ; communication intitulée « Le Meurtre de la femme chez le théologien et chez le pornographe » (juin 1982) à la réunion des Sociétés savantes à Ottawa ; allocution d'ouverture intitulée « La recherche relative aux femmes : une question de vie et d'identité » à la Conférence internationale sur la recherche relative aux femmes à l'Institut Simone de Beauvoir de l'Université Concordia ; co-rédaction du projet de fascicule du CRSH sur la recherche non sexiste (1983-1984) ; direction de quatorze mémoires et thèses à sujets féministes ; membre du GREMF (groupe de recherche et d'échanges multidisciplinaires féministes) à l'Université Laval en 1983-1984.

de la revue en 1954 et 1955, et dont les voix sont celles de Jeanne Lapointe, de Félix-Antoine Savard et de Pierre Gélinas. Cette réflexion sur les enjeux intellectuels du débat nous amènera à préciser notre étude en nous penchant sur la conception de la critique littéraire de Jeanne Lapointe par l'analyse de ses articles publiés chez *Cité libre* jusqu'en 1961.

## LES ENJEUX DU DÉBAT

### « QUELQUES APPORTS POSITIFS DE NOTRE LITTÉRATURE D'IMAGINATION »

Outre son travail d'enseignante à l'Université Laval, la collaboration de Jeanne Lapointe à la revue *Cité libre* correspond à sa première prise de parole publique. Son premier article paraît en octobre 1954 dans le numéro 10 de la revue. Cette collaboration, qui dure jusqu'en 1961 – mais de façon plutôt irrégulière – commence par l'ouverture d'un débat déterminant pour les études littéraires et les idéologies en présence dans les années 1950. Afin de mieux saisir les premières idées défendues publiquement par Jeanne Lapointe ainsi que les bases de sa réflexion critique, rappelons brièvement les enjeux de ce débat intellectuel à trois voix.

Le premier article de Jeanne Lapointe, intitulé « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination » (1954), constitue l'élément déclencheur du débat. Cette intervention de Lapointe dans les pages de *Cité libre* ne constitue pas un hasard : plusieurs questions soulevées marquent sa position citélibriste principalement caractérisée par la primauté accordée à la raison et la volonté de renouvellement du milieu intellectuel. Par exemple, son

texte est truffé de commentaires dénonciateurs de l'emprise cléricale sur le milieu intellectuel qui semble s'enliser dans des idées jugées désuètes et, du coup, nuisible à une réflexion rationnelle et éclairée : « Un nationalisme centré sur des valeurs de défense et d'immobilisme ne contribuerait-il pas à nous garder dans un certain infantilisme et une certaine peur collective des valeurs d'extériorisation et de création » ? (1954 : 19).

Pour Jeanne Lapointe, la survivance des Canadiens français et de leur histoire nationale étant désormais assurée, le temps est venu de passer à une littérature qui les idéalise moins, qui soit plus personnelle et réaliste, c'est-à-dire plus créative. Elle veut légitimer la littérature canadienne d'imagination, l'admettre au canon de la littérature française afin d'affirmer son caractère universel. Dans cette optique, elle met en évidence un critère critique déterminant quant à son propre parcours : la qualité esthétique d'une œuvre étudiée prévaut désormais dans le discours critique. En effet, « l'essentiel de la démarche de Lapointe est justement de rendre hommage à un discours qui se distingue par son apport à l'expérience esthétique, tout en légitimant l'existence d'un lieu autonome pour l'appréciation et la consécration des œuvres littéraires » (Schwartzald, 1985 : 82). Le critère nationaliste n'est dès lors plus valable aux yeux d'une critique qui se veut renouvelée.

#### « DISSIDENCE »

Une première voix divergente apparaît dans les pages suivantes du même numéro de *Cité libre*, celle de Mgr Félix-Antoine Savard. Alors beaucoup plus âgé que la

génération de *Cité libre*, doyen de la Faculté des Lettres de l'Université Laval et surtout, membre ecclésiastique, Savard affirme par sa « Dissidence » (1954) la distance réelle qui le sépare d'une nouvelle intelligentsia, généralement laïque, dont la voix de Jeanne Lapointe demeure une assez fidèle représentante. L'attitude intellectuelle de Lapointe, qui élargit le regard critique à un corpus d'imagination, heurte le point de vue de Savard qui, en bon successeur de Camille Roy, réitère son nationalisme, attitude que Lapointe dénonce. Dans son article, le doyen exprime ses angoisses face à une « école qui ne veut résolument plus voir dans notre retard intellectuel que déformation du patriotisme, qu'abus surtout du cléricalisme » (1954 : 39). Pour Savard, les enseignements du passé constituent de solides piliers pour l'avenir de la nation canadienne-française. Les idées citélibristes et les arguments anti-nationalistes de Jeanne Lapointe représentent donc un certain danger en ce sens où l'universalisme risque de tomber dans une forme d'anarchie où les règles imposées par la conscience du réel disparaissent au profit d'un plaisir stérile. Pour éviter d'être semblables à « ces nuées agitées par les vents, dont parle l'Apôtre » (Savard, 1954 : 38), il faut demeurer attaché à la tradition, aux biens fondamentaux que constituent « sentiments naturels, culte de la famille, philosophie traditionnelle » (Savard, 1954 : 39). Le ton défensif de la réponse de Savard où transperce une inquiétude quelque peu résignée demeure le signe d'un vent de changement qui souffle de plus en plus fort et qui ébranle de plus en plus sérieusement les certitudes traditionnelles.

## « LETTRE À JEANNE LAPOINTE »

Le débat change de cap en mai 1955 lorsque Pierre Gélinas répond à son tour à l'article de Jeanne Lapointe dans le numéro 12 de *Cité libre*. Dirigeant communiste de l'après-guerre, Gélinas déplace le sujet et même, inverse consciemment les données pour faire valoir un sociologisme de gauche. Dans sa « Lettre à Jeanne Lapointe » (1955), l'enjeu le plus important réside dans les notions du vrai et du vraisemblable. Pour Gélinas, la littérature doit se faire le reflet d'une réalité objective, celle des classes ouvrières et populaires, et l'aspiration à l'universalité prônée par Lapointe dénote, selon lui, un certain provincialisme, une aliénation dont les écrivains sont victimes en tentant de s'empêcher de paraître canadiens. Il considère enfin que le point de vue de Jeanne Lapointe est empreint d'élitisme et de colonialisme.

## « RÉPONSE À LA LETTRE PRÉCÉDENTE »

Ces propos permettent à Lapointe de réaffirmer ses idées, de manière plus explicite, dans une « Réponse à la lettre précédente » (1955) publiée dans le même numéro. Elle exprime en ces pages une idée qui, semble-t-il, sera à la base de sa démarche critique tout au long de sa vie : « Le vrai et le vraisemblable, en littérature, c'est ce qu'un écrivain créateur arrive à nous faire voir à sa manière. Le roman n'est pas du journalisme, encore moins une transposition de l'histoire » (1955 : 36). Pour elle, le sujet de l'art demeure un reflet, non pas du social ou de l'histoire, mais d'une expérience subjective du monde, d'une conscience à la fois personnelle et collective.



## LA QUESTION DE L'ENSEIGNEMENT

Ces principaux enjeux soulevés par les trois voix qui prennent part au débat s'accompagnent d'une question importante qui concerne moins la littérature que la critique elle-même : l'enseignement. Cible des collaborateurs de *La Relève* puis objet de critique par excellence au sein de la revue *Cité libre* pendant plusieurs années, l'enseignement est perçu comme une clé qui permettra la « réhabilitation de la société » par la « réhabilitation des individus » (Bélanger, 1977 : 75). Si *Cité libre* s'oppose clairement au cléricalisme, c'est dans la mesure où celui-ci est reconnu coupable d'avoir maintenu un état de torpeur intellectuelle généralisé contre lequel on appelle à un éveil collectif.

Si la question est soulevée en 1954 dans le premier article de Lapointe et à nouveau dans la réponse de Savard, c'est que les deux auteurs se sentent étroitement concernés par le sujet. En effet, depuis 1939, Jeanne Lapointe enseigne la littérature à la Faculté des Lettres de l'Université Laval, faculté dont Mgr Savard est le doyen au moment où a lieu le débat. Leur relation est donc non seulement de nature intellectuelle mais aussi institutionnelle, d'où une certaine délicatesse de ton. L'article de Jeanne Lapointe se clôt tout de même sur des accusations explicites des plus graves : toute recherche personnelle de profondeur serait détournée par les vérités thomistes enseignées aux collégiens. Elle suggère : « un certain dogmatisme dans toutes les matières de l'enseignement ne nuit-il pas aussi à la vitalité même de l'esprit, à ses pouvoirs de création et d'invention ? » (1954 : 36). Se poser la question signifie ici mettre en doute un certain nombre de fondements de la société et du système de l'époque.

Si les propos agacent les certitudes, la pratique de l'enseignement dérange. D'objet, l'enseignement devient aussi lieu de critique. En effet, Lapointe consacre des cours à l'étude d'auteurs dont l'œuvre est marquée par le doute, tels Dostoïevski et Anne Hébert, corpus susceptible de déranger « l'enseignement basé sur une doctrine philosophique sûre et profonde et large [...] solidement appuyée sur les grandes autorités de la raison et de la foi » (Savard, 1954 : 38). Lapointe propose aussi, à l'intérieur même de ses cours, une méthode conforme aux valeurs universelles et esthétiques qu'elle prône dans son premier article. Les inquiétudes de Mgr Savard explicitées dans sa réponse à Jeanne Lapointe sont donc triplement justifiées : s'écroulent progressivement les traditions littéraires, critiques et pédagogiques. L'article de Lapointe n'en est que la confirmation écrite, la pointe de l'iceberg.

#### CONCEPTION DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DE JEANNE LAPOINTE

La critique littéraire telle que la conçoit Jeanne Lapointe trouve donc son prolongement dans une critique du conservatisme et des institutions désormais jugées désuètes. Peut-on toujours parler de critique littéraire devant une pratique si élargie ? Qu'est-ce que la critique littéraire ? Donner une définition de ce qu'« est » la critique littéraire demeure presque impossible. Paul Wyczynski expliquait cette impasse en 1964 en s'appuyant sur les propos de Pierre Moreau :

*« La critique littéraire, après s'être longtemps interrogée sur sa propre définition, en est venue à s'interroger sur la définition de la littérature, qui*

*est sa raison d'être. » Dans l'optique de son objet, la critique littéraire est donc soumise, comme la littérature, à la loi d'une évolution constante (1964 : 35).*

Ainsi, la critique dépend de son objet puisqu'elle cherche à le comprendre.

Nouvelle confrontation à une question encore plus épineuse que la première : qu'est-ce que la littérature, objet de critique littéraire ? Pour Jeanne Lapointe, « la littérature est à la fois une prise de conscience, un art et une pensée » (1954 : 17). Cette phrase liminaire souligne toute l'importance accordée à l'expérience individuelle et esthétique dans la définition de la littérature, valeurs humanistes<sup>2</sup> qui permettent un élargissement des vues de l'écrivain comme du critique. Les termes peuvent en être explicités à la lumière des propos mêmes de Lapointe.

#### UNE PRISE DE CONSCIENCE

Jeanne Lapointe oppose explicitement une littérature apologétique d'avant 1934 à un réalisme d'après 1934, date de parution du roman *Les demi-civilisés* qu'elle qualifie d'exécration mais qui « ressemblait à un acte de courage » (1954 : 17) par son réalisme. Pour Lapointe, la littérature apologétique est associée à un « nationalisme messianique né de nos frustrations collectives » (1954 : 17). Ce sont des « romans d'idéalisation dépourvus d'observation, de psychologie, de métier et d'art » (1954 : 17),

---

2. Nous utilisons le terme « humaniste » avec prudence seulement en ce sens où l'être humain et son essence sont au centre des considérations critiques et littéraires.

marqués d'un « narcissisme collectif » (1954 : 17) et d'« une volonté de survivance et de surcompensation » (1954 : 17), où le « nationalisme [est] centré sur des valeurs de défense et d'immobilisme » (1954 : 19). Les romans régionalistes sont pour elle, de toute évidence, dépassés en 1954. En littérature, la prise de conscience réside donc d'abord dans un réalisme qui permet de sortir d'un certain infantilisme et d'accéder à une extériorisation réelle et à la création non seulement thématique mais aussi esthétique.

#### UN ART

Le mot « art » utilisé par Jeanne Lapointe désigne explicitement une expérience esthétique. Pour elle, la qualité esthétique de l'œuvre est probablement le critère le plus important puisqu'il découle de la prise de conscience et soutient la pensée subjective présente dans un ouvrage. Le rôle du travail esthétique consiste à donner aux « images de nous-mêmes une portée universelle ou [à] les revêtir, même à nos propres yeux, d'une force de conviction, d'émotion ou de symbolisme » (1954 : 24). Pour Lapointe, si la littérature canadienne-française est généralement si terne, teinte d'ennui et de plaintes, c'est en partie à cause de sa pauvreté esthétique. Les œuvres qu'elle commente au passage marquent bien l'importance qu'elle accorde à la qualité esthétique en littérature : *Un homme et son péché*, première « œuvre du domaine romanesque [qui] manifestait un don de créateur, du relief, de la force » (1954 : 24) ; *Menaud, maître-draveur* au « style ouvragé » et aux « métaphores somptueuses » (1954 : 25) ; les œuvres d'Anne Hébert et de Saint-Denys Garneau dont l'art le plus dépouillé mène à la confrontation intérieure authentique.

En tant que critique littéraire, Jeanne Lapointe recherche les œuvres où le travail artistique l'emporte presque sur la trame narrative et encore plus sur les idéologies.

#### UNE PENSÉE

Sous la plume de Lapointe, la pensée ne correspond pas à une idéologie. La littérature comme pensée est une expérience individuelle où, par exemple, le thème de la religion n'est pas abordé du point de vue clérical mais prend la forme d'une spiritualité intime et personnelle. C'est à ce niveau que littérature et imagination se trouvent liées, laissant émerger le caractère humain dans l'écriture même.

#### DÉFINITION ET PRATIQUE

Cette définition de la littérature d'imagination en trois volets dévoile en filigrane une définition de la critique littéraire comme champ autonome par rapport aux idéologies et aux institutions, mais toujours dépendant de la discipline sur laquelle elle porte : la littérature. En 1955, Lapointe précise que « la critique, littérature au second degré, a tout autant de liberté pour juger de l'œuvre que l'écrivain doit en avoir pour l'écrire ; mais la critique, ni personne, n'a de consignes à donner pour les œuvres à naître » (1955 : 37). Cette liberté que Lapointe revendique pour la critique autant que pour la littérature conditionne sa pratique qui se tient tout autant entre les murs de l'Université que dans les pages de *Cité Libre*. Pour juger de la valeur d'une œuvre, elle s'appuie sur les critères suivants : psychologie individuelle, subconscient, qualité esthétique. Puisqu'il est difficile de connaître le contenu

des cours qu'elle a donnés pendant les années 1950, nous analyserons de plus près la mise en pratique de ces propos sur la critique littéraire en étudiant de façon comparée ses deux articles critiques publiés dans *Cité libre* en 1960 et en 1961.

Les titres nous dévoilent d'emblée le corpus choisi : en mai 1960, elle publie « Saint-Denys Garneau et l'image » et en avril 1961, « *Mystère de la parole* par Anne Hébert ». Ce choix des auteurs n'est pas innocent. Déjà, dans « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination » en 1954, Jeanne Lapointe tentait d'analyser au passage les œuvres de Saint-Denys Garneau et d'Hébert, concluant qu'il était un peu tôt pour une compréhension juste de ces textes. Six ans plus tard, elle publie ces deux études dans *Cité libre* afin, semble-t-il, d'appuyer ses conceptions connexes de la littérature et de la critique littéraire. En effet, elle choisit un corpus qui corrobore ses idées sur la légitimation d'une littérature québécoise à portée universelle, sans besoin de se reposer sur une représentation du social ou de l'histoire, sans valeur nationaliste. Hébert et Saint-Denys Garneau font aussi partie du corpus à l'étude dans ses cours de littérature dans les années 1960. Lapointe tente donc d'aménager un terrain autonome pour une critique littéraire non prescriptive qui demeure libre de juger selon les critères qu'elle se donne.

Comment les critères établis par Jeanne Lapointe sont-ils mis à contribution dans ses deux derniers articles citélibristes ? D'abord, dans chacun des articles, l'auteure accorde une grande importance aux images afin d'en faire une étude thématique plus approfondie : chez Saint-Denys Garneau, elle analyse les images géométriques verticales et planes alors que chez Hébert, elle observe l'ordre dans

lequel les images et les symboles sont disposés afin de comprendre le cheminement artistique de la poète. Parallèlement aux thèmes, Lapointe s'attarde à la forme : la stance large et le vers allongé chez Hébert, le langage dépouillé chez Garneau.

Cette attention aux images et à la forme vise à montrer comment elles peuvent donner une portée universelle au propos tenu sur soi. N'oublions pas que le corpus poétique choisi fait partie d'une littérature centrée sur le « je », corpus qui permet d'appliquer ce critère primordial pour Jeanne Lapointe : la littérature est le reflet d'une subjectivité et d'une expérience personnelle.

Entre alors en jeu le point de vue psychanalytique : par exemple, elle perçoit chez Garneau un malaise coupable dans les idéaux d'immobilisme contraires à la vie, dans le désir d'autodestruction. Il apparaît évident ici que la critique, dépendante de son objet, est, tout autant que la littérature, une expérience qui en appelle inévitablement à la subjectivité de l'auteur, cette dernière étant très présente dans les textes de Lapointe qui y lance parfois sans retenue des éloges et des opinions. Par exemple, elle écrit à propos des poèmes d'Anne Hébert :

*Que, parmi le pauvre sédiment de bien des publications médiocres qui forment la plus grande partie de notre littérature, ait pu germer une œuvre aussi exigeante, à la fois somptueuse et austère, ce verbe sans hasards, d'une autorité sans égale [...] (1961 : 22).*

Outre ses appréciations littéraires, Lapointe se dévoile aussi lorsqu'elle réitère ses charges contre le système d'éducation à la fin de son article sur Saint-Denys Garneau.

En effet, après avoir analysé la détresse psychologique du poète et conclu à la névrose, elle accuse une société qui n'opère pas de changements significatifs et durables. Et, comme précédemment, elle propose que la source du malaise existentiel généralisé, dont Saint-Denys Garneau est devenu l'icône, réside dans l'éducation : « Notre système d'éducation reste profondément marqué de cette peur profonde de la réalité à aborder de front, sans système préconçu. [...] Une éducation mal faite arrive à fournir des fausses bonnes raisons de mal vivre » (1960 : 28 et 32). Malgré ces écarts, il ne faudrait pas supposer que la critique littéraire de Jeanne Lapointe constitue un prétexte à une insurrection : au contraire, le motif premier de son intervention demeure la littérature, celle qui dévoile d'abord et avant tout l'âme humaine.

#### UN PARCOURS EN ENTONNOIR

Caractérisée par une conscience très forte du caractère humain de la littérature, la critique littéraire telle que définie par Jeanne Lapointe doit tenir compte de la personne derrière l'écrit, c'est-à-dire de l'auteur dont on perçoit la subjectivité à travers les images et leur évolution, les thèmes, les figures de style, etc. Cette subjectivité dévoile le caractère humain de l'œuvre qui rejoint l'universel auquel aspire Jeanne Lapointe. Conséquemment, ses critères pour juger d'une œuvre sont empreints d'universalisme : on évalue la qualité esthétique tout en étudiant la subjectivité et l'expérience individuelle et collective mises à profit.

Réciproquement, le texte critique est aussi le lieu d'un investissement personnel bien que méthodique. La colla-



laboration de Jeanne Lapointe à *Cité libre* dans les années 1950 ne surprend personne puisque la plupart de ses idées appuient le point de vue général de la revue empreinte d'une volonté d'universalisme et qui veut apporter un regard souvent apolitique sur le monde. Ce regard restera le même à travers tout le parcours intellectuel de Jeanne Lapointe, mais il se spécialisera tout au long de ses recherches. Si, dans *Cité libre*, ses analyses sont intuitives, ses propos deviennent plus scientifiques dans les années 1970, laissant émerger les notions du subconscient, du moi et du surmoi à l'intérieur de la critique littéraire. Puis, se spécialisant toujours, sa critique empruntera dans les années 1980 la lunette féministe qui ajoutera au discours sur la littérature comme produit humain l'impact de la sexualité de l'auteur sur le texte.

Pendant ces trois périodes distinctes, les mêmes conceptions de la littérature et de la critique perdurent : toutes deux existent en toute liberté dans une relation de réciprocité. Toutefois, le point de vue sur la spécificité humaine se resserre constamment, figurant un parcours en entonnoir, du point de vue le plus large au plus précis. Il semble donc que la démarche humaniste de Jeanne Lapointe constitue une véritable quête intellectuelle, celle de toute sa vie, basée sur le syllogisme suivant : si la critique littéraire consiste à comprendre la littérature et si la littérature demeure un produit essentiellement humain, alors la critique doit d'abord étudier ce qui caractérise l'humanité.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLARD, Jacques (1991), *Traverses de la critique littéraire au Québec*, Québec, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BÉLANGER, André J. (1977), *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la JEC*, Cité libre, Parti Pris, Montréal, HMH.
- FITCH, Brian T. (1994), *À l'ombre de la littérature. Pour une théorie de la critique littéraire*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Théorie et Littérature ».)
- FORTIN, Andrée (1993), *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- GÉLINAS, Pierre (1955), « De notre littérature. I- Lettre à Jeanne Lapointe », *Cité libre*, n° 12 (mai), p. 25-34.
- HAYWARD Annette, et Agnès WHITFIELD (dir.) (1992), *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature/Littérature de la critique*, Montréal, Triptyque.
- LAPOINTE, Jeanne (1954), « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité Libre*, n° 10 (octobre), p. 17-36.
- LAPOINTE, Jeanne (1955), « Réponse à la lettre précédente », *Cité libre*, n° 12 (mai), p. 34-39.
- LAPOINTE, Jeanne (1960), « Saint-Denys Garneau et l'image », *Cité libre*, n° 27 (mai), p. 26-28 et p. 32.
- LAPOINTE, Jeanne (1961), « *Mystère de la parole* par Anne Hébert », *Cité Libre*, n° 36 (avril), p. 21-22.
- ROBERT, Lucie (1989), *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- SAVARD, Félix-Antoine (1954), « Dissidence », *Cité libre*, n° 10 (octobre), p. 37-39.

JEANNE LAPOINTE OU PENSER LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

- SCHWARTZWALD, Robert (1985), « Littérature d'imagination valorisée », dans *Institution littéraire, modernité et question nationale au Québec (1940 à 1976)*, thèse dactylographiée, Faculté des Études Supérieures, Université Laval, p. 69-97.
- WYCZYNSKI, Paul (1964), « Histoire et critique littéraires au Canada français », dans Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU (dir.), *Littérature et société canadiennes-françaises*, deuxième colloque de la revue *Recherches sociographiques* du Département de sociologie et d'anthropologie de l'Université Laval, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 11-61.



L'UNIVERS MUSICAL  
CHEZ MICHEL TREMBLAY ET GÖRAN TUNSTRÖM :  
UNE JONCTION ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

*Amélie Nadeau*

Université du Québec à Montréal

Au cours des dernières années, plusieurs essais ont établi des relations entre la littérature et la musique et cette approche semble désormais faire partie intégrante de la littérature comparée. Bien que la musique ne soit pas porteuse d'un récit en tant que tel et qu'elle laisse une large place à l'interprétation, les analogies symboliques, émotionnelles et structurelles entre les références musicales et l'œuvre littéraire ne sont pas obligatoirement subversives : dans de nombreux textes, les liens qui unissent certains aspects de la musique et de la littérature reposent sur des éléments concordants qui donnent un surplus de signification à l'œuvre littéraire. Comme le souligne Isabelle Piette,

*[[les références faites à une œuvre ou à un compositeur peuvent être plus ou moins voilées et prendre des proportions variables. Simples mentions, elles font office de bornes historiques et culturelles. Mais*

*répétées* ou situées à des endroits décisifs de l'œuvre littéraire<sup>1</sup>, *elles irradient dans le message de celle-ci ou dans son organisation* (1987 : 51).

Il en est ainsi des évocations ou des références musicales dans les œuvres de Michel Tremblay et de Göran Tunström, dont la présence et le rapprochement avec d'autres problématiques, dont celle du rêve et de la réalité, sont déterminants dans l'analyse, la construction et l'interprétation de ces œuvres.

Dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*<sup>2</sup> de Michel Tremblay (publiées entre 1978 et 1997) et *L'Oratorio de Noël*<sup>3</sup> [*Juloratoriet*] du Suédois Göran Tunström (paru en version originale en 1983 et traduit en français en 1987), la musique est positivement connotée et elle permet aux personnages de pallier les insatisfactions du réel. En effet, ces œuvres dépeignent toutes deux un quotidien marqué par l'ennui, l'angoisse et le malheur. Tant dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* que dans *L'Oratorio de Noël*, les personnages trouvent refuge dans un univers imaginaire ordonné par la musique pour échapper à une réalité pénible et contraignante. Comme le mentionne André Brochu en commentant les *Chroniques* de Tremblay, « le Rêve est la nourriture essentielle, qui permet [aux

---

1. Nous soulignons.

2. *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978) ; *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980) ; *La duchesse et le roturier* (1982) ; *Des nouvelles d'Édouard* (1984) ; *Le premier quartier de la lune* (1989) ; *Un objet de beauté* (1997). Dans cet article, les références à ces œuvres seront respectivement notées GF, TP, DR et PQL suivies du numéro de folio.

3. Dans cet article, les références à ce roman seront notées ON, suivies du numéro de folio.

protagonistes] de traverser l'existence lamentable » (1993 : 264). Cette remarque, qui pourrait tout autant s'appliquer à *L'Oratorio de Noël*, traduit bien l'importance que revêt l'imaginaire dans ces deux œuvres. Cependant, la particularité des romans de Tremblay et de Tunström n'est pas seulement qu'ils mettent en rapport le rêve et la réalité, ce parallèle étant fréquent en littérature<sup>4</sup>, mais réside plutôt dans la manière dont le passage de l'un à l'autre s'effectue. Dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* et *L'Oratorio de Noël*, la musique devient une passerelle qui permet aux personnages d'accéder à un autre monde, en marge du quotidien.

#### LA MUSIQUE MISE EN MOTS

Les six tomes des *Chroniques* tracent le portrait d'une vie empreinte de tristesse et de frustrations, ponctuée de bonheurs éphémères. On y suit, entre autres, l'évolution du personnage de Marcel, lequel représente le mieux le paradoxe entre le rêve et la réalité. Enfant qualifié d'idiot par son entourage, Marcel est cependant doté d'une imagination débridée, héritage de son grand-oncle Josaphat-le-Violon. L'éducation de Marcel, prise en charge par Violette, Rose, Mauve et Florence – personnages surnaturels de l'univers de Tremblay, aussi appelés « les Tricoteuses » –,

---

4. Brochu précise que « ce couple thématique n'a rien de nouveau en littérature. On le trouve déjà dans toute la littérature romantique, où le présent est synonyme d'une finitude ravageuse qui s'oppose à l'objet infini et inaccessible du désir, souvent associé au passé. [...] On ne trouve sans doute pas de ressort plus puissant du roman, depuis Balzac jusqu'à nos jours, que le conflit entre l'existence pratique et la vie idéale, objet d'une imagination nourrie de toutes les frustrations de la vie courante » (2002 : 59-60).

débuté lorsque Josaphat lui confie sa mission « d'allumeur de lune » (GF : 293). Mêlé aux traditions des conteurs canadiens-français et à celles des violoneux d'antan, le savoir merveilleux de Josaphat est transmis par le biais de la légende de la chasse-galerie. Dans ce récit, le grand-oncle de Marcel raconte de quelle façon ses airs de violon permettent à la lune de regagner chaque soir sa place dans le ciel. Ce don, réintégré dans le contexte urbain et ouvrier du Plateau Mont-Royal des années 1940, continuera à se manifester grâce à l'imaginaire de Marcel, qui en prendra le relais. De sa fenêtre, Florence assiste à la passation des pouvoirs entre Josaphat et l'enfant. Elle et ses filles sont les Muses modernes<sup>5</sup> qui, après Josaphat, vont initier Marcel à tout un savoir merveilleux, lequel passe en grande partie par l'univers musical que lui fait découvrir Mauve. À l'image du savoir antique, « la musique a une étendue immense [et] elle recouvre tout ce à quoi président les Muses » (Backès, 1994 : 134). Chapeautées par Florence, ses filles Mauve, Violette et Rose sont respectivement les muses de la musique, du chant et de la poésie. Elles se servent de l'art, surtout musical, pour transmettre, de génération en génération, une part du patrimoine. Elles ont appris à Josaphat les airs de violon, les légendes orales et les chansons folkloriques et c'est par ce savoir patrimonial que se poursuit l'apprentissage plus « classique » de Marcel, initié

---

5. Dans son essai, André Brochu rappelle que les Tricoteuses de Tremblay renvoient aux Parques romaines ou aux Moires grecques, fileuses du destin de chaque être humain : « C'est dire que les vieilles filles sont l'équivalent des Parques de la mythologie romaine ou, pour remonter à la mythologie grecque, des Moires » (2002 : 143). Il mentionne également qu'à elles quatre, « les tricoteuses remplissent à peu près tous les rôles qu'assumaient les Muses antiques » (2002 : 183).



aux œuvres de Brahms et aux grandioses symphonies de Beethoven.

Figées dans le non-temps imposé par leur rapport à l'Antiquité, les Tricoteuses transmettent un savoir musical qui demeure associé à un univers fantastique et harmonieux. Lorsque Josaphat raconte à sa sœur Victoire son initiation par les Tricoteuses, il rappelle les enchantements des violons et l'évolution des « chants venus des vieux pays » (GF : 349) qui ont été transformés et adaptés au fil des temps, mais qui demeurent toujours synonymes de beauté et de gaieté. Pour Josaphat, la musique est une chance qui permet d'alléger le quotidien :

*Il lui vanta la beauté de tout ce qu'on ne peut pas comprendre et essaya de lui faire accepter la chance qu'ils avaient, eux, Victoire, Marcel et lui-même, Josaphat-le-Violon, de pouvoir goûter à tout ça alors que les autres étaient condamnés à la médiocrité de leur vie quotidienne (TP : 349-350).*

De Josaphat-le-Violon à Marcel, la musique étourdit, subjugue, envoûte littéralement. C'est d'ailleurs l'un des premiers bienfaits que Florence enseigne à Marcel lors de ses leçons de piano avec Mauve :

*La musique, Marcel, c'est un cadeau de la vie. Ça existe pour consoler. Pour récompenser. Ça aide à vivre. Les malheurs qui t'attendent, Marcel, pourront toujours être endormis, engourdis, presque oubliés à cause de la musique de Mauve (TP : 220).*

Fier de son savoir, Marcel tente de le partager avec son cousin. En écoutant les récits de Marcel, l'enfant de la Grosse Femme a brièvement accès au même enchantement que lui :

*Il était écrasé de bonheur sous les images de son cousin qui faisaient crever le plafond de fleurs et courir dans le ciel d'été [...] des turlutes démentielles, des tapements de pieds qui vous brassaient le cœur pendant que les violons vous étourdisaient, des symphonies complètes exécutées en une seule seconde et qui éclataient en une seule note universelle, [...] des choses d'une beauté qui foudroyait* (PQL : 44-45).

La narration laisse pressentir ce bonheur immédiat, revigorant, qui est suggéré par un univers sonore, certes, mais surtout par l'ensemble des visions et des sentiments suscités par le récit musical de Marcel. Ce n'est pas l'illusion de la réalité sonore que Tremblay tente de créer, pas plus qu'il ne procède à une complexe transposition de l'écoute d'une œuvre musicale ; l'accent est davantage mis sur la force magique et pacifique qui émane de l'univers musical et qui permet à Marcel d'accéder à un ailleurs imaginaire. Cette forme d'interprétation du contenu émotionnel de la musique se rapproche de la « musique verbale » telle que la définit Steven Paul Scher : « [a] literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions : any poetic texture which has a piece of music as its "theme" » (1968 : 8). La musique verbale, qui insiste sur le contenu symbolique de la musique sans tenter une imitation littéraire du son à l'aide, par exemple, d'onomatopées<sup>6</sup>, peut s'inspirer d'une œuvre réelle ou être

---

6. Scher qualifie ce second procédé de « word music » et il le définit en ces termes : « a type of poetry or prose which primarily aims at imitation of the accoustic quality of music. Experimenters [...] attempt to evoke the auditory sensation of music by composing verbal structures consisting predominantly of onomatopoeic words or word clusters » (1968 : 3).

une invention de l'écrivain qui ne se rattache à aucune composition musicale existante. Dans ce second cas, il s'agit d'une musique fictive et l'écrivain la décrit à l'aide de métaphores, d'allusions à des jeux de couleurs, de lumière ou d'odeurs. Il fait alors appel au fantastique ou il emploie un langage hyperbolique qui tente de rendre compte de l'atmosphère sonore et des impressions subjectives qu'éveille cette musique inventée. Comme le remarque Piette, lorsque les écrivains parlent de la musique, contrairement aux spécialistes de cet art, ils le font de manière subjective : « [ils] emploient relativement peu de termes techniques. Par ailleurs, ils préfèrent souvent refléter le contenu émotionnel de la musique plutôt que rendre compte d'un processus intellectuel » (1987 : 86).

C'est ainsi que procède Tremblay dans *La duchesse et le roturier* lorsqu'il donne à inventer, de façon allégorique, la mélodie jouée par Marcel dans le magasin de musique Turcot. Après avoir entraîné Albertine à l'intérieur du magasin, Marcel s'installe au piano, malgré les réprimandes de sa mère et l'exaspération de la vendeuse. Une fois de plus, le piano représente pour lui l'occasion de fuir le quotidien. La série de notes qui déferlent alors les surprend tous ; la vendeuse, les quelques clients et surtout Albertine se laissent d'abord envoûter par la mélodie :

*[...] un torrent de musique s'éleva dans le magasin, une vague de notes claires et brillantes soutenues par un fond de basses grondantes ; [...] cela bondissait, dansait, virevoltait ; cela donnait envie de rire et de pleurer en même temps ; des lignes mélodiques sans fin étaient traversées de mille variations qui les ponctuaient, les commentaient, semblaient s'en moquer puis se laisser attendrir ; des*

*rythmes inattendus et complexes succédaient à des harmonies d'une simplicité déroutante ; la naïveté cédaît la place à l'affectation, la prétention à la drôlerie, la recherche de la dissonance au dépouillement du son parfait. [...] Quant à Albertine... Un monde en avait remplacé un autre (DR : 233-234).*

Les images qui défilent dans le magasin et les sentiments qu'éveille cette mélodie, attribuée à aucun compositeur connu, illustre de façon métaphorique les impressions subjectives et les émotions nouvelles que peut susciter la musique. Tremblay, en esquissant ces silhouettes sonores dans le texte, suggère de façon imagée une musique. Il convient de noter, comme le souligne Piette, que « les écrivains ne peuvent entendre sans voir » (1987 : 89). Ici, la description ne tente pas de reproduire fidèlement un phénomène sonore, mais elle dépeint une série d'images auxquelles est associé un éventail d'émotions. Les sons, les visions et les sentiments prennent une telle ampleur qu'ils semblent exister de façon autonome, dans un agencement qui dépasse la réalité du magasin Turcot, au point où Albertine ne s'y reconnaît plus. Dans cette périlleuse manifestation, Marcel tente de concilier les deux parts de son existence, l'univers des Tricoteuses auquel il a accès et son milieu familial médiocre où faire preuve de capacités artistiques est la pire des tares, comme en témoigne la réaction d'Albertine : « Si j'ai donné au monde un fou j'vas tout faire pour qu'y guérisse mais si j'y ai donné un poète j'ai ben peur qu'y'aye pas de remède, pis j'me le pardonnerai jamais ! » (TP : 192). Au lieu de réunir ces deux mondes, Marcel ne fait qu'en accentuer la séparation. Ainsi, après que la musique se soit élevée au-dessus du magasin et de ses clients et qu'elle ait conféré à Marcel un statut de

génie, Albertine, nullement fière de son fils, le ramène brusquement à la réalité : « “Descends de là ! [...] Me faire honte de même devant le monde ! Es-tu fou ? C'te musique-là, c'est pas pour nous autres, Marcel ! Es-tu capable de comprendre ça ?” » (DR : 235). Dans l'esprit d'Albertine, la musique – et le génie – ne peuvent faire partie de leur réalité miséreuse. Illustrant le caractère ascendant de la musique qui parvient à s'élever au-dessus de la réalité, la mélodie s'est éteinte dans l'indifférence après la réprimande d'Albertine. Pour Marcel, cette fuite hors du quotidien n'a été que de très courte durée. L'exaltation le ramène immédiatement à la souffrance et à l'angoisse.

#### LA MUSIQUE POUR SURVIVRE

Alors que, dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, la musique est enseignée à Marcel pour l'aider à oublier les laideurs au profit des beautés du monde, elle prend valeur de symbole dans *L'Oratorio de Noël*. Dans ce roman, dont le titre est emprunté à la célèbre œuvre de Bach<sup>7</sup>, le personnage de Sidner se tourne vers la musique à la suite du décès de sa mère, Solveig. Renversée accidentellement et piétinée par un troupeau de vaches à l'approche du concert qu'elle préparait depuis dix ans et où la chorale du village devait chanter l'*Oratorio de Noël* de Bach, Solveig personnifiait la joie associée à l'univers musical. D'ailleurs, elle portait un nom évocateur où *Sol* signifie soleil, lumière ou joie (Alsing, 2003 : 162), tandis que *veig*, en danois, veut dire « route ». Ainsi, Solveig était cette route de lumière ou de bonheur qui conduisait Aron et leurs enfants

---

7. *Weihnachts-Oratorium* (*L'Oratorio de Noël*) BWV 248 (1734).

dans l'autre dimension du monde. À l'époque où Solveig vivait encore, la famille était unie par la musique :

*Ils appartenaient à une autre espèce. Ils avaient la musique : une porte qu'ils pouvaient ouvrir et franchir à n'importe quel moment. Avec Solveig, ç'avait toujours été la même chose : elle était en quelque sorte vêtue de musique, et c'était un habit qui n'irritait pas, le monde n'irritait pas Solveig (ON : 284).*

La musique est d'emblée présentée comme un refuge qui permet d'évoluer en marge du quotidien. Après le décès de la mère, la famille de Sidner quitte le village. Lors du déménagement, ce dernier refuse de se séparer des disques qui ont glissé de la charrette où tous les biens de la famille ont été empilés. Ces disques, même cassés, perpétuent la mémoire de sa mère décédée. Pour lui, ils signent le départ de son village natal et marquent une coupure entre l'époque heureuse de Solveig et la nouvelle vie que son père et lui doivent affronter.

L'unité associée à la musique est transposée dans l'image récurrente des morceaux de disques, qui symbolisent ce que Sidner ne peut, ou plutôt, ne veut oublier. Ils marquent à la fois le refus – et l'impossibilité – de réparer ce qui a été brisé et l'incapacité de se détacher d'un passé marqué par l'univers musical et l'amour de Solveig. Intimement liée à la permanence du passé, la musique permet de suspendre les notions de temps et de lieux propres au réel, et elle les remplace par une temporalité et une dimension imaginaires et musicales. Dans *L'Oratorio de Noël*, les propriétés musicales permettent à Sidner, devenu musicien, de continuer à vivre malgré le drame qui a

marqué son enfance. Pour se soustraire au réel, il s'installe au piano et « se fon[d] dans le temps de la musique » (ON : 63). Le rythme ouvre les portes d'un ailleurs, fait de lui un être à nouveau heureux que le réel ne blesse plus :

*Sur les sentiers secrets du clavier, il se faufila à travers la jungle d'ordres et d'exigences. La tête baissée, les yeux à demi fermés, il fit son chemin vers les sommets où les sentiers étaient libres. Alors il rejeta la tête en arrière, tendit son visage, sourit et ouvrit les yeux : il était passé. Inaccessible et seul dans la musique (ON : 64).*

La musique marque le passage entre un réel caractérisé par des limites spatiales et temporelles, et un au-delà libre de toutes contraintes.

Ce pouvoir attribué à la musique, qui permet de voyager dans l'imaginaire par l'évocation de visions et que Pautrot qualifie de « métamorphose temporaire [de la diachronie existentielle] en une petite éternité » (1994 : 20), se retrouve également chez Tremblay. Lorsque Marcel visite les Tricoteuses, il se laisse lui aussi transporter par la musique de Mauve qui s'élève dans la maison, et qui abolit l'espace, arrête le temps et ouvre la possibilité de nouvelles expériences sensorielles :

*La maison n'existait plus, seule l'extase dans la musique subsistait, écrasante et dévastatrice. [...] Marcel regardait dans le corridor, la tête penchée, navré de bonheur. Le temps était suspendu et pourtant défoncé, hachuré, troué par les notes de musique au souffle si puissant qui explosaient en bouquets odorants en vous engourdissant de joie (TP : 218).*

Ce temps, qui n'en est plus un grâce au pouvoir qu'a la musique d'en faire abstraction, est aussi en suspension dans le roman de Tunström. Ce retrait, qui implique une conception du temps et du lieu forcément différente de celle du monde des objets, entretient un lien avec la construction même de l'oratorio. En musique, un oratorio est une œuvre qui inclut des extraits de la Bible récités par l'évangéliste et interrompus par des insertions lyriques comme des chorals, des arias ou des ariosi que l'orchestre accompagne (Audus, 1989 : 27-28 ; Kraemer, 1973 : 9-10). Dans l'œuvre musicale, alors que l'évangéliste récite les passages du Nouveau Testament pour rendre compte du cours de l'action<sup>8</sup>, les insertions musicales du chœur viennent en briser le rythme. Ces intermèdes peuvent être perçus comme un univers imaginaire qui se greffe au récit biblique. De telles interruptions sont également des « retraits », des suspensions dans le récit qui sont chantées par le chœur. Tunström a repris cette technique en insérant dans son roman des extraits du texte original normalement chanté par le chœur ou récité par l'évangéliste dans l'*Oratorio de Noël*<sup>9</sup>. L'intertexte de l'œuvre de Bach<sup>10</sup> donne un

---

8. Dans l'*Oratorio de Noël* de Bach, les passages lus par l'évangéliste, qui évoquent la Nativité, sont les suivants : premier jour de Noël, Luc II, 1, 3-7 ; deuxième jour de Noël, Luc II, 8-14 ; troisième jour de Noël, Luc II, 15-20 ; Nouvel An/Fête de la Circoncision, Luc II, 21 ; dimanche après le Nouvel An, Matthieu II, 1-6 ; Épiphanie, Matthieu II, 7-12 (Audus, 1989 : 29-30).

9. Dans le roman de Tunström, on retrouve, réparti entre les pages 19, 23 et 24, l'ensemble du texte chanté par le chœur n° 1 de la première cantate, et aux pages 493-494, le récitatif et les paroles du choral avec lesquels débute la seconde cantate.

10. L'identité de l'auteur des textes de cette œuvre de Bach demeure inconnue. Le plus probable serait Picander (nom de plume de Christian Friedrich Henrici (1700-1764) aussi receveur principal des postes de



effet de brisure dans le texte, à l'image des morceaux de disques qui entretiennent le souvenir de Solveig.

Pour Sidner, le rythme musical suspend la temporalité quotidienne, mais il y superpose la sienne. Le temps de la musique lui semble plus signifiant et moins abstrait que le temps réel et lorsqu'il s'y introduit, il ressent une certaine paix de l'esprit qui lui permet de se soustraire au quotidien : « Jusqu'où peut-on pénétrer dans la musique ? Est-il possible d'y rester et d'échapper au temps ? [...] Vu de la musique, le temps semble une plaisanterie, une escroquerie qui sert la cause de je ne sais qui » (ON : 342-243). Conférant à la musique un statut hors du temps et de la réalité, Sidner trouve refuge en elle pour faire contrepoids au réel et combler le sentiment de manque ou d'absence. Dans la maison de Fanny, la simple vue d'un piano suscite déjà chez Sidner une série d'émotions ; il connaît l'effet que la musique a sur lui et il l'anticipe :

*Et là, au milieu de la pièce, un énorme piano à queue noir. Oh, ses mains tremblèrent, il courut au tabouret et sans réfléchir se mit à jouer Von fremden Ländern de Schumann, c'était comme de poursuivre sa fuite par une autre porte (ON : 205).*

Assis au piano de Fanny, l'exécution de la pièce de Schumann se fait de façon quasi automatique. Sidner n'est plus lui-même : grâce à la musique, il franchit un seuil, une « porte », et se transporte dans un univers éloigné de la réalité, mais qu'il maîtrise parfaitement :

---

Leipzig), qui a écrit plusieurs textes de cantates sacrées et profanes pour Bach, dont les textes des *Passions* selon saint Matthieu et selon saint Marc (Audus, 1989 : 32).

*Il rejeta sa tête en arrière et se laissa emporter. Jamais il n'avait joué sur un tel instrument ! Les notes l'emmenèrent loin et il lui fallut un moment avant d'entendre les voix dans le magasin, basses et calmes (ON : 205).*

La musique permet à Sidner d'accéder à une conception complètement différente de ce qui l'entoure et elle le transporte au-delà de la réalité.

Pour Marcel, la musique constitue également une échappatoire à la réalité. C'est lorsqu'il apprend le piano avec les Tricoteuses que commence à se déployer un monde parallèle accessible par la musique. Dans son esprit, musique et réalité marquent la même opposition que beauté et laideur. La musique prend une connotation toute positive aux côtés de Mauve qui, l'espace d'une leçon, permet à Marcel de se dérober au temps et au quotidien misérable :

*Florence s'était assise à côté de lui sur le grand banc carré qui cachait sous son couvercle toutes les consolations, tout ce qui pouvait rendre Marcel heureux, ces cahiers jaunis par le temps, aux coins écornés, poussiéreux et à l'encre pâlie, partitions d'un autre âge qu'il apprenait peu à peu à décrypter et qui avaient le pouvoir d'effacer le temps d'une leçon bien suivie ou d'une exécution réussie la laideur du monde et la solitude pesante dans laquelle sa secrète éducation le confinait (DR : 185-186).*

Sans même qu'il y ait musique, la simple présence des cahiers de musique – comme la vue du piano pour Sidner – procure un bien-être similaire à la musique elle-même.



Dans les *Chroniques* et *L'Oratorio*, c'est grâce à l'univers musical que Sidner et Marcel sont assurés d'un certain bonheur, malheureusement éphémère, et qu'ils ont accès à un monde imaginaire qui comble les manques de leur quotidien. Les références musicales inscrites dans les romans de Tremblay et de Tunström reprennent cette idée de bonheur magique, à la fois comme un bonheur perdu si l'on pense aux évocations de Solveig, mais aussi comme un bonheur rendu possible grâce à la force suggestive de l'imaginaire musical. Chez Tunström, l'œuvre musicale *l'Oratorio de Noël* de Bach symbolise la permanence de la vie, le bonheur, l'unité familiale et l'amour. La poursuite du rêve musical de Solveig motive le cours du récit et assure le lien entre les générations, puisque c'est finalement Victor, le petit fils de Solveig devenu un réputé chef d'orchestre, qui retournera à Sunne pour y diriger *l'Oratorio de Noël* de Bach. La musique influe sur le destin des personnages qui la côtoient et se faufile jusque dans l'organisation du roman. Le titre de l'œuvre de Bach que reprend Tunström<sup>11</sup> permet de proposer une synthèse suggestive de cette œuvre musicale, mais n'en épuise aucunement le sens. Elle n'évoque plus la Nativité, mais se fait plutôt le fil conducteur entre trois générations dont le destin a été ébranlé par la mort de Solveig. L'œuvre musicale, par un réseau de métaphores, prend un sens qui ne reste propre qu'au roman auquel elle donne son nom ou pour lequel

---

11. En suédois, le titre original de ce roman de Tunström est *Juloratoriet*, qui se traduit par « Oratorio de Noël ».

elle a été une source d'inspiration. L'œuvre littéraire transpose ainsi « la réalité musicale en la dépouillant de la plupart de ses ornements pour la soumettre à une nouvelle logique » (Backès, 1994 : 259) et le sens premier de l'œuvre musicale se dissout.

Chez Tremblay, bien que les références soient la plupart du temps de l'ordre de la musique fictive, un caractère mélioratif est aussi attribué aux évocations musicales et ces références s'organisent de manière signifiante dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Évoquée de multiples façons dans l'œuvre de Tremblay et de Tunström, la musique est présentée comme un espace imaginaire qui se greffe au réel sans en présenter les manques ni les insatisfactions. Par ses attributs et ses particularités, elle assure ainsi la jonction entre le rêve et le réel dans l'œuvre littéraire. Elle permet à un riche univers de se déployer, lequel découle du réel décrit, mais se situe au-dessus de lui, puisqu'il n'en présente plus les limites spatiales ni temporelles. L'univers imaginaire ordonné par la musique permet aux personnages de se soustraire au quotidien et de contrecarrer le réel. Il représente un espace d'une beauté souvent indicible et d'une perfection qui ne trouvent pas écho dans la réalité. À l'inverse de cette dernière, l'espace imaginaire et musical est apaisant, rassurant et il se laisse maîtriser. L'espace musical prend une valeur symbolique et mémorielle en permettant à la mort d'être sublimée ou à un savoir merveilleux d'être transmis d'une génération à l'autre. C'est d'ailleurs le caractère mélioratif de ces évocations musicales, lequel s'oppose nettement aux laideurs et à la lourdeur du quotidien, qui unit les différentes représentations de l'univers musical. Ainsi, tant chez Tremblay que Tunström, l'aspect jubilatoire et matérialisant de la

musique permet aux personnages, l'espace d'un moment, de se soustraire au temps, à l'espace et au malheur, et d'accéder à un bonheur fragile, la musique faisant office de passerelle entre le réel et le rêve.

BIBLIOGRAPHIE

- ALSING, Rolf (2003), *Prästunge och maskrosboll*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag.
- AUDUS, Mark (1989), « L'Oratorio de Noël de Bach » [traduit par Agnès Ausseur], livret d'accompagnement, Johann Sebastian Bach, *Weihnachts-Oratorium* BWV 248, Philippe Herreweghe (dir.), Collegium Vocale de Gand, Virgin Classic/MHS.
- BACKÈS, Jean-Louis (1994), *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- BROCHU, André (1993), « D'une lune l'autre ou les avatars du rêve », dans Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal et Carnières (Belgique), Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, p. 261-273.
- BROCHU, André (2002), *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Hurtubise HMH.
- KRAEMER, Uwe (1973), « Bach et l'art de la réutilisation » [traduit par Anne Servant], livret d'accompagnement, Johann Sebastian Bach, *Weihnachts-Oratorium* BWV 248, Eugen Jochum (dir.), Philips, Munich. (Coll. « Silver Line Classics ».)
- PAUTROT, Jean-Louis (1994), *La musique oubliée*. La nausée, L'écume des jours, À la recherche du temps perdu, Moderato cantabile, Genève, Droz.
- PIETTE, Isabelle (1987), *Littérature et musique : contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur, Presses universitaires de Namur.
- SCHER, Steven Paul (1968), *Verbal Music in German Literature*, New Haven, Yale University Press.
- TREMBLAY, Michel ([1978] 1986), *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac. (Coll. « Poche Québec ».)

L'UNIVERS MUSICAL CHEZ MICHEL TREMBLAY ET GÖRAN TUNSTRÖM

- TREMBLAY, Michel ([1980] 1986), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac. (Coll. « Poche Québec ».)
- TREMBLAY, Michel (1982), *La duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac. (Coll. « Roman québécois ».)
- TREMBLAY, Michel (1984), *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac. (Coll. « Roman québécois ».)
- TREMBLAY, Michel (1989), *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1997), *Un objet de beauté*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- TUNSTRÖM, Göran ([1987] 1992), *L'Oratorio de Noël* [Juloratoriet (1983), traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach], Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)





LA CONSTITUTION ANTHOLOGIQUE  
D'UNE LITTÉRATURE :  
LE *RÉPERTOIRE NATIONAL* DE JAMES HUSTON

*Vincent Charles Lambert*  
Université Laval

L'heure peut être venue de revenir sur un événement auquel nous accordons un poids considérable dans l'histoire littéraire, et l'histoire tout court, qui est la nôtre, je veux parler de la publication du *Répertoire national*, par James Huston, en 1848. L'heure serait venue, en partie, puisqu'elle ne vint jamais : il n'existe aucune étude, aucun article consacré au *Répertoire national*, cela même si l'on considère cette anthologie comme une œuvre fondatrice, au même titre parfois que *L'Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* de François-Xavier Garneau, publiée quelques années auparavant<sup>1</sup>.

Le rapprochement avec le monument de Garneau n'est pas fortuit. L'histoire « narrée », réduite à un parcours continu telle que la pratique Garneau, n'est pas sans

---

1. Le plus étonnant, au reste, étant que ces considérations sont absentes de la quasi-totalité des manuels scolaires publiés sur la littérature du Québec.

similitudes avec l'œuvre de Huston si l'on considère que de telles entreprises, au contraire d'un roman ou d'un recueil de poèmes, ne peuvent être qualifiées de « réussites » sans une sorte de reconnaissance silencieuse à leur égard. Comme l'histoire, l'anthologie fait autorité jusqu'au moment où l'on se met à l'interroger, à remettre en question ses fondements, son organisation, sa « forme », toutes choses, je présume, qui ne répugnent guère au romancier ou au poète. L'anthologie ne supporte pas d'être critiquée, tandis que la grandeur d'un roman, à ce qu'on entend, tient à sa capacité d'interroger, et surtout d'être interrogé, de supporter tous les questionnements sans jamais y porter résolution.

Comment est-il possible qu'une œuvre dite « fondatrice » le soit devenue ainsi, presque d'elle-même, sans être revendiquée, blâmée, comme le sont tous les monuments d'une littérature? Soutiendra-t-on pour autant que le *Répertoire national*, cent cinquante ans après sa première publication, continue de faire autorité?

Disons d'abord que le *Répertoire national* est l'œuvre d'un autre temps. On ne saurait s'y fier, nous lecteurs d'aujourd'hui, pour la bien simple raison que cette anthologie, de par son choix de textes et son organisation, souffre de peu d'objectivité. Le *Répertoire national* a cessé d'être un outil de lecture, ou du moins ne fait-il plus le poids devant la recension des textes poétiques au Canada français de Jeanne d'Arc Lortie ou le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. On voit bien, du premier tome au quatrième, que la chronologie est tout à fait déséquilibrée, que les textes à portée politique furent évacués au profit d'épîtres et de chansons pour le moins banals et maniérés. Et plus largement, on sent qu'une telle anthologie, dans sa

volonté de constituer une littérature nationale, comporte un caractère polémique qui ne correspond guère, depuis quelques années du moins, aux préceptes qui sont les nôtres en matière de critique littéraire.

Assurément, la compilation de Huston a perdu de sa transparence. Car c'est bien le propre de l'anthologie, comme de l'historiographie ou de la traduction, je suppose, que d'être transparent, que de s'en tenir à l'effacement le plus humble de ses traits, de son organisation, au profit de ce que ces traits révèlent : un auteur, une nouvelle, quelques vers bien faits. L'anthologie vise avant tout la transmission d'un écrit ; elle ne doit jamais renchérir sur cet écrit mais demeurer dans son ombre, sans contours et se gardant bien, si l'on peut dire, de s'y ajouter. On ne peut saisir la dimension axiologique d'une anthologie qu'en l'abordant pour ce qu'elle est, un recueil. Les textes eux-mêmes, pris isolément les uns des autres, au fond, n'y changent rien. Ce contenu préexiste à l'anthologie, qui ne fait que le rendre au lecteur. Mais c'est ainsi, parce qu'elle contient, convoque, choisit, que l'anthologie révèle un peu de ses principes : « Plus que toute autre production éditoriale, les anthologies renvoient constamment à la nature du patrimoine, de sa constante redéfinition, réévaluation et réhabilitation lors de l'acte de transmission qui est sa raison d'être », écrit Emmanuel Fraisse (1997 : 8). Les principes de sélection et d'ordonnement d'une anthologie, avec le temps, affleurent peu à peu, jusqu'à ce que leur valeur transmissive s'épuise en quelque sorte. Ce ne sont guère les textes eux-mêmes qui se dévaluent, mais le péri-texte et les critères d'organisation qui présentent une lecture du passé à laquelle on ne s'identifie plus, la reconnaissant comme telle. Et soudain l'anthologie

appartient à une époque révolue, comme l'est, à n'en plus douter, le *Répertoire national* de James Huston. Il est alors temps de s'attabler à d'autres compilations, avec plus d'objectivité cette fois, dira-t-on, plus de recul et d'effacement. La mémoire, telle que produite par l'anthologie, a besoin au fil des époques d'être refondue : elle doit toujours répondre du présent.

Mais l'autorité du *Répertoire national*, tout de même, paraît sans fin. Cette autorité s'est déplacée, passant d'une position quelque peu en retrait de la littérature au statut d'œuvre « fondatrice », de monument de cette même littérature. Elle fut intégrée, sans même être interrogée, à l'histoire littéraire, elle qui au départ (et c'est peut-être là sa réelle importance) consistait en une entreprise qui se situait « à côté » de l'écrit, en un premier regard rétrospectif sur la littérature canadienne. Du point de vue de l'histoire littéraire, nous dirons donc que le *Répertoire national* continue aujourd'hui de faire autorité, en tant qu'il constitue une figure utile, un symbole de cette littérature. Est-ce pourtant un « classique » ? Revenons aux propos d'Italo Calvino sur le rôle du classique dans la formation de l'individu :

*Les lectures de jeunesse peuvent [...] être formatrices dans la mesure où elles donneront une forme à nos expériences futures, en leur fournissant des modèles, des termes de comparaison, des schémas de classification, des échelles de valeur, des paradigmes de beauté ; toutes choses qui continuent à opérer même lorsqu'il ne nous reste que peu de chose, ou même rien, du livre que nous avons lu dans notre jeunesse. [...] L'œuvre littéraire possède*

*cette force spécifique : se faire oublier en tant qu'œuvre tout en laissant sa semence* (1993 : 8).

Doit-on comprendre que l'autorité de telles œuvres, même en l'absence de lecteurs, continue d'agir et de modeler nos lectures contemporaines, de nous fournir des paradigmes de consécration, d'évacuation et, au bout du compte, de périodicité des œuvres littéraires ? De ce point de vue, le classique ne fait-il pas exception dans une littérature tout en y jouant le premier rôle ? Le spectre du classique est celui de l'œuvre achevée, hors du temps ; il « autorise » une certaine littérature, au sens où il lui superpose un modèle d'accomplissement et de lecture.

Qu'est-ce que le *Répertoire national* peut nous apprendre sur la littérature du Québec ? Quel modèle de constitution lui offre-t-elle ? La réponse à cette première question, comme on s'en rendra compte, est dans la seconde. Mais relisons d'abord cette œuvre du début à la fin. Tâchons de revenir à son élaboration première et d'en surprendre le désir.

\*  
\* \*

J'ignore si le *Répertoire national*, comme on l'entend souvent dire, fut écrit en réaction aux propos de Lord Durham selon lesquels la nation canadienne-française serait « un peuple sans histoire ni littérature », suivant la traduction qu'Étienne Parent fit de son rapport dans *Le Canadien*, en date du 6 mai 1839. J'ignore s'il est bien écrit, en quelque lieu, que James Huston ait voulu répondre à Lord Durham par cette anthologie (dont le sous-titre est « recueil de littérature canadienne »), ou s'il ne s'agit là

que de convergences historiques. Quoi qu'il en soit, si l'on considère le *Répertoire national* comme une œuvre « fondatrice », on admettra que le rapport Durham, en tant qu'ouvrage instigateur, lui aussi, se mérite un tel titre, ou du moins celui d'un ouvrage d'arrière-plan, sur le fond duquel le *Répertoire national* se détache – et la littérature (et le peuple) canadienne française, pour la première fois peut-être, prend conscience d'elle-même, de sa relative inexistence.

Il va sans dire que cette littérature, lorsqu'elle se présente comme une réaction au *Rapport Durham*, s'en réclame de façon indirecte ; elle se réclame d'une survie, la sienne, contre tout ce qui la voulait morte. Le *Répertoire national* fonde la littérature canadienne en tant qu'il en retrace l'apparition. Il accompagne et confirme l'émergence d'une conscience historique qui aboutira, dans la seconde moitié du siècle, à la réhabilitation de nombre d'écrits de la Nouvelle-France. Avec sa parution, affirme Fernand Dumont, « la littérature se donne une mémoire, à l'image de la collectivité » (2002 : 317). Car des textes, les journaux de l'époque en publiaient déjà depuis quelques décennies, sans pour autant qu'ils forment un ensemble délimité, avec ses principes de consécration, de classement, sans qu'on puisse confirmer, en définitive, qu'il s'agissait bien d'une littérature. Bien plus (ou bien moins) que d'une littérature, le *Répertoire national* est le fondement d'une histoire littéraire – en tant qu'il présente une histoire par les textes – de même que l'*Histoire du Canada* est moins le texte fondateur d'une collectivité, que celui d'une nation.

Attardons-nous maintenant à cet objet étrange, et en particulier à son texte liminaire, qui constitue, pour celui

qui souhaite aborder de près une anthologie, le portail de l'analyse. C'est dans le texte liminaire que l'anthologiste définit son objet, indique le cadre d'ordonnement des textes et dévoile les principes et les visées qui l'ont mené au cours de l'entreprise. Sur cet objet, le premier paragraphe est éloquent :

*En entreprenant la compilation de ce recueil, nous n'avons pas eu l'idée de soumettre au lecteur des modèles de littérature, ou de faire revivre des chefs-d'œuvre de pensée, de goût ou d'exécution. L'épigraphe de ces volumes dit en deux lignes notre pensée, et nous dispense d'en dire davantage à ce sujet<sup>2</sup>.*

On est surpris, d'entrée de jeu, que l'anthologiste entreprenne la définition de son objet par la négative, en prévenant le lecteur de la faible valeur des textes rassemblés. L'épigraphe en question est tiré du journal *Le Canadien* de 1807 : « Les chefs-d'œuvre sont rares, et les écrits sans défaut sont encore à naître. » Huston souligne l'actualité de tels propos, sans toutefois s'arrêter au fait qu'ils précèdent de quarante ans la parution du *Répertoire national*. Ces écrits sans défaut seraient donc toujours à naître en 1848 ? Si tel est le cas, en quoi une compilation se trouverait-elle soudain justifiée ? Il y aurait lieu de revenir sur certains événements, de rappeler le rôle qu'a pu jouer un journal comme *Le Canadien* dans la définition d'une identité nationale, de même que les Rébellions de 1837-1838 et les

---

2. James HUSTON, *Répertoire national*, 1982, p. III. Toutes les citations, sauf indication contraire, renvoient à cet ouvrage. Le numéro de page apparaît entre parenthèses après la citation.

tentatives d'unification des deux Canada, jusqu'à la promulgation, suite au rapport de Lord Durham, de l'Acte d'Union de février 1841, depuis lequel la population francophone se trouvait minoritaire en terre canadienne. On constaterait que les événements qui vinrent peu à peu suggérer l'idée d'une compilation à Huston, dans une certaine mesure, concernaient peu la littérature en tant que telle, mais la nécessité grandissante pour une collectivité de se soustraire à toute dépendance politique et culturelle. Ces textes épars dans les journaux, ni des chefs-d'œuvre ni sans défaut, faut-il le dire, se mirent à exprimer un sentiment national et, de ce fait, formèrent un ensemble qu'il convenait de mettre à jour et de préserver. Dans le second paragraphe, Huston insiste d'ailleurs sur la portée collective de son entreprise :

*Non, nous avons voulu seulement, dans l'espoir d'être utile aux jeunes gens studieux, aux écrivains du Canada, à toutes les personnes qui aiment la littérature nationale et qui voudront en étudier l'enfance, les progrès et l'avenir, réunir dans ces volumes les meilleures productions des écrivains canadiens, et des étrangers qui ont écrit en Canada, maintenant éparses dans les nombreux journaux franco-canadiens, qui ont été publiés depuis plus d'un demi-siècle (III).*

Depuis leur publication initiale dans quelques journaux canadiens, jusqu'à leur rassemblement dans le *Répertoire national*, les textes auraient acquis une valeur collective, devenant les témoignages d'un peuple resserré sur une identité commune ; « L'enfance, les progrès et l'avenir », tel est le parcours d'un individu et tel, le devenir d'une nation



et de sa littérature. Il s'agit donc de faire « honneur au pays et à ses écrivains » (III), de réhabiliter certains textes en leur donnant vie, de nouveau, dans le contexte plus vaste, et mieux gardé, de ce que Huston désigne comme une « littérature nationale ».

Toute la portée du *Répertoire national* tient à cette invention d'une mémoire littéraire commune. En conclusion au texte liminaire, Huston formule le souhait suivant, qu'il convient d'éclaircir :

*Car nous le tenons pour certain, ce qui jette le dégoût dans l'âme des écrivains canadiens, c'est de voir le fruit de leurs études et de leurs travaux passer, avec les journaux périodiques, dans un oubli éternel. Mais lorsqu'ils auront l'espoir d'être tirés un jour de ce triste oubli et de trouver place dans le Répertoire National, qui pourra être continué d'époques en époques par les amis de leur pays, ils travailleront davantage et mieux.*

Le constat qui justifie, au départ, d'entreprendre une telle compilation est que tout écrit publié dans un journal est nécessairement voué à l'oubli. Négligeable au premier abord, cette remarque signale pourtant un fait de grande importance, à savoir l'émigration de l'écrit d'un support médiatique, animé et provisoire, vers le support livresque avec lequel nous sommes familiers. Selon Huston, une littérature ne peut exister sans que ses textes ne soient conservés pour être transmis « d'époques en époques », tâche qui revient au livre plus qu'aux journaux hebdomadaires. Il ne suffit pas aux textes d'être lus par les contemporains pour qu'il y ait littérature : l'idée même de littérature paraît indissociable de celle de tradition. Une fois lus

ensemble, disposés les uns près des autres en un même objet, les textes produisent un réseau d'allusions que ne permettait guère leur dispersion dans les journaux. Huston a compris que la constitution d'une littérature est celle, plus générale, de son incorporation dans le temps, d'une continuité qui s'affirme depuis la reconnaissance des premiers soubresauts littéraires, jusqu'à la projection rêvée d'une grande littérature. Il s'agit donc, en restaurant les origines de cette littérature, d'en indiquer le progrès : « tout nous fait voir que notre littérature nationale entre dans une ère nouvelle : ère de progrès et de perfectionnement » (VII). Sur ces visées, l'ordonnancement des textes laisse peu de doute. Huston s'explique dans une note en bas de page :

*Nous avons cru devoir suivre l'ordre chronologique, dans l'arrangement des différentes pièces littéraires qui seront insérées dans ce Répertoire. Le lecteur pourra ainsi voir le progrès de la littérature canadienne, à mesure que nous nous rapprochons de nos jours (3).*

Mais l'ordre chronologique n'est garant d'aucune impartialité : alors que les deux premiers volumes s'occupent de soixante-six ans de littérature, les deux derniers n'en couvrent que quatre, de 1844 à 1848. Mentionnons tout de suite que Huston, devant l'intérêt suscité par les œuvres contemporaines et la forte demande du public, décida d'ajouter deux volumes à ceux qu'il prévoyait au départ<sup>3</sup>. Si le *Répertoire national* accorde tant d'espace aux écrits

---

3. Financé par 250 souscripteurs, le *Répertoire national* parut d'abord en livraisons de 32 pages tous les 15 jours, dès le 26 février 1848, avant d'être publié en 4 volumes.

plus récents, c'est que son auteur, justement, répond à l'appel de son temps. Son anthologie présente une lecture du passé, et donc une réécriture qui s'érige, comme toute anthologie, en faveur du présent.

On s'étonne, en consultant la table des matières, de la dominance de la chronologie sur les autres modes de classement (thématique, alphabétique ou par auteur). Les textes sont rangés selon l'année de leur parution dans les journaux, ce qui semble produire – pour nous lecteurs d'aujourd'hui, qui sommes devant des œuvres, d'abord, non devant des textes – une certaine confusion<sup>4</sup>. Un exemple parmi d'autres : au cours de l'année 1840, entre deux poèmes de François-Xavier Garneau sont insérés cinq poèmes qui furent publiés entre-temps, sous d'autres plumes. Ce privilège accordé à la date de parution de chacun des textes dissimulerait-il une conception de la figure de l'auteur ? Dans son introduction, Huston n'en cite aucun, se contentant d'évoquer certains « jeunes gens » qu'il assimile aux promesses d'une littérature. De fait, le tout premier texte du *Répertoire national* est la célèbre chanson « À la claire fontaine », dont l'auteur est anonyme :

*L'auteur de cette simple et douce mélodie est inconnu. L'air et les paroles paraissent avoir été composés par un des premiers voyageurs canadiens [...]. Cette mélancolique chanson, transmise de génération en génération, après avoir été répétée par les échos des forêts et des grands lac du Nord et de l'Ouest, est devenue le chant national de nos fêtes*

---

4. La plupart des anthologies récentes, comme celle de Pierre Nepveu et de Laurent Mailhot, privilégient quant à elles une chronologie établie selon la date de naissance des auteurs.

*de familles et de nos fêtes patriotiques. Pour ces raisons, on a cru devoir la placer à la tête de ce recueil de littérature nationale* (1).

L'anonymat de l'auteur est vite compensé par l'insertion du texte dans une tradition nationale. Huston convoque le mythe des grands espaces, alors davantage une utopie qu'un mythe, si je puis dire, tant ce rêve d'expansion territoriale, en 1848, en était encore à ses premiers balbutiements. Il s'agissait de s'emparer du sol, d'en repousser les limites toujours plus au Nord, et même, osait-on l'imaginer, plus à l'Ouest, où s'étendait un espace que l'on crut longtemps libre de toute contrainte. Qu'une telle entreprise reçut l'appui d'intellectuels aussi opposés que le Mgr Bourget et Étienne Parent nous assure de l'unanimité qui régnait autour de ce projet, bien réel, de défrichement et d'implantation communautaire. C'est qu'il semblait répondre, comme cette « mélancolique chanson », à un appel entendu « de génération en génération », selon lequel la nation canadienne-française devait reconquérir le territoire qui lui avait été ravi lors de la défaite de 1759. Cette chanson initiale, qui ouvre l'anthologie, est pourtant marquée d'une sorte de « sceau antique » (Thiesse, 2001 : 33)<sup>5</sup>, jouant peut-être le rôle de cette « épopée venue du fond des âges » (2001 : 24) qu'Anne-Marie Thiesse décrit longuement dans le premier chapitre de *La création des identités nationales*, « L'identification des ancêtres » :

*Tout acte de naissance établit une filiation. La vie des nations européennes commence avec la dési-*

---

5. L'auteure applique cette expression à l'intrusion de la poésie celte dans le patrimoine européen du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*gnation de leurs ancêtres. Et la proclamation d'une découverte : il existe un chemin d'accès aux origines, qui permet de retrouver les aïeux fondateurs et de recueillir leur legs précieux* (Thiesse, 2001 : 23).

On constate ici dans quelle mesure l'anthologie est réécriture du passé. Et l'on peut s'interroger : jusqu'à quel point du temps faut-il remonter pour que le passé, de nouveau, réponde à l'appel du présent ? Question qui revient à celle-ci : où commence la chronologie du *Répertoire national* ? Huston ne remonte guère jusqu'aux écrits de la Nouvelle-France, mais plutôt à ceux qui parurent sous le régime britannique<sup>6</sup> : précisément, en 1778, année de fondation de la *Gazette littéraire de Montréal*, soit à partir du moment où le peuple, conquis, publie ses premiers textes dans un journal qui lui est propre. Que cette chanson soit anonyme et qu'elle appartienne ainsi, de toujours, à une mémoire commune, concerne bien sûr le statut de l'auteur : sa parole est soudain médiatrice, incorporée dans une communauté qui la fonde. Il se voit admis dans un contexte neuf, au même titre que les poèmes, chansons ou discours rassemblés par Huston. De simple collaborateur à un périodique, l'auteur se voit désormais, malgré lui peut-être, fait écrivain national : « De tous ces tâtonnements, de toutes ces discussions, de tous ces essais, est néanmoins sorti le germe d'une littérature nationale » (VI). On est frappé, à la lecture de l'introduction, de ce que l'écrivain,

---

6. On peut supposer qu'en logeant « À la claire fontaine » en tête de son anthologie, comme en exergue, Huston annonce la vaste réhabilitation des écrits de la Nouvelle-France par la génération suivante, autour notamment de l'abbé Casgrain.

même ancien, soit perçu en regard d'un nationalisme à venir, terme avec lequel la plupart des auteurs convoqués par Huston, en particulier ceux du premier volume, ne pouvaient être familiers. C'est pourtant de ce nationalisme, ou de cette nationalité, que le *Répertoire national* entend montrer l'émergence.

\*  
\* \* \*

« Les anthologies nationales, soutient Fraisse, prétendent exprimer la réalité d'une littérature propre au groupe dont elles émanent et contribuer à le constituer en tant que tel » (1997 : 153). De ce point de vue, le *Répertoire national* peut être la signature d'une sorte d'acte d'indépendance. Fernand Dumont et Yvan Lamonde s'entendent pour dire que le sentiment nationaliste au Canada francophone s'est concrétisé, de manière générale, au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle, suite à l'échec des Rébellions et à l'Acte d'Union du Haut et du Bas-Canada<sup>7</sup>. Les premières années du siècle, ponctuées de trois projets d'Union avortés (1810, 1822 et 1824), donnèrent lieu à une prise de conscience coloniale et à l'avènement d'un discours politique dont les positions, soulignons-le, étaient fortement contradictoires, partagées entre la nostalgie de la Nouvelle-France, la nouvelle appartenance britannique et l'annexion aux États-Unis. Mais aussi, dans cette pénible détermination d'une identité « canadienne », vit-on émerger une bourgeoisie aux tendances aussi conflictuelles : l'une conservatrice, autour du clergé et du journal *La Minerve*, l'autre

---

7. Voir à ce sujet Lamonde (2000 : 85-220), de même que la seconde partie de l'ouvrage de Fernand Dumont (2002).

libérale et anticléricale, dans les pages du *Canadien*, dont les principaux rédacteurs, Étienne Parent et Louis-Joseph Papineau, furent arrêtés suite aux Rébellions de 1837-1838. Minoritaire après l'Acte d'Union (considéré par plusieurs comme un second 1759), en proie à l'assimilation, l'élite francophone dut trouver un terrain d'entente. L'identité nationale est née de la prise de conscience d'une communauté politique et culturelle distincte, donc unifiée autour d'un projet commun, d'une nation.

Ce portrait sommaire, bien sûr incomplet, me semble pourtant nécessaire pour prendre juste mesure de la situation du *Répertoire national* dans l'émergence d'un idéal national. Au moment où celui-ci paraît, en 1848, l'heure est toujours au compromis. Le libéralisme connaît un second souffle à l'Institut canadien de Montréal, tandis que les discours ultramontains, de plus en plus nombreux autour de Mgr Bourget, privilégient un conservatisme religieux qui déteint sur le plan politique. Quelles seront les orientations de ce nationalisme ?

Il me semble hasardeux de vouloir cerner les contours idéologiques d'une anthologie sans en sortir, pour ainsi dire, dans le but (tout aussi hasardeux peut-être) d'identifier les textes qu'elle a préféré laisser dans l'ombre. Pour celui qui fréquente quelque peu la littérature de ce temps, le *Répertoire national* présente un choix de textes qui ne répond guère de ce qu'on peut lire dans les journaux. Dans un siècle d'éloquence, où l'écrivain typique est journaliste, avocat ou homme politique, Huston décide, par souci d'impartialité, d'éliminer de son anthologie les discours d'orateurs aussi libres d'esprit que Louis-Joseph Papineau et Joseph Doutre (parmi d'autres que j'omets, pour la plupart actifs lors des Rébellions de 1837-1838).

Huston lui-même était lié au nouveau libéralisme qui se formait autour de l'Institut canadien, dont il fut président, et du journal *l'Avenir*, qui publiait le 13 septembre 1848 l'introduction du *Répertoire national*. De la part d'un jeune conférencier libéral, une si ferme impartialité a de quoi étonner. Cette décision ne recouvre-t-elle pas une conception neuve de la littérature, à savoir que, rassemblés dans un ensemble cohérent, dans une histoire qui leur est propre, les textes se trouvent affranchis de l'aire politique et, par conséquent, sont dispensés d'en promouvoir l'esprit ? Peut-on déceler, dans cet évincement de la politique hors du « recueil de littérature canadienne », celui de la littérature hors de la sphère politique ? L'hypothèse d'une telle autonomie est séduisante et me semble juste, mais à nuancer quelque peu. Elle est affirmée par certains passages du texte liminaire :

*Le lecteur se réjouira, comme nous, en arrivant à l'époque actuelle [...], de les voir s'élever [les écrivains canadiens] au-dessus des frivolités et des passions politiques, pour aller à la recherche de tout ce qui peut être vraiment utile au peuple, de tout ce qui peut consolider et faire briller notre nationalité (VII).*

Que peut-on déduire d'un tel extrait, où la nationalité s'élève au-dessus des « frivolités et des passions politiques », promue au rang d'idéal communautaire ? Comment expliquer cette dévaluation du politique après l'Acte d'Union de février 1841, alors que le libéralisme n'a jamais été si bien représenté ? Je tenterai de répondre à ces interrogations en quittant le terrain de l'organisation, du péri-texte de l'anthologie, pour me pencher en dernière ana-



lyse sur les propos de James Huston lui-même, tenus lors d'une conférence prononcée devant les membres de l'Institut canadien de Montréal, publiée le 21 août 1847 et reprise dans le dernier volume du *Répertoire national*.

À sa fondation en 1844, au moment où Papineau et Parent sont de retour en politique, l'Institut canadien s'impose comme un mouvement de jeunesse héritier du libéralisme du *Canadien*, d'un esprit plus conscient, cependant, des errements de l'aventure politique<sup>8</sup>. Ses membres, Huston en tête, recherchent d'autres voies d'émancipation nationale. Le 12 août 1847, un an avant la publication du *Répertoire*, Huston prononce une conférence intitulée, non sans témérité, « De la position et des besoins de la Jeunesse Canadienne-française ». On n'est guère surpris de discerner, à l'origine de son développement, les marques d'une désillusion. Huston se voit entouré des « débris de nos institutions, de notre langue, de nos lois et de nos mœurs » (126), énumération qui rappelle, d'entrée de jeu, la célèbre devise du *Canadien* (« Nos institutions, notre langue et nos lois !!! »), sur laquelle s'était édifié le projet national des décennies précédentes. Comment ne pas sentir, dans une telle désolation, la faillite de ce projet, ou du moins celle de sa concrétisation politique? Le dernier tome du *Répertoire national* est étonnement riche en perplexité et en dénégation, tant chez un poète inoffensif comme George Batchelor : « Aux sots laissons un jour la politique » (117), que chez Étienne Parent, souhaitant « que l'idée de nationalité soit toujours notre phare, notre boussole, notre étoile polaire, au milieu des écueils dont est semée la mer orageuse de la politique » (7). On le voit

---

8. À ce sujet on consultera Lamonde (1990).

bien, la politique est devenue un obstacle, plus qu'un relais, dans l'aventure nationale. Et la série d'images auxquelles recourt Parent pour convaincre ses interlocuteurs fait paraître un constat déjà lourd de conséquences : le nationalisme s'est déplacé, en dernier repère peut-être, sur le plan de la métaphore. La suite de la conférence de Huston ne laisse guère de doute à ce sujet. Ce « beau caractère national » (130) n'est pas à chercher parmi les débris des institutions et des lois, mais du côté de la jeunesse canadienne d'autrefois, du côté du temps, de la mémoire. S'ensuit un regard en arrière des plus éloquents, au cours duquel Huston affirme que « la jeunesse canadienne ne doit pas cesser de combattre pour reconquérir le terrain qu'elle a perdu depuis 1759 » (126) et convoque enfin, pour en témoigner, François-Xavier Garneau lui-même, dont il cite longuement l'*Histoire du Canada* : « “Les premiers vœux, les premiers désirs ardents formés par un jeune homme, c'était de prendre part à une expédition guerrière ou de faire un voyage dans les pays d'en haut” » (130). Voici exprimé, en quelques mots, le recours à la Nouvelle-France que j'évoquais plus avant, à plus juste mesure lorsque Huston, poursuivant sa réflexion, procède à la réhabilitation de cette histoire en regard du présent :

*Quoiqu'en général nous n'ayons pas le même amour pour les voyages, la vie aventureuse, les émotions et les hasards de la guerre qu'avaient les jeunes Canadiens du dix-huitième siècle [...], cependant on peut encore reconnaître chez la jeunesse canadienne un penchant très prononcé pour les expéditions lointaines et la carrière des armes* (131).

La conférence se déroule ainsi, alternant les exemples glorieux d'un passé lointain et ceux, navrants, de la situation présente, pour conclure en une phrase que l'on pourrait appliquer au *Répertoire national* : ce que la jeunesse – ou la littérature – « a fait pour le pays et pour la nationalité est une preuve qu'elle pourrait faire beaucoup quand elle le veut » (155). Il poursuit, au futur :

*Et si elle a foi en sa force, si elle se pénètre bien de l'esprit d'association, si elle ne forme qu'un faisceau, et qu'elle marche unanimement dans la même voie, elle changera bientôt sa position, elle culbutera les obstacles, et après avoir battu en brèche la forteresse des préjugés et des griefs, elle arborera sur ses ruines le drapeau national triomphant* (155).

Il s'agit donc, par « la consolidation de notre nationalité » (151), de reconstruire un présent défait sur les ruines du passé. On retrouve, explicité dans cette conférence, le mouvement déjà cerné dans l'organisation du *Répertoire national*, à savoir que le revers du présent appelle le recours au passé, qui, répondant, lui ouvre un avenir.

Une telle équation répond conjointement aux vœux libéraux de l'Institut canadien de Montréal et à ceux du clergé, en ce qu'elle convoque les images de la mémoire au profit de celles à venir, la conservation en faveur du progrès. Cette unanimité, idéale, est le fondement du nationalisme tel qu'il se développe au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle : elle explique que Huston n'ait pas retenu les conférences, d'un libéralisme radical et nettement anticlérical, d'un Louis-Antoine Dessaulles. Comment cette unanimité aurait-elle persisté sur le plan politique, alors que l'Acte

d'Union venait d'être proclamé, venant témoigner, à nouveau, de l'échec du rêve d'émancipation colonial? Son émigration sur un territoire culturel, ou métaphorique, autorise un tel rêve, le projetant cette fois sur le passé et l'avenir d'un peuple, sur son devenir en tant que nation. On comprend que cet idéal, ainsi « échappé » dans l'imaginaire, ait pu aboutir dans la seconde moitié du siècle au messianisme le plus fervent, selon lequel la nation canadienne-française serait porteuse d'une vocation providentielle en terre d'Amérique.

\*  
\* \* \*

Le *Répertoire national* se trouve au centre d'enjeux que son organisation, lorsqu'on la pense comme telle, nous révèle assez nettement. Pourquoi ne pas consacrer ces dernières lignes à cette simple appellation, « répertoire »? Désigner ainsi une anthologie et y joindre, de surcroît, l'épithète « national », suffit à nous informer des rapports qu'une société entretient avec la littérature. Nous en avons discuté, tentons maintenant de nous résumer, toujours à partir d'Emmanuel Fraisse : « L'anthologie est soumise à la tension constante de deux pôles qui ne parviennent jamais à s'exclure absolument : sa fonction de conservation et de préservation d'une part et, de l'autre, sa tendance au manifeste » (1997 : 8). Nous dirons donc que « répertoire » renvoie à la fonction de préservation, et « national », à la tendance au manifeste de cette littérature. Ces deux pôles, fort commodes, résument tout aussi bien les tensions qui sont à l'œuvre dans les discours de ce temps. L'ultramontanisme de Mgr Bourget, par exemple, serait de tendance conservatrice, tandis que le libéralisme

radical de certains, de Louis-Antoine Dessaulles à Joseph Doutre, exprimerait une tendance au manifeste. Mais nous touchons là, en ce milieu du siècle, à de vifs bouleversements idéologiques, que deux mots ne sauraient concentrer en eux seuls. Retenons plutôt, du *Répertoire national* et de son temps, l'émergence d'une historicisation de la littérature. Ou d'une histoire, par laquelle chaque œuvre littéraire, à plus forte raison la plus mièvre qui soit, a droit de mémoire et de cité, en tant qu'elle participe à ce parcours comme à un ensemble symbolique, cohérent, et ne peut par conséquent en être exclue. La mort de cette œuvre nous renverrait de ce fait à une mort plus vaste, jouant sur le fond de toute mémoire : celle d'une littérature, et par conséquent celle d'un peuple, ou d'une image de ce peuple.

## BIBLIOGRAPHIE

- CALVINO, Italo (1993), *Pourquoi lire les classiques ?*, Paris, Seuil. (Coll. « La librairie du 20<sup>e</sup> siècle ».)
- DUMONT, Fernand (2002), *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal. (Coll. « Compact ».)
- FRAISSE, Emmanuel (1997), *Les anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)
- HUSTON, James (1982), *Répertoire national*, 4 vol., édité par Robert Melançon, Montréal, VLB éditeur.
- LAMONDE, Yvan (2000), *Histoire sociale des idées au Québec. 1760-1896*, Montréal, Fides.
- THIESSE, Anne-Marie (1999), *La création des identités nationales*, Paris, Seuil. (Coll. « Points Histoire ».)

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES  
ET THÉORIQUES :  
ÉTUDES GÉNÉRIQUES





## POÉTIQUE DU CARNET

*Mélissa Dufour*

Université Laval

Définir la pratique du carnet demande presque de s'en remettre au cas par cas tant cette forme ne répond à aucune règle préétablie. Écriture libre donc, le carnet donne lieu à une multiplicité de pratiques dont le carnet « avant-texte », brouillon du « livre à venir » (Blanchot) ou réservoir d'idées, le carnet « œuvre en soi », qui semble pouvoir se décliner en d'infinies formes, et le carnet destiné à la publication, c'est-à-dire envisagé comme une œuvre, et celui réservé à l'espace privé (jusqu'à publication posthume), ainsi plus près du brouillon ou du texte intime, sont autant d'exemples. Entre les divers registres des carnets de Flaubert, témoins de ses nombreuses enquêtes sur le terrain, *Le carnet du bois de pins* de Ponge, où est inlassablement travaillé un seul et même poème, et les carnets d'André Major, qui entremêlent confessions intimes et réflexions sur la littérature et le politique, les fonctions du carnet sont multiples.

Et que dire de l'hybridation générique dont témoigne ce type d'écriture de facture on ne peut plus libre : texte fragmentaire, le carnet s'apparente tantôt au journal, tantôt

aux recueils de maximes, d'aphorismes et de pensées, tout comme il peut avoir un pied dans l'essai ou dans quelque autre genre de l'intime (chronique, mémoires, autobiographie, etc.) – et cela sans compter une possible rencontre du carnet avec la fiction. Bref, « le carnet implique la perspective d'une forme ouverte à de nombreux types d'entrées ("Essais, Esquisses, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements", écrit Paul Valéry à propos de ses *Cahiers*) » (Carpentier, 1999 : 11-12).

Devant un tel ensemble hétérogène, constitué de textes eux-mêmes hybrides, il paraît plus que difficile d'esquisser une définition générale capable de rendre compte d'une majorité des parties formant ce tout composite qu'est le corpus des carnets. Afin de dégager les principales caractéristiques du genre, nous proposons, d'une part, un bref survol de quelques définitions ainsi qu'une typologie ; de l'autre, une confrontation du carnet avec d'autres genres apparentés. Car la difficile saisie du carnet réside non seulement dans le disparate dont témoigne le corpus, mais également dans les brèches, nombreuses, entre les frontières qui séparent, parfois à peine, le carnet des autres genres connexes.

## APPROCHES DU CARNET

Selon *Le petit Robert*, le carnet est un « [p]etit cahier de poche, destiné à recevoir des notes, des renseignements. » Brève définition mais qui souligne déjà un aspect sur lequel insistent la plupart des descriptions, à savoir le caractère pratique du carnet, tant dans son format que dans son rôle de réservoir aux notations de toutes sortes. Michel Contat et Jacques Deguy parlent d'une « fonction de

réceptacle d'une écriture nomade » (1990 : 24).

[L]e « carnet » à la différence du « journal » implique un support d'un format moindre, que normalement l'on peut emporter avec soi à tout moment, le plaçant dans une de ses poches, [...] et donc que l'on peut consulter en permanence, sur lequel on peut à tout moment prendre des notes, « sur le vif » [...] (Pierrot, 2001 : 221).

Ou encore :

*On pourrait définir le carnet comme un ensemble de feuillets de petit format, reliés et munis d'une couverture. [...] Le petit format du carnet le rend portable et transportable, virtuellement accessible et disponible en toutes circonstances. De tous les supports de l'écriture, c'est sans doute celui qui requiert le moins de conditions spécifiques d'utilisation. Il dispense l'écrivain du recours à un cadre rigide et rituel, lieu et plan de travail* (Collot, 1990 : 177).

Toujours sous la main ou dans la poche, le carnet se caractérise ainsi par son entière disponibilité. Une disponibilité qui n'est pas sans influencer l'écriture, bien au contraire, puisqu'elle fait du carnet une « *écriture en marche* » (Collot, 1990 : 180), c'est-à-dire une écriture à la fois en train de se faire et accompagnatrice (des déplacements de l'écrivain, d'une autre œuvre, etc.) ; et donc, foncièrement ouverte. À ce sujet, Collot parle d'une double ouverture : au « dehors » et à « *l'instant présent* » (1990 : 178). Car en accompagnant l'écrivain dans ses déplacements, « le carnet rend l'écriture compatible avec un parcours de l'espace. [...] Sa disponibilité invite l'écrivain à noter "sur le vif" ce

que lui inspire l'actualité, la rencontre, la circonstance présente » (1990 : 178) ; c'est ainsi que le carnet se fasse souvent glose. En prise sur l'extérieur et sur le moment présent, le carnet tend effectivement vers l'écrit circonstanciel, « inspiré, comme l'écrit André Major dans ses carnets, par l'humeur du moment [et] l'observation directe » (2001 : 9).

Partant, c'est dans un régime d'écriture discontinue, fragmentaire que s'inscrit le carnet. Motivé par la seule capture d'instantanés indépendants les uns des autres, le carnet n'affiche, au premier abord, aucun souci de composition, et encore moins de clôture du texte. Par conséquent, il n'y a pas que le contenu qui soit *ouvert*, mais également la forme même du carnet qui ne répond à aucune règle précise :

*(Je peux commencer Mon cœur mis à nu n'importe où, n'importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l'inspiration du jour et la circonstance, pourvu que l'inspiration soit vive)*  
(Baudelaire, 1972 : 45).

*Quand je m'y adonne – chez moi, le soir ou tôt le matin, dans un café ou une salle d'attente, dans une aérogare ou un train – je ne sais trop à quoi cela aboutira ni à quoi cela pourra bien servir en fin de compte* (Major, 2001 : 9).

Paradoxalement, malgré l'apparente dispersion des notations, le carnet se veut un support rassembleur<sup>1</sup>, contrairement aux feuilles volantes, par exemple.

---

1. « Intellectuellement, ce [les carnets] sont des *ensembles*, dont la fonction est d'assurer la disponibilité simultanée de leurs éléments : l'écrivain tient le tout "dans le creux de la main" » (Hay, 1990 : 9).

*Le carnet assure aux notations dispersées et disparates qu'il recueille une continuité minimale, qui est celle de sa reliure. Cette unité [...] suggère, entre les notes jetées en vrac, une continuité possible, non concertée, non programmée, mais qui se cherche et s'élabore à travers même leur dispersion (Collot, 1990 : 179).*

Une continuité serait donc envisageable puisque dans tout ensemble, les parties, aussi diverses et autonomes soient-elles, sont forcément amenées à communiquer entre elles, faisant dès lors ressortir des liens imprévus : « Telle note, au moment où je la consigne, me paraît insignifiante, mais peut-être que dans le contexte du journal elle acquerra une portée encore insoupçonnable » (Major, 2001 : 203). Mais dans le cas de carnets plus hétérogènes qu'homogènes, s'il y a une continuité, elle peut de beaucoup dépendre de la lecture. Comme dans les textes fragmentaires et les recueils (de poésie, de nouvelles, etc.) hétérogènes, deux types d'écriture desquels relève le carnet, le *liant* entre les fragments est essentiellement l'acte de lecture. Cependant, il faut l'avouer, devant le multiple, la tentation de l'unité est parfois si forte qu'à chercher, on finit toujours par trouver une continuité dans ce qui n'en a peut-être pas. Car la nature du carnet se trouve d'abord et avant tout du côté de la discontinuité. Prises de notes « sur le vif », forme et contenu ouverts, le carnet pourrait être envisagé comme un *work in progress* qui suit les aléas d'une pensée et d'une écriture sans cesse en mouvement.

Bien que cela n'empêche pas qu'une continuité s'esquisse au fil de l'écriture, il est plus fréquent de trouver une véritable unité en dehors du carnet. Or, ce sera souvent dans une forme autre, celle de l'œuvre à faire surgie

de l'informe du carnet. C'est que le carnet ne se caractérise pas par son aspect pratique du seul fait de son moindre format, mais aussi parce qu'il lui est souvent attribuée une fonction disons « utilitaire ». Soit le carnet accompagne une œuvre déjà en route, soit, par son ouverture à tous les possibles, il se fait réserve d'idées et d'esquisses où l'écrivain pourra éventuellement puiser.

Ainsi, le carnet fera souvent l'objet d'une relecture pouvant conduire à une réécriture. Dans le cas d'une réécriture des carnets<sup>2</sup>, nous pensons qu'il faut là aussi parler d'un certain en-dehors du carnet. (Re)composer un carnet, c'est peut-être déjà n'être plus dedans, puisque c'est sortir d'un régime d'écriture qui se veut spontanée. Un carnet retravaillé serait donc, en quelque sorte, un « carnet imaginaire (imaginaire parce qu'il n'obéit pas aux lois du genre, qui imposent une fidélité intransigeante au texte manuscrit, à tous ses tours et détours) » (Ferrage, 2000 : 170). Il faut toutefois nuancer cette idée d'une *sortie du carnet*. Mettre de côté la spontanéité de la prise de notes ne signifie pas tant un refus du carnet qu'une façon autre de l'envisager. Tout au plus, il s'agira d'un refus du carnet en tant qu'avant-texte, d'un refus du support-carnet au profit de la forme-carnet. Ainsi, c'est en tant qu'œuvre littéraire que le carnet est considéré dès lors qu'il est retravaillé, (re)composé, réécrit.

La définition du carnet en tant que support d'écriture et avant-texte est toutefois de loin celle qui est la plus généralement retenue par la critique. En attestent les

---

2. Étape à laquelle sont soumis la majorité des carnets publiés par leur auteur. Dans le paratexte, et dans le texte même du carnet, il est fréquent qu'un auteur s'exprime sur les choix opérés, sur la (re)composition effectuée après relecture.

nombreuses dénominations que l'on donne au carnet afin de souligner son appartenance à la classe des outils de travail de l'écrivain : « suite d'avant-textes, restés inédits, qui nous renseignent sur la genèse de l'œuvre achevée » (Ferrage, 2000 : 165) ; « instrumen[t] de travail » (Hay, 1990) ; « autobiographi[e] des œuvres » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 247) ; « laboratoire de l'œuvre, instrument de travail qui n'est pas concentré sur la personne mais sur la genèse de la pensée » (Simonet-Tenant, 2001 : 16) ; etc. Michel Contat et Jacques Deguy, dans une étude des carnets de Sartre, qualifient même de « carnet pur » tout carnet « strictement fonctionnel, sans statut littéraire indépendant » (1990 : 18).

Cela dit, le carnet ne saurait être réduit qu'à sa fonction utilitaire, du moins pas tous les carnets. Bien que le terme « carnet », contrairement à « essai » ou « roman » par exemple, renvoie souvent à un support matériel, à un contenu en attente d'une forme, il n'est pas impossible que le carnet soit déjà lui-même l'œuvre. Joubert, après tout, n'est connu que pour ses carnets. Aux carnets de travail s'opposent donc les carnets et cahiers dits « littéraires », comme ceux de Coleridge ou de Valéry, qui sont mus, pour leur part, par la seule exigence d'écrire. Il y aurait donc deux façons possibles pour l'écrivain d'envisager le carnet autrement que comme un outil de travail : soit en (re)travaillant ses carnets d'un point de vue littéraire ; soit en ne les écrivant dès le départ que pour eux-mêmes.

#### CLASSER L'INCLASSABLE : TYPOLOGIE DU CARNET

Cette brève et générale saisie du carnet permet déjà de remarquer qu'il est possible de regrouper les carnets sous

différentes catégories. C'est ce que propose d'ailleurs Louis Hay dans « L'amont de l'écriture<sup>3</sup> » où est présentée une typologie du carnet. Nous présentons ici les grandes lignes de cette typologie qui servira de point de départ à la nôtre.

Hay distingue trois types de carnets. Comme nous le verrons, c'est sur la base de leur fonction que les carnets sont classés, puisque, peu importe le type, le carnet se présente en règle générale sous la forme d'un texte fragmentaire, participant d'une logique du recueil en ce qu'il accueille des notations de formes et de contenus plus ou moins divers : aphorismes, esquisses, fragments critiques, notes intimes, anecdotes, pensées, parfois même dessins. Ainsi, il appert que c'est surtout en regard de ce qui motive la prise de notes que peut s'opérer une distinction. D'autant plus que le même genre de notations peut se retrouver dans un carnet aussi bien que dans un journal, un cahier ou un agenda, par exemple.

Les trois types en question sont : les « *carnet[s] d'esquisses* », les « *carnets d'enquêtes* » et les « *carnets composites* ». Le *carnet d'esquisses*, « [c]'est celui des premiers instantanés textuels : vers, idées, expressions, épinglés sur le coup pour ne pas échapper à la mémoire » (Hay, 1990 : 10). Les notations que l'on y inscrit peuvent ou pourront servir à une éventuelle œuvre, mais la fonction première du *carnet d'esquisses* est davantage de recueillir la pensée dans son mouvement, de figer, dans leur état premier, les idées surgies spontanément. Cette définition rejoint ici l'expression de Collot, déjà citée, d'une « *écriture en marche* ».

---

3. Texte liminaire du collectif *Carnets d'écrivains I*, Paris, CNRS (Textes et manuscrits ; 1), 1990.



Le carnet de Butor, *Au jour le jour*, est donné en exemple par Hay :

*Comme il m'était arrivé plusieurs fois, tandis que je marchais dans les bois ou sur une plage, de ramasser de vieux papiers [...] pour y noter quelque texte ou bribe de texte commençant à se former dans ma tête en réponse à une demande urgente j'ai pris l'habitude d'avoir toujours sur moi des petits carnets (1990 : 10).*

Comme le fait remarquer Hay, ces propos définissent assez bien certains aspects du *carnet d'esquisses*, voire du carnet dans l'ensemble. D'une part, que Butor passe « des supports de fortune au carnet » montre bien que le carnet participe d'un « principe de *rassemblement* » (1990 : 10). De l'autre, le « en réponse à une demande urgente » insiste sur l'instantanéité de l'écriture, sur la matière brute du carnet. Ainsi, même si le *carnet d'esquisses* ne se veut pas d'abord et avant tout l'avant-texte d'une quelconque œuvre, il faut reconnaître qu'il participe tout de même de la genèse en se faisant le témoin de la naissance de la pensée et de l'écriture. Et, comme le mentionne Hay, une fois enclenché le processus de rassemblement, celui de la composition est tout proche. De fait, il n'est pas rare qu'un écrivain glane ici et là quelques fragments dans ses carnets pour en faire un roman, un recueil de poésie, un essai, etc.

Mais la fonction proprement manuscrite, le rôle d'avant-texte revient principalement aux *carnets d'enquêtes*<sup>4</sup> :

---

4. Le plus illustre représentant de ce type de carnet est bien entendu Flaubert, chez qui Pierre Marc de Biasi (1990a) a esquissé une typologie des différents registres de ses carnets de travail : les carnets de projets, les carnets d'idées et les carnets d'enquête et de rédaction.

*Ce sont toujours des supports mobiles où s'inscrivent des notes rapides, mais destinées cette fois à une œuvre déjà en route, ou du moins à un projet d'écriture. Leur matière première, c'est la documentation [...] (1990 : 11).*

Nous ne nous attarderons pas à ce type de carnet qui occupe déjà l'avant-scène des études sur le genre. C'est que le carnet a été, jusqu'à présent, essentiellement investi par la critique génétique<sup>5</sup>. Et les *carnets d'enquêtes*, en effet, n'offrent surtout d'intérêt que pour les généticiens, ou pour les lecteurs curieux de toucher les premiers états du livre, de suivre l'auteur dans ses recherches. Aussi, nous ne pensons pas qu'il faille parler de genre littéraire dans le cas de ce type de carnets dont l'usage est purement, ou avant tout, d'ordre utilitaire et fonctionnel. Bien que des notations extérieures au travail en cours puissent également figurer dans ces carnets, il n'empêche qu'il s'agit pour l'essentiel de documents de travail.

Quant au troisième et dernier type identifié par Hay, les carnets *composites*,

*[o]bjet et fonction se rejoignent ici pour créer le lieu privilégié d'une pratique de l'écriture qui enregistre pêle-mêle l'éphémère et l'essentiel, événements quotidiens et projets littéraires, fragments de formes ou d'idées (1990 : 12).*

---

5. Nous vous renvoyons, notamment, aux études des carnets de Hugo (Jean Gaudon, Guy Rosa), Flaubert (Pierre-Marc de Biasi), Proust (Antoine Compagnon), Valéry (Judith Robinson-Valéry), Gide (Éric Marty), du Bouchet (Michel Collot) et Pérec (Philippe Lejeune) dans *Carnets d'écrivains I*, ainsi qu'à celles des carnets de Sartre (Michel Contat et Jacques Deguy), Flaubert (Pierre-Marc de Biasi) et Flaubert, Zola et James (Jacques Neef) dans *Littérature. Carnets et cahiers*.

Le terme « composite » convient parfaitement à ce dernier type. Si tous les carnets, à l'instar de maints textes fragmentaires (pensons aux journaux, aux miscellanées, à certains recueils (de notes, de fragments, etc.), aux *Essais* et autres textes hybrides), relèvent d'une écriture composite, il reste que la matière des *carnets d'esquisses* et celle des *carnets d'enquêtes* paraît plus homogène : de façon évidente, esquisses pour l'un, documentation pour l'autre. Or, dans les carnets *composites*, tout paraît pouvoir figurer.

Mais le partage entre les types n'est pas aussi évident en pratique qu'en théorie. Si une typologie offre quelques points de repère utiles, il ne faut toutefois pas oublier que la frontière entre les types est rarement bien définie. S'il est facile de distinguer les *carnets d'enquêtes* de l'ensemble, la distinction entre les *carnets d'esquisses* et les carnets *composites* nous semble beaucoup plus problématique. En quoi les fragments d'un carnet *composite* seraient moins « esquisses » que ceux que l'on retrouve dans les *carnets d'esquisses*? Et, surtout, les *carnets d'esquisses* ne contiennent-ils que des esquisses? Bien évidemment, non. Rien n'est plus facile, et plus probable, que les digressions d'une plume sur des pages de carnets, cahiers et journaux.

C'est pourquoi nous pensons qu'il serait plus juste de n'identifier que deux catégories, tout en gardant en tête la multiplicité des pratiques qui se rangent sous chacune : les carnets purement ou essentiellement de travail et les autres. Les carnets de travail, comme leur nom l'indique, servent surtout d'avant-texte. Quant aux autres, ce sont les carnets littéraires où le travail d'écriture n'est pas uniquement orienté vers une autre œuvre. Rien n'empêche que ces derniers puissent eux aussi participer à la confection d'une autre œuvre, mais ce sera dans une moindre

mesure, disons ; l'intérêt de ces textes résidant davantage dans le fait qu'ils sont les plus susceptibles de *faire* œuvre à eux seuls.

Nous identifions donc deux types principaux, les carnets de travail et les carnets littéraires. Nous préférons « carnets de travail » à « carnets d'enquêtes » puisqu'il s'agit là d'une catégorie qui semble très circonscrite dans le temps : fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècles. Les auteurs auxquels Hay fait référence sont Flaubert, Zola et Joyce ; nous pourrions ajouter Proust et Henry James. C'est dire que « carnets d'enquêtes » désigne une pratique que l'on rencontre chez les (grands) romanciers, et surtout chez les réalistes, pour qui chaque détail doit être prouvé et éprouvé. Nous ne saurions dire *uniquement* chez les réalistes de cette époque, mais si les romanciers d'aujourd'hui travaillent de cette façon, ils ne publient pas, à notre connaissance, ce type d'outils de travail. De plus, d'après le corpus, « carnet d'enquêtes » ne permet de rendre compte que des carnets de romanciers, alors que « carnets de travail » inclut tous les carnets dont la fonction première est d'ordre fonctionnel ; donc aussi bien les carnets de romanciers que les carnets de poètes, par exemple. Le carnet d'enquêtes, en somme, serait une sous-catégorie des carnets de travail.

Dans la poursuite de notre entreprise de définition nous ferons surtout référence au deuxième type que nous venons d'identifier (type qui comprend aussi bien ce que Hay nomme les *carnets d'esquisses* que ceux *composites*), puisque notre intérêt porte sur l'écriture, la forme du carnet en tant que telle. Forme fuyante s'il en est une et que nous tenterons maintenant de circonscire en la confrontant à quelques genres et formes avec lesquels elle partage certaines caractéristiques.

## LE CARNET OU LA DYNAMIQUE DES GENRES

Nous faisons précédemment référence à divers genres auxquels le carnet emprunte certains traits : les recueils de pensées, d'aphorismes et de maximes, l'autobiographie, les chroniques, les mémoires, l'essai, etc. Mais les distinctions entre les carnets et ces genres sont, règle générale, beaucoup trop évidentes pour être longuement explicitées ici. Disons seulement que le carnet est un mélange générique<sup>6</sup> : il n'est pas autobiographie, mais autobiographique, car bien qu'il se veuille plus près de la pensée que de la vie de son auteur, cette dernière est rarement complètement évacuée ; il peut tantôt verser dans la chronique, quand il commente ou relate des événements présents, tantôt dans les mémoires, quand il exprime quelque moment révolu ; et l'écriture fréquemment brève, rapide, fragmentaire et ouverte (au dehors, à l'autre) du carnet en fait le lieu tout désigné où se livrer au jeu des aphorismes et maximes. Quant à l'essai, le carnet en relève, comme tous les genres de l'intime, quand la présence du JE de l'énonciation est marquée dans le texte. Mais ce sont les carnets (re)composés qui seront les plus susceptibles de devenir un essai, étant donné que l'essai demande de se soumettre à un minimum de structure.

Mais de tous les genres qui gravitent autour du carnet, les cahiers et journaux sont sans conteste ceux avec

---

6. Reprenant la terminologie de Dominique Combe dans *Les genres littéraires* (1992), nous pourrions parler de « catégories génériques [qui] contribuent à la perception [du] gen[r]e » (20). Les catégories génériques identifiées par Combe sont : le poétique, le lyrique, le dramatique, le comique, l'épique et le didactique. Dans le cas du carnet, il faudrait notamment parler de l'autobiographique, de l'aphoristique, de l'essayistique, etc.

lesquels il partage le plus d'affinités. C'est souvent sur le plan de la matérialité que l'on s'affaire à distinguer les carnets des cahiers. Si le carnet est tenu sur un support moindre, mobile, le cahier l'est, quant à lui, sur un support de format généralement beaucoup plus grand. Là encore la matérialité du support n'est pas sans conséquences sur l'écriture et le style :

*[C]e qui distingue ces deux régimes d'écriture [carnet et cahier] serait précisément le support matériel. Portatif dans le cas du carnet, il favorise la prise de notes courtes ou des unités textuelles plutôt brèves, rédigées en voyage, au café, en promenade. Moins amovible dans le cas du cahier, le support conduit à la constitution d'unités textuelles longues et qui peuvent être reprises d'une séance de travail à l'autre. Ainsi le cahier implique plutôt un travail sédentaire, le carnet une écriture nomade (Contat et Deguy, 1990 : 19).*

Cette opposition entre écriture nomade et écriture sédentaire n'est pas sans rejoindre « la distinction [dont parle Hay] du dehors et du dedans » (1990 : 12). Moins *ouvert*, le cahier ferait ainsi place à une écriture plus intime :

*Le rôle propre des cahiers est d'offrir à la plume un espace doublement intérieur. Matériellement, le cahier se tient sur la table [...] : il a sa place assignée dans la chambre aux écritures. Intellectuellement, c'est le lieu de l'écriture privée, du « livre secret » (Hay, 1990 : 9).*

Toutefois, il ne faut pas oublier qu'il y a, une fois de plus, un écart entre la théorie et la pratique. Là où une réelle distinction entre carnet et cahier peut être pressentie, c'est

lorsque les deux régimes d'écriture se rencontrent chez un même écrivain<sup>7</sup>.

Cette remarque vaut tout autant quand il s'agit de faire le partage entre le carnet et le journal, où la confusion entre les deux genres est d'autant plus grande que les écrivains utilisent parfois indistinctement les deux termes afin de désigner leur texte. Si le carnet se distingue facilement des journaux « purement » intimes, il n'en va pas de même quand on le compare aux journaux d'écrivains. Les caractéristiques qu'ont en commun les carnets et journaux d'écrivains ne sont pas des moindres. Outre qu'il s'agit dans les deux cas d'une écriture hybride, autant dans la forme fragmentaire que dans le contenu, ainsi que d'une écriture plus ou moins « intime » ou, selon la préférence de Philippe Lejeune, « personnelle<sup>8</sup> », notons que la périodicité est également le lot de nombreux carnets et cahiers.

Si le journal (comme le carnet, d'ailleurs) n'est gouverné par aucune loi, la majorité des théoriciens s'entendent pour dire, bien évidemment, que la périodicité est la seule règle à laquelle il se voit répondre. Dans *Le journal intime*, Béatrice Didier mentionne :

*Aucune règle, aucune limite. Une certaine discipline pourtant : le mot « journal » suppose seulement une pratique au jour le jour – avec, bien entendu, des interruptions, une régularité très*

---

7. Voir entre autres l'étude de Contat et Deguy des cahiers et carnets de Sartre (1990), celles de Pierre-Marc de Biasi des grands et petits carnets de Flaubert (1990a et 1990b) et celle de Françoise Haffner des différents supports matériels utilisés par Valéry (1999).

8. Préférence qui découle du « lien problématique du journal avec la notion d'« intime » » (Rannoux, 2004 : 7), notamment à cause de l'omniprésence de l'autre dans ce type d'écrit et de la paradoxale publication.

*variable. La périodicité est pourtant la seule loi ressentie comme telle par l'auteur* (1976 : 8).

C'est dire que la quotidienneté de l'écriture est la seule marque constitutive du genre « journal ». C'est d'ailleurs pour cette raison que Didier n'hésite pas à inclure au corpus des journaux les carnets et cahiers datés ; d'autant qu'elle considère, avec raison, que la pensée d'un auteur ne relève pas moins de l'intime que son vécu. Doit-on dès lors considérer les carnets et cahiers datés comme de simples « équivalent[s] métonymique[s] du journal » (Simonet-Tenant, 2001 : 16) ? S'il est effectivement fréquent que des auteurs « désignent leur journal par son support » (2001 : 16), « on ne peut [toutefois], sans risque d'y voir s'abolir tout objet, accepter d'assimiler journaux, carnets, écrits, mémotos, tas de pierres, etc. Il ne s'agit pas de la même chose » (Rannaud, cité par Cantin, 1998 : 145-146).

En effet, il semble y avoir un consensus au sein de la critique quant au fait que le journal tracerait les *états d'âme* ; alors que le carnet, les *états de la pensée* (Didier). Le journal serait ainsi plus facilement publiable, car plus près du récit en ce qu'il relate l'histoire d'une vie au fil des jours. Soit, mais il ne faut pas oublier que les principales études sur le journal font surtout référence aux premiers praticiens (Amiel, du Bos, Maine de Biran, etc.), à une époque où la publication d'un journal n'était pas encore réellement envisagée ni même envisageable – et surtout pas par son auteur. Or, depuis que les auteurs publient eux-mêmes leurs journaux et, surtout, depuis qu'ils les écrivent en vue d'une publication, ils ne se positionnent pas, par rapport à leur texte, à la façon d'un Amiel exclusivement tourné vers lui-même. Par égard pour eux-



mêmes et leurs futurs lecteurs, les auteurs ne se livrent pas nécessairement à un examen approfondi de leur moi. Le journal, bien qu'intime, tend dès lors à *s'ouvrir*.

Et « [d]u moment où le journal cesse de se cantonner dans le discours introspectif seul [...] il devient le réceptacle de tous les types d'écriture, pratiquement sans limite » (Didier, 1976 : 187). Le journal se fait alors « préambule à écrire autre chose [...]. Il est aussi un réservoir d'idées, de projets ; de thèmes qui seront utilisés ailleurs » (1976 : 19). N'est-ce pas là un des aspects les plus retenus du carnet ? Ainsi, si en théorie le journal se voue à l'examen de soi, et le carnet à celui de la pensée, force nous est d'admettre qu'en réalité, ce que l'on retrouve le plus fréquemment est la copénétration de ces deux pratiques : un mélange de considérations intimes, anecdotiques, et d'autres plus *intellectuelles* (ébauches et esquisses, pensées, idées, réflexions sur la vie et la création, etc.). Ce mélange est, selon Contat et Deguy, ce qui définit précisément le journal d'écrivain : « Quelles sont ces lignes qu'on s'oblige à tracer au fil de chaque jour ? Le brouillon des œuvres à venir ? La confession capricieuse des événements quotidiens ? Ou le mélange des deux, qui signale le journal d'écrivain ? » (1990 : 25). Partant, la distinction entre carnet daté et journal d'écrivain ne serait peut-être qu'une histoire de terminologie.

Il y aurait, en revanche, une distinction entre le carnet et le journal purement intime (genre qui, toutefois, relève de l'utopie<sup>9</sup> depuis qu'il y a publication par l'auteur : « un journal adressé à un destinataire [différent de soi-même et de ses *autres*] cesse d'être un journal » (Lecarme et

---

9. Du moins chez la plupart des praticiens qui sont écrivains.

Lecarme-Tabone, 1997 : 243)), mais cette distinction ne tient que dans le degré d'intimité. Si le critère décisif est la datation, les carnets ou cahiers datés ne sont pas moins des journaux que les journaux intimes. Il faudra, tout au plus, les situer dans la catégorie des « journaux externes » : « [t]ous ces écrits [carnets et cahiers], qui n'engagent pas la personnalité profonde de l'auteur, sont considérés comme des journaux externes » (Van Roey-Roux, 1983 : 21). Quant aux carnets non datés, la question de savoir s'ils sont ou non des journaux ne se pose évidemment pas puisqu'ils ne répondent pas à la seule règle du genre.

#### UNE ÉCRITURE EN/DE LA MARGE

Ces cahiers sont mon vice.  
Ils sont aussi des contre-œuvres,  
des contre-fini.

Paul VALÉRY,  
*Cahiers XX*<sup>10</sup>.

Si notre tentative de définition expose davantage les difficultés qu'il y a à saisir le carnet qu'elle ne trace les contours de son objet, c'est que « le Carnet, dans tous les cas de figure, c'est la marge » (Leuwers, 2003 : 43). Et c'est doublement que le carnet se fait marge. D'un point de vue formel, il est écriture *en* marge parce qu'il se situe bien souvent en-dehors de l'œuvre et parce qu'il ne se laisse réduire à aucun genre précis : le carnet est « irréductible à tous les genres, mais [...] les accueille tous volontiers » (Mangeot, 1990 : 72). Deux aspects que le « contre-œuvres » de Valéry exprime à lui seul.

---

10. Nous renvoyons à l'édition en fac-similé du CNRS.

Alors que d'un point de vue thématique, le carnet est écriture *de la marge*, car dans le carnet, la marge est déplacée : ce qui est ailleurs marge, se fait ici texte. On peut revenir sur l'idée de la glose que nous avons déjà rapidement évoquée : le carnet verse souvent dans le commentaire d'événements ponctuels, mais aussi, et surtout, dans le commentaire sur l'œuvre et les lectures faites ; sur la littérature en général, en somme. Ainsi, la note du carnet se rapproche de la note qu'on inscrit dans les marges d'un livre, d'un manuscrit, etc. Il est également fréquent que l'écriture même du carnet soit glosée. Au même titre que les cahiers et les journaux d'écrivains, le carnet est un texte *réfléchissant* (Barthes), il n'a de cesse de faire retour sur lui-même.

Écriture *de la marge*, aussi, puisqu'à l'instar de la note du journal, la glose, le commentaire du carnet versera souvent dans la critique voire la polémique. Si le social tend à être exclu des écrits purement intimes, dans les journaux et carnets littéraires, la place faite au politique est généralement grande. Plutôt que de parler d'une mise en marge du collectif au profit d'une écriture privée, tournée vers soi, il faut alors parler d'une mise en marge par rapport au collectif puisqu'il est fréquent que le diariste ou le carnetiste se place *contre* sa société.

Et bien que la publication *démarginalise* le carnet et l'auteur en les intégrant dans l'institution sociale qu'est la littérature, le carnet n'en reste pas moins une écriture en/de la marge. Réductible à aucun genre précis, le carnet est sans cesse menacé, à l'instar de maintes formes fragmentaires, par l'ombre de l'œuvre qui le place toujours, en quelque sorte, en retrait du Livre, œuvre finie et composée. Catherine Rannoux, en faisant référence aux débuts

du journal, où seuls « les papiers intimes de célébrités connues » sont divulgués, écrit ceci que nous appliquons volontiers aux carnets :

*Dès ses débuts, il n'a guère accès qu'à la marge, la coulisse qui définit son origine semble également son destin. De fait, le journal paraît condamné à n'être qu'un entre-deux, un écrit de frontière sur lequel pèse le risque d'exclusion. Aujourd'hui encore, si le journal est littérature, c'est sous l'angle du soupçon, ou du manque, parce que semble lui faire défaut, précisément, ce qui est donné comme le propre de la littérature : l'écriture au sens d'élaboration et de mise en œuvre d'un style (2004 : 8-9).*

Ainsi, même sorti des marges de l'œuvre par le biais de la publication, la marge demeure la matière première du carnet qui la porte sans cesse en son centre, puisqu'elle participe à la fois de son contenu et de sa forme.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles (1972), *Mon cœur mis à nu ; Fusées ; Pensées éparses*, Paris, Livre de poche.
- BIASI, Pierre-Marc de (1990a), « “Les Carnets de travail” de Flaubert : taxinomie d’un outillage littéraire », dans *Littérature. Carnets et cahiers*, n° 80 (décembre), p. 42-55.
- BIASI, Pierre-Marc de (1990b), « La notion de “carnet de travail” : le cas Flaubert », dans Louis HAY *et al.*, *Carnets d’écrivains 1*, Paris, CNRS, p. 23-56. (Coll. « Textes et manuscrits ; 1 ».)
- CANTIN, Annie (1998), « Le statut générique du journal intime : question de logique, question de pratique », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Séminaires ; 8 ».)
- CARPENTIER, André (1999), « Le dit du *carnetier* (témoignage) », dans Hélène GUY et André MARQUIS (dir.), *Le choc des écritures*, Québec, Nota bene, p. 11-24.
- COLLOT, Michel (1990), « Les carnets d’André du Bouchet : une écriture en marche », dans Louis HAY *et al.*, *Carnets d’écrivains 1*, Paris, CNRS, p. 177-199. (Coll. « Textes et manuscrits ; 1 ».)
- COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur. (Coll. « Contours littéraires ».)
- CONTAT, Michel, et Jacques DEGUY (1990), « “Les Carnets de la drôle de guerre” de Jean-Paul Sartre : effets d’écriture, effets de lecture », dans *Littérature. Carnets et cahiers*, n° 80 (décembre), p. 17-41.
- DIDIER, Béatrice (1976), *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ; 12 ».)
- FERRAGE, Hervé (2000), « Semaisons : *l’esthétique du fragment* », dans *Philippe Jaccottet, le pari de l’inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, p. 153-181. (Coll. « Littératures modernes ».)

- HAFNER, Françoise (1999), « Des grands registres aux feuilles volantes et aux petits cahiers (autour de 1908-1910) », dans Huguette LAURENTI, *Autour des Cahiers*, Paris, Lettres modernes Minard, p. 135-188. (Coll. « Revue des lettres modernes. Paul Valéry ; 9 ».)
- HAY, Louis (1990), « L'amont de l'écriture », dans Louis HAY *et al.*, *Carnets d'écrivains 1*, Paris, CNRS, p. 7-22. (Coll. « Textes et manuscrits ; 1 ».)
- LECARME, Jacques, et Éliane LECARME-TABONE (1997), *L'autobiographie*, Paris, A. Colin éditeur. (Coll. « U. Lettres ; 357 ».)
- LEUWERS, Daniel (2003), « Le carnet et ses autres », dans Philippe MET, *André du Bouchet et ses autres*, Lettres modernes Minard, p. 43-53. (Coll. « Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines ; 6 ».)
- Littérature. Carnets, cahiers* (décembre 1990), n° 80.
- MAJOR, André (2001), *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (« Prix de la revue *Études françaises* »).
- MANGEOT, Philippe (1990), « 20 janvier 1800, "À qui parles-tu ?" Joseph Joubert et l'écriture des carnets », dans *Littérature. Carnets et cahiers 1*, Paris, CNRS, p. 71-85. (Coll. « Textes et manuscrits ; 1 ».)
- PIERROT, Jean (2001), « *La Semaison* de Philippe Jaccottet ou le carnet de poète », dans Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 221-236.
- RANNOUX, Catherine (2004), *Les fictions du journal littéraire*, Genève, Librairie Droz éditeur. (Coll. « Histoire des idées et critique littéraire ; vol. 414 ».)
- ROEY-ROUX, Françoise Van (1983), *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express.
- SIMONET-TENANT, Françoise (2001), *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Nathan. (Coll. « Littérature ».)

MÉTADISCOURS RÉFÉRENTIEL  
SUR UN MÉTADISCOURS FICTIONNEL :  
AUTOPSIE DU TROMPE-L'ŒIL LITTÉRAIRE  
« ROUSSEL ET VENISE »

*Dominique Raymond*

Université Laval

La connaissance objective est l'ultime  
relation de la transcendance.

LÉVINAS,  
*Totalité et infini.*

Variante du trompe-l'œil pictural, le trompe-l'œil littéraire joue sur la frontière qui sépare la réalité de la fiction. Si, en peinture, les personnages ou les objets veulent sortir du cadre pour entrer dans l'univers du regardeur, en littérature, cette sortie s'effectue de diverses façons. Entre autres, des entités fictives, comme Émile Ajar, évoluent parmi nous, ou encore, certains textes fictionnels se donnent comme référentiels. L'exemple le plus frappant de ce type de trompe-l'œil littéraire est une biographie d'Andrew Marbot (Hildesheimer, 1984), un anglais qui

n'a jamais vécu. Dans le cas de l'article critique « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique », écrit par les Oulipiens Georges Perec et Harry Mathews, le trompe-l'œil consiste à faire croire au lecteur qu'il existe cinq feuillets inédits de l'écrivain Raymond Roussel. Les auteurs en forgent une interprétation montée de toutes pièces, ce qui, on le verra, accroît la possibilité de l'existence effective des manuscrits. Après un bref résumé de l'article, nous observerons d'abord les divers dispositifs permettant au lecteur d'adhérer à l'interprétation proposée, puis, nous nous attarderons sur d'autres procédés indiciels d'une fausse interprétation. En dernier lieu, nous constaterons, en faisant appel à l'effet-repoussoir tel que défini par Vincent Jouve, l'efficacité de ce trompe-l'œil littéraire.

## RÉSUMÉ

Vers la fin des années 1970, un étudiant fictif, Mortimer Fleisch, effectue des recherches littéraires et découvre des documents inédits, soit cinq feuillets manuscrits de Raymond Roussel. Ces documents furent légués par Rosamund Flexner avec trois Quarli publiés à Venise entre 1527 et 1540 et furent classés dans la bibliothèque de la Fitchwinder University, un établissement fictif. Ces cinq feuillets étaient originalement insérés dans la couverture d'un quatrième Quarli, évidemment disparu, ayant pour titre *La tragédie du Doge Partibon*. Selon Fleisch, ces feuillets constituent l'ébauche d'une pièce versifiée se déroulant à Venise vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'histoire se résume ainsi : un jeune homme est lavé d'une accusation de viol grâce à deux enfants qui jouaient à saute-mouton. Les cris



de la victime : « Gob ! Laisse ! », capturés par les bulles d'air coincées dans la pomme de douche, sont libérés par les tremblements conséquents aux sauts des enfants.

Cette description du contenu hypothétique de la pièce constitue le point de départ de l'interprétation des auteurs. Ces derniers veulent d'abord démontrer que les cinq feuillets sont intimement liés au Quarli dans lequel ils étaient insérés. Ils appuient leur hypothèse sur le procédé d'écriture utilisé par Roussel :

*Je choisissais 2 mots presque semblables. Par exemple billard et pillard. Puis j'ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. [...] Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus (1985 : 21).*

Ils disloquent alors *La tragédie du Doge Partibon*, qui devient « L'outrage est dit de douche par petits bonds » (Perec et Mathews, 1977: 20)<sup>1</sup>. Par la suite, les deux critiques remontent à la source de la vente du Quarli et constatent que Roussel a séjourné à Venise avec sa mère vers 1895 et y aurait rencontré Ascanio, jeune vénitien qui bouleversa la vie et l'œuvre de ce « plagiaire par anticipation ». Roussel aurait chassé ce souvenir de sa mémoire, tout comme le lieu, Venise, qui le lui rappelle. Perec et Mathews s'appuient sur un phénomène mis en lumière par la psychanalyse, « l'incorporation », afin d'expliquer cette

---

1. À l'avenir, chaque citation de ce texte proviendra de cette publication.

absence. La perte de l'objet unique, Ascanio, aurait été enfouie dans un système topologique secret : Roussel a « incorporé » le souvenir de son séjour avec Ascanio et l'a dissimulé dans l'univers de ses livres. Cette topologie constitue l'autre volet de l'interprétation : les auteurs y font correspondre une seconde topologie, celle de Venise. Les lieux provenant de sept livres de Roussel sont répertoriés et associés à un canal, un café ou une plage de la ville de Venise. En conclusion de l'article, Perec et Mathews avouent la futile entreprise de cette interprétation, qui repose sur des « fragments dérisoires ».

#### FONCTIONNEMENT DU TROMPE-L'ŒIL : ÉLÉMENTS PARTICIPANT DE L'ILLUSION

##### *L'ARC* : CONTEXTE MYSTIFICATEUR

Observons d'abord ce qui pourrait conduire le lecteur à accepter l'interprétation. Cet article a été publié en 1977 dans un numéro spécial de la revue *L'Arc* consacré à Raymond Roussel. Entre autres signataires, on y retrouve Alain Robbe-Grillet, Laurent Jenny, Jean Ricardou, Michel Butor, auteurs et critiques réputés. Cette revue savante de littérature offre à l'article un contexte mystificateur compte tenu de la teneur scientifique du paratexte. Le lecteur suppose que, dans une telle revue, les auteurs font des assertions, des affirmations sur la fiction qui, selon John Searle, doivent « se conformer[re] aux règles constitutives de l'affirmation » (1982 : 114). La première de ces règles, essentielle, est que l'auteur doit répondre de la vérité de la proposition. La seconde oblige l'auteur à fournir des preuves, la troisième contraint l'auteur à aller au-delà de l'évidence et, finalement, la règle de sincérité astreint le locuteur à

croire en la vérité de sa proposition. L'auteur qui déroge à ces règles amenuise sa crédibilité, tout comme son texte et la revue qui contient ce texte. Ainsi, le lecteur a toutes les raisons de croire que « Roussel et Venise » contient des affirmations sérieuses, que c'est un article sérieux publié en compagnie d'autres articles sérieux dans une revue savante. Son « horizon d'attente » est tracé de telle sorte qu'il ne peut soupçonner une mystification.

#### LE PASTICHE

Si le contexte de la première publication de « Roussel et Venise » est mystificateur, le style d'écriture employé par les auteurs l'est tout autant. Il s'agit d'un processus de mimésis formelle de l'écriture du critique littéraire, plus précisément d'un pastiche. Gérard Genette (1982) considère cette relation transtextuelle comme une imitation indirecte (elle ne pourrait être directe car il n'y aurait que recopiage) du style particulier d'un hypotexte vers un hypertexte. Il est possible de pasticher le style d'un seul auteur ou celui d'un genre particulier. Le régime ludique que Genette attribue au pastiche le relie à la fonction tout aussi ludique du trompe-l'œil. Cependant, la ligne est mince entre le ludisme et la satire ; Genette le concède et va même jusqu'à la considérer arbitraire. Pour pallier à cette difficulté catégorielle, Bernard Magné avance que l'écriture perecquienne, celle en particulier des pastiches scientifiques, reste au-dessus de ce genre de distinction. Il remplace le régime ludique par le régime implicite, car les textes de l'Oulipien relèvent plus d'une « stratégie de dénudation que de dénonciation » (1989 : 196). Le ludisme découle nécessairement de cette stratégie pragmatique :

l'auteur s'amuse avec le lecteur, il dialogue avec lui par le biais des révélations implicites qui parsèment le pastiche. Dans l'article qui nous intéresse, plusieurs modalités du discours imitent le style caractéristique de l'analyse littéraire. La présentation de l'article, son découpage, est identique à celui d'une traditionnelle critique littéraire : titre avec sous-titre intrigants, préambule qui assoit l'analyse, développement de l'interprétation en deux temps, puis conclusion. On y retrouve aussi une multitude d'informations et de références qui occupent plus de vingt-neuf notes de bas de page, soulignant ainsi la rigueur et la précision recherchées par les auteurs. De plus, les cinq feuillets sont reproduits et mis en annexe afin de permettre au lecteur de vérifier et d'accepter, ou non, l'interprétation proposée. Et, comme le veut la bienséance, les auteurs ne manquent pas de remercier leurs précieux collaborateurs. Grâce à ces éléments qui se situent particulièrement sur le plan formel, le pastiche du métadiscours littéraire contribue à leurrer le lecteur en garantissant la vraisemblance du texte.

#### DISPOSITIFS INTERTEXTUELS

Dans un autre ordre d'idées, l'interprétation de Perec et Mathews apparaît comme non fictionnelle par les indices relevant de dispositifs intertextuels. Cette intertextualité est d'abord imaginaire, puisqu'il s'agit d'un article bien réel, mais qui fait référence à un texte fictif. « Roussel et Venise » parle des cinq feuillets et de la thèse de Mortimer Fleisch d'une façon qui fait croire à leur existence. Parce qu'elle repose sur une œuvre fictive, nous pouvons affirmer que l'étude critique est fictionnelle. Le second

indice prolonge le premier. Les auteurs ont décidé de reprendre l'analyse des cinq feuillets là où l'universitaire Mortimer Fleisch l'avait laissée. L'intérêt de ces documents a donc été déjà attesté par un spécialiste. Perec et Mathews vont même jusqu'à corriger certaines de ses déductions : « Fleisch commet manifestement une erreur dans la conclusion de son analyse », violant ainsi le principe de la non-falsifiabilité de la fiction proposé par Stierle : « Par principe, la fiction ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte » (1979 : 299). Finalement, la crédibilité (par conséquent la référentialité) de l'article est accentuée par l'appel à l'autorité de la psychanalyse. Perec et Mathews citent un long passage tiré de la *Nouvelle revue française de psychanalyse* qui explique le fantasme de « l'incorporation ». Ils associent ensuite l'écriture rouscellienne à ce phénomène. À propos du rôle de la citation dans l'œuvre de Georges Perec, Anne Roche déclare : « elle est gage d'autorité, elle valide l'énoncé [...] même s'il s'agit d'une autorité fictive » (1983 : 189). Donc, plusieurs dispositifs intertextuels confèrent au texte une référentialité qu'on peut difficilement mettre en doute, compte tenu de la fiabilité et de l'existence supposée des instances convoquées.

#### FONCTIONNEMENT DU TROMPE-L'CEIL : INDICES DE L'ILLUSION

##### *CANTATRIX SOPRANICA L.* : CONTEXTE DÉMYSTIFICATEUR

La deuxième partie de cette analyse veut faire la preuve que la stratégie déceptive interne, en synchronie, qui clôt « Roussel et Venise », c'est-à-dire la révélation d'une fausse interprétation, n'est pas le seul dispositif susceptible de

provoquer, chez le lecteur, le soupçon d'une analyse forgée de toute pièce ; tout le texte est parsemé d'indices visant à le révéler. Auparavant, mentionnons qu'on a repris « Roussel et Venise » dans un recueil posthume de Georges Perec, publié en 1991, intitulé *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*. En plus de celui qui nous intéresse, ce livre réunit quatre textes absolument loufoques qui reproduisent de façon ludique l'écriture scientifique. On y retrouve une étude sur les effets du lancer de la tomate sur les cantatrices, écrite par Perec au temps où il était à la faculté de médecine St-Antoine de Paris, une distribution spatio-temporelle d'une espèce hybride de papillon composée par Pogy O'Brian de la maintenant célèbre Fitchwinder University, ainsi que la mise au jour d'une relation restée trop longtemps dans l'ombre, celle du professeur Léon Burp et du dessinateur Marcel Gotlib, dernier récipiendaire du prix Nobel de botanique. Entouré de cette façon, l'article sur Roussel perd de sa crédibilité ; il est absorbé par ces discours au langage empreint d'un ludisme paroxystique. Plus encore, Marcel Bénabou signe une préface qui agit comme détrompe-l'œil. Il affirme :

[...] *lui* [Georges Perec] *qui avait formé le projet ambitieux de s'essayer à tous les genres littéraires, fut-il très tôt attiré par cette forme particulièrement délectable d'écriture qu'est l'imitation de textes scientifiques : là, le piment du jeu, du trompe-l'œil, du faire-semblant, vient redoubler le plaisir que donne la maîtrise d'un savoir encyclopédique* (1991 : 8).

En somme, contrairement à la revue *L'Arc*, le livre *Cantatrix Sopranica L.* agit sur « Roussel et Venise » comme

contexte démystificateur : il désamorce l'effet de réel donné à l'interprétation et devient un détrompe-l'œil en diachronie.

#### FAUX ET USAGE DE FAUX

Dans la première partie de ce texte, on a mentionné que plus de vingt-neuf notes de bas de page ainsi qu'une foule de références favorisent l'illusion d'une rigueur exemplaire. Cependant, un examen minutieux de ces notes permet de constater qu'elles ne sont pas si sérieuses. Par exemple, on apprend qu'il existe deux autres exemplaires de *La tragédie du Doge Partibon*, dont un qui aurait appartenu au comte de Fortsas, l'auteur d'une des plus grandes mystifications littéraires de son temps. Rénier Chalon, collectionneur d'*unica*, soit des livres imprimés à un seul exemplaire, a proposé une vente aux enchères d'un fond plus qu'intéressant, mais évidemment inexistant. Ainsi, quiconque connaît l'histoire de ce Fortsas ne peut s'empêcher d'être éveillé par ce clin d'œil à la tromperie. De la même façon, le soupçon est amplifié lorsque le lecteur croise une référence à O. Bachter, qui aurait publié « Les lieux solitaires » (traduction de *Locus Solus*, roman de Raymond Roussel) dans le célèbre *Bulletin de l'Institut de linguistique de Louvain*. Cette intertextualité restreinte (Ricardou, 1975 : 11), contrairement aux précédentes allusions, favorise la mise au jour du leurre. D'autres références sont carrément fausses : il existe bel et bien une *Revue française de psychanalyse* et une *Nouvelle revue de psychanalyse*, mais pas de *Nouvelle revue française de psychanalyse*. Les auteurs ont juxtaposé et amalgamé deux titres de revues existantes afin d'en produire une fausse.

En outre, plusieurs écrivains cités par Perec et Mathews sont de pures créations onomastiques. Les auteurs comme Alvirondi, Voltic et Pferdli ne se retrouvent qu'à un seul autre endroit, dans la *Library of Tlön*, une collection d'ouvrages fictifs, publiée en ligne par Emmanuel Hermange, dont le titre fait explicitement référence à « Tlön Uqbar Orbis Tertius », une nouvelle de Borges.

#### POLYSÉMIE ET LEXIQUE

Dans le même ordre d'idées, le contenu de l'article laisse parfois le lecteur perplexe devant l'interprétation qui est proposée. Les auteurs effectuent, à quelques reprises, des déviations sémantiques afin d'étayer leurs hypothèses. En fait, il s'agit d'un jeu sur la polysémie et l'homophonie de certains termes, à l'image du procédé roussellien. Par exemple, pour nous prouver que la *Tragédie du Doge Partibon* et les cinq feuillets sont intimement liés, ils affirment : « [...] la pièce, comme projet *et* comme forme, est reliée au souvenir de Venise et d'Ascanio (se trouve dans la reliure du livre vénitien) ». Ou encore, grâce à la mythologie, les auteurs perçoivent une filiation entre les planètes, Venise et Roussel : « Venise est complète et isolée : un monde entier, une planète : pas seulement Vénus, à cause de son nom, mais aussi – Venise la rouge, couverte de canaux : Mars. Mars et Vénus, les amants divins, absolus. Vénus, mère d'Enée : Roussel fut-il le *frère Enée* d'Ascagne ? ». Ces déviations relèvent beaucoup plus du ludisme que de l'analyse sérieuse pour le lecteur sensiblement attentif. Puisqu'il ne veut plus rien dire, le langage obéit à d'autres réglages que ceux du réel ; par connotation, il n'est plus référentiel, mais autoréférentiel, ce qui



caractérise le langage littéraire. De plus, le vocabulaire utilisé est exemplaire de l'entreprise globale : une interprétation sans véritables fondements. Par exemple, aucun document n'est accessible car les textes sont « inédits », « rarissimes », « disparus » ou « *unpublished* ». Les auteurs « expliqu[ent] sans prétendre déchiffrer » ou ils avertissent leur lecteur qu'« il [leur] sera difficile d'étayer [leurs] intuitions avec des arguments directs ». Donc, le jeu sur le langage, pour peu qu'on s'y attarde, favorise la découverte du leurre.

#### ÉNONCÉS MÉTATEXUELS CONNOTATIFS

On retrouve, dans « Roussel et Venise », des énoncés métatextuels connotatifs. Selon Bernard Magné, relèverait de ce type d'énoncé « tout énoncé dont le signifié de dénotation concerne la diégèse et dont au moins un des signifiés de connotation apporte des informations sur sa production et/ou sa réception » (2004). En voici deux exemples : « L'architecture urbaine de Venise est théâtre et n'est que théâtre : *un trompe-l'œil dont le contexte est l'illusion elle-même* et qui peut ainsi être pris dans son sens littéral ». Puis, « ce qui apparaît dans un miroir, disent-ils, a infiniment plus de réalité que les *objets prétendument réels qui ont donné lieu à la réflexion* » (p. 14-15, je souligne). Ces deux énoncés dénotent le propos de l'article, soit une interprétation possible de cinq feuillets rédigés par Raymond Roussel, de la même façon qu'ils connotent l'interprétation trompeuse de Perec et Mathews. Dans tout le texte, ils sont peut-être le seul véritable aveu de l'inexistence des documents. Pour le percevoir, le lecteur doit se distancier du signifié de dénotation et se rapprocher de

celui de connotation. Comme l'écriture perecquienne est meublée de ce genre d'énoncés, le connaisseur sera peut-être plus attentif et aura créé un horizon d'attente différent de celui provoqué par le paratexte. Mais on ne peut assurer que cette révélation est parfaitement claire pour quelque autre lecteur.

#### DÉTROMPE-L'ŒIL INTERNE EXPLICITE

Au terme des douze pages, Perec et Mathews jugent nécessaire d'affirmer explicitement qu'ils se sont payé la tête de leur lecteur-cible, constitué en majorité d'universitaires et de critiques littéraires. Ils disent :

*Qu'il y ait ou non sous ces fragments dérisoires le fil fragile d'un projet [...] Cela est finalement sans importance : il n'y a pas de mystère Roussel, son œuvre ne constitue pas une énigme à résoudre ; c'est notre soif d'explications, notre goût pour les tenants et les aboutissants, qui suscite autour d'elle cette impression d'un secret à forcer.*

Si le lecteur n'a encore aucun doute sur la teneur savante de l'interprétation, il ne peut maintenant, à cause de cette stratégie déceptive, la considérer valable. L'illusion d'une interprétation sérieuse s'évapore au fil de la lecture. Mais ce détrompe-l'œil remet-il réellement en cause l'existence des feuillets ? Croire, ou ne pas croire en l'interprétation n'invalide en rien la découverte de documents inédits. Au contraire, à l'image de la pièce « Mousetrap » dans *Hamlet* de Shakespeare, la fausseté de l'interprétation accentue la réalité des documents étudiés, de la même façon qu'une fiction dans une fiction rend la seconde plus réaliste.

Vincent Jouve nomme ce procédé effet-repoussoir : « il s'agit, pour l'auteur, de définir, au sein même du texte, une dimension proprement fictionnelle au regard de laquelle les personnages semblent vrais » (1992 : 118). L'étude de Jouve concerne particulièrement les personnages, mais si on remplace simplement le mot « personnages » par documents, on peut supposer que chaque indice dévoilant la fausseté de l'interprétation éloigne le lecteur du véritable trompe-l'œil ; en mettant en doute le côté scientifique de l'analyse, le lecteur présuppose l'existence des feuillets.

On a pu constater que le trompe-l'œil dans l'article des Oulipiens Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique », fonctionne en un double travestissement des notions de référentialité et de fiction : l'article savant se fictionnalise puisqu'il analyse des bribes d'un texte fictif. L'illusion est d'abord provoquée par le paratexte de la revue *L'Arc*, à prétention sérieuse et elle demeure grâce au pastiche de l'écriture littéraire, qui imite la singularité du style du critique. Enfin, les nombreux dispositifs intertextuels favorisent la méprise du lecteur. Par contre, l'examen attentif des différentes notes et références, la mise en valeur du vocabulaire utilisé et le repérage d'énoncés métatextuels connotatifs désamorcent, de la même façon que le détrompe-l'œil explicite, l'illusion d'un texte sérieux. Cependant, adhérer ou non à l'interprétation implique une croyance en l'existence des documents étudiés : l'efficacité de ce trompe-l'œil est assurée par ce préalable. En somme, si le ludisme de cette mystification textuelle est clair, le leurre écorche cependant bon nombre d'entre nous qui avons tendance à provoquer le sens plutôt que de le mettre en lumière.

## BIBLIOGRAPHIE

- AUGUSTIN, Thierry (1913), *Les grandes mystifications littéraires*, Paris, Plon.
- BAZANTAY, Pierre (2001), « Raymond Roussel, oulipien par anticipation? », *Le Magazine littéraire*, n° 398 (mai), p. 39-41.
- BÉNABOU, Marcel (1990), « Vraie et fausse érudition chez Perec », dans *Parcours Perec*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 41-48.
- BORGES, Jorge Luis (1998), *Fictions*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HILDESHEIMMER, Wolfgang (1984), *Sir Andrew Marbot*, Paris, Lattès.
- JEANDILLOU, Jean-François (1990), « Parade en jargon : l'anglais scientifique de Georges Perec », *Humoresques*, n° 2, « Humour, science et langage », p. 75-92.
- JEANDILLOU, Jean-François (1994), *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit.
- JOUVE, Vincent (1992), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)
- MAGNÉ, Bernard (1989), *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Les cahiers de littérature.
- MAGNÉ, Bernard (2004), *Le métatextuel perecquien revisité*, [En ligne], [<http://www.cabinetperec.org>] (15 mars 2004).
- PEREC, Georges (1991), *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil. (Coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle ».)
- PEREC, Georges (2000), *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette. (Coll. « Le livre de poche ».)
- PEREC, Georges, et Harry MATHEWS (1977), « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique », *L'Arc*, n° 68, p. 9-21.
- ROCHE, Anne (1983), « "Ceci n'est pas un trompe-l'œil." Les pièges de la représentation dans l'œuvre de Georges Perec », *Sociologie du sud-est*, n°s 35-36, (janvier-juin), p. 187-196.

MÉTADISCOURS RÉFÉRENTIEL SUR UN MÉTADISCOURS FICTIONNEL

- ROUSSEL, Raymond (1985), *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert.
- SEARLE, John R. (1982), *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduit par Joëlle Proust, Paris, Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- STIERLE, Karlheinz (1979), « Réception et fiction », traduit de l'allemand par Vincent Kaufmann, dans *Poétique*, n° 39 (septembre), p. 299-320.



LE JOURNAL FICTIF :  
ENJEUX, QUESTIONNEMENTS ET LIMITES  
D'UN PROCÉDÉ ROMANESQUE

*Manon Auger*

Université Laval

D'un point de vue formel, le roman est sans doute le genre littéraire dont les frontières sont les plus perméables et, par conséquent, les moins faciles à définir. Cherchant, depuis le xviii<sup>e</sup> siècle, une légitimité qui ne lui semblera jamais définitivement acquise, il s'est ingénié, tout au long de son histoire, à reproduire, à imiter, à renouveler ses techniques narratives et, parfois, à emprunter des aspects formels, thématiques ou autres à d'autres genres littéraires, soumettant dès lors les codes de ceux-ci aux propres lois de son système. C'est le cas du journal fictif, sur lequel nous souhaitons nous pencher, où sont convoqués les codes diaristiques à l'intérieur des codes romanesques. Cette appropriation d'une forme littéraire par une autre n'est pas sans conséquence sur la conception et l'évolution des genres en question, puisqu'elle crée une zone d'ombre entre réalité et fiction et entre discours et récit. Elle permet, d'une part, d'élargir le champ des possibles

romanesques, mais, d'autre part, elle n'est pas sans poser une sorte de questionnement métanarratif sur les possibilités normatives du roman lui-même, puisque la rencontre de ces deux genres, l'un relevant du factuel et l'autre du fictionnel, crée une tension qui se manifeste tant au niveau pragmatique que narratologique. C'est donc par l'étude de cette forme particulière de narration à la première personne qu'est le journal fictif que nous souhaitons interroger les possibilités génériques du roman et du journal intime.

#### JOURNAUX RÉELS ET JOURNAUX FICTIFS : L'ENJEU DE LA LÉGITIMATION

Le journal fictif, tout comme les genres hybrides du même type (romans épistolaires, romans mémoires, etc.), est né d'un malaise du roman. Taxé d'in vraisemblance et reconnu comme un genre peu sérieux, le roman est, au xviii<sup>e</sup> siècle, « un genre en mal de légitimation » (Viala, 2002 : 374). C'est que, à cette époque, les romanciers se heurtent à « l'exigence anti-romanesque » et doivent employer de nouvelles stratégies afin de constituer « le roman contre le romanesque » (Rousset, 1982 : 75) et d'ainsi faire oublier que le roman est d'abord une fiction. Dès lors, l'emploi de procédés spécifiques à des formes d'écrits non fictifs devient un usage courant et fort commode pour bien des auteurs. En prétendant que la forme de l'écrit garantit son authenticité, plusieurs romanciers tentent donc d'assurer une crédibilité au roman. De plus, afin d'établir un pont entre le réel et la fiction, certains romanciers ont alors recours à une « mise en scène éditoriale » (Oura, 1987), c'est-à-dire à une présentation où l'on tente d'expliquer



comment le document dit « original » est parvenu aux mains de l'éditeur en question<sup>1</sup> et l'on tentera, par la même occasion, de justifier les lacunes et les faiblesses du texte, puisqu'un journal intime, par définition, n'est pas une forme travaillée.

Dans la foulée populaire des romans épistolaires et des romans mémoires, l'origine du journal fictif, tout comme celle de son homologue réel<sup>2</sup>, demeure assez difficile à situer dans le temps de façon précise. On relève parfois que *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe, écrit en 1774, est un précurseur du journal fictif, puisque ce roman, écrit sous forme de lettres qui demeurent sans réponse, constitue une sorte de monologue bien plus qu'une véritable communication entre deux destinataires. Cependant, bien que l'histoire du journal fictif soit liée à celle du roman épistolaire – Lorna Martens affirme qu'il en est le « structural ancestor » et que la popularité du genre épistolaire a préparé un terrain favorable à la réception de cette nouvelle forme (1985 : 56) –, les critères qui le lient au roman nous semblent cependant relever d'une

---

1. L'ambiguïté de ce procédé est intéressante au point de vue pragmatique puisque, à l'origine, il se voulait une façon de contrer le discrédit d'in vraisemblance dont se trouvait affublé le roman, mais il est rapidement devenu un indice de fictivité, conséquence, il est vrai, d'une pratique aujourd'hui désuète. Cependant, puisque la fiction est un « consensus essentiellement culturel » et est fiction ce qui « est reconnu comme tel par une communauté interprétative » (Saint-Gelais, 2002 : 226), il nous importe de souligner que, avant d'être conventionnel, ce procédé de « mise en scène éditoriale » a été original et a permis au roman du XIX<sup>e</sup> siècle de contrer le discrédit d'in vraisemblance qui pesait sur lui.

2. Sur l'histoire du journal intime, voir, entre autres, Françoise Simonet-Tenant (2001).

épistémologie<sup>3</sup> quelque peu différente, puisque, entre autres, le journal intime est une pratique qui en est à ses tous premiers balbutiements au début du XIX<sup>e</sup> siècle – ce qui n'est pas le cas de la lettre – et que sa légitimité en tant que genre, bien inférieure à celle du roman, n'a rien pour assurer la pérennité de ce dernier.

Bien sûr, la conception que l'on a pu se faire du journal intime a évolué au même titre que l'a fait la pratique diaristique au cours des deux derniers siècles, mais leur influence serait plutôt réciproque qu'à sens unique. Une chose apparaît certaine, en tout cas, c'est que les premiers romanciers qui ont utilisé ce procédé avaient une idée établie de ce que peut être un journal intime et qu'ils y ont rapidement vu une stratégie efficace de reproduction du réel. Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, alors que la pratique diaristique est en plein essor, pas moins de 50 romans journaux ont été retracés par Valérie Raoul (1999 : 213-216) dans le domaine français seulement et la tendance ne se démode pas au XX<sup>e</sup> siècle. Au Québec, on trouve le premier extrait de journal intime – « *L'Album* de Marichette » – dans le roman *Charles Guérin* de P.-J.-O. Chauveau publié en 1853, soit environ dix ans avant l'arrivée du premier véritable journal féminin, celui d'Eugénie de Guérin, au Canada français. C'est donc une preuve que « les lecteurs de [ce] temps [...] se montrent prêts à apprécier une telle forme narrative » (Kang, 1998 : 205). Cependant, puisque l'écriture d'un journal est une pratique privée, non institutionnalisée, on peut difficilement faire l'histoire parallèle du journal réel et du journal fictif. Il est donc fort probable

---

3. Nous entendons par ce terme une étude critique du développement, des méthodes et des résultats d'un procédé littéraire.

que l'utilisation du journal fictif comme technique romanesque ait codifié la pratique diaristique autant sinon plus que l'a fait la publication de journaux authentiques. Yasusuke Oura propose la même hypothèse : « L'avènement du journal fictif est difficilement imaginable sans la constitution [...] du journal réel comme genre littéraire ; ou bien, hypothèse intéressante, cette constitution fut-elle anticipée et même amorcée par le journal fictif ? » (1987 : 10-11).

#### LE JOURNAL DANS LE ROMAN : LA QUESTION DE LA MIMÉSIS

Le journal fictif est un exemple représentatif de ce que Michal Glowinski nomme la mimésis formelle, c'est-à-dire une « imitation par le moyen d'une forme donnée d'[un] autre mode de discours » (1987 : 50). Un point nous semble cependant à préciser quant à la définition du journal fictif, car nous nous sommes heurtés, au cours de nos recherches, à un flou théorique embêtant. Lorna Martens affirme qu'une définition trop stricte peut finir par nuire à l'analyse (1985 : 6), mais il nous semble que faire le choix inverse revient à banaliser l'importance du recours au journal en tant que procédé romanesque. Sur ce point, Jean-Louis Major précise que, « en tant que forme extrinsèque, le journal connote des valeurs qui sont mises en œuvre dès qu'on l'inscrit de façon explicite dans le roman » (1994 : 204). Cette affirmation, essentielle, permet d'exclure de l'investigation les romans dont les seuls traits communs avec le journal sont une narration homodiégétique écrite au présent de l'énonciation ; romans qui, dans les études que nous avons consultées, sont parfois admis d'emblée dans la catégorie des romans-journaux : *L'avalée des*

*avalées* de Réjean Ducharme, *L'étranger* d'Albert Camus et *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë sont des exemples. Or, il nous semble incontestable qu'un journal fait plus que rattacher son sujet dans un présent énonciatif ; il l'engage aussi dans un processus d'écriture qui n'est pas sans conséquence sur sa propre conception des événements et c'est bien là le véritable intérêt de l'utilisation et de l'étude de cette forme.

Mais à quelles finalités romanesques le journal permet-il de répondre spécifiquement ? À ses débuts, nous l'avons vu, sa contribution sert essentiellement à donner un caractère vraisemblable au roman, car il suppose une prise directe sur le réel. Le journal fictif met ainsi en relief un des paradoxes inhérents à la constitution du roman en tant que genre littéraire, à savoir l'arbitraire conjonction entre réalité et fiction. En effet, la capacité du roman à reproduire le réel a constamment été pesée et soupesée, mise et remise en cause ; son histoire est donc indissociable de celle de la mimésis. Le personnage d'Édouard, dans *Les faux-monnayeurs* de Gide, – personnage de romancier qui tient un journal, lieu de gestation d'un futur roman – s'interroge ainsi : « Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, [...] le roman reste le plus libre, le plus *lawless*... [...] Est-ce par peur de cette liberté même, que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité ? » (Gide, 1925 : 182-183). Certes, le roman a une liberté formelle qui peut finir par lui porter préjudice et faire en sorte qu'il ne puisse se définir autrement que par son caractère protéiforme ; Alain Vaillant affirme que « l'indéfinition du roman est [...] sa première caractéristique » (2002 : 526). Cependant, il apparaît qu'il y a un autre critère auquel le roman ne puisse échapper et c'est son

caractère fictionnel. Un trop grand désir de vouloir échapper à ce dernier critère, qui pourtant fonde en partie son originalité, nous semble symptomatique, du moins au XIX<sup>e</sup> siècle, d'une indétermination identitaire du roman qui, englobant tout, ne sait trop par quoi ni comment se définir.

Toutefois, la mimésis, par définition, ne peut jamais être parfaite et impose ses propres conditions d'emploi ; même dans les meilleurs cas, nous ne parlerons toujours que d'une « illusion ». Glowinski explique encore que la mimésis formelle « ne se réduit pas à l'exercice d'un choix ; c'est la collision violente de règles hétérogènes » (1987 : 526). Mais de quel besoin peut naître cette « collision » et cette façon d'user de tous les procédés disponibles ? Le roman trouvait-il, au XIX<sup>e</sup> siècle, ses ressources trop limitées pour vouloir ainsi s'approprier celles des autres ? Bien sûr, « the novel imitated forms that were themselves popular with the reading public not only because they were factual, but because they possessed imaginative qualities » (Martens, 1985 : 57), mais ce qui nous étonne, c'est l'acharnement du roman à vouloir se donner comme *vrai* autant que *vraisemblable*, d'autant plus que cela ne fait parfois qu'exhiber son caractère fictionnel et que, ce faisant, le roman repousse ses frontières et cherche, en quelque sorte, à transcender sa propre identité ou, à tout le moins, à la travestir.

Philippe Lejeune, un des spécialistes du journal authentique, affirme que celui-ci est souvent « dépourvu de tout romanesque » (1992 : 56), c'est-à-dire d'une intrigue ramassée, complète et cohérente qui orienterait la lecture vers une finalité précise. Le journal intime, quant à lui, est plutôt une forme littéraire fragmentée, ouverte et surtout

inachevée : « Un journal de bord peut s'arrêter quand il n'y a plus rien à noter dans le domaine du *faire*, mais rien n'est jamais terminé dans celui de *l'être* » (Chocheyras, 1978 : 232). Le journal est donc une œuvre en constant devenir et s'oppose ainsi au roman, « forme fermée, logique, complète » (Major, 1994 : 204).

*Un roman qui prend pour modèle à imiter la structure du journal intime [...], explique encore Glowinski, fictionnalise cette structure, et, en conséquence, fait apparaître des caractéristiques différentes de celles que manifestait le modèle dans son domaine d'origine* (1987 : 500).

Le passage du journal authentique au journal dans le roman laisse donc invariablement des traces très nettes sur ce dernier. Nous ne sommes pas devant le mariage de deux genres, mais bien devant une sorte de « mise en service » des conventions du journal à celles du roman.

## LA FICTION DANS LE JOURNAL : MODE DE LECTURE

C'est d'abord au niveau pragmatique que se situe l'essentiel de la distinction entre le journal réel et le journal fictif. Simplement, lorsque nous avons affaire à un journal fictif, le pacte autobiographique, tel que défini par Philippe Lejeune (1975), n'est pas valide, puisque l'identité de l'auteur ne coïncide pas avec celle du narrateur et que la mention « roman » en couverture vient annihiler tout doute quant à la nature générique du texte. Pour que le journal soit reçu comme fictif, donc, il ne peut se présenter sans cadre, c'est-à-dire qu'en tant que signifié, il a invariablement besoin du signifiant qu'est le roman pour élaborer le

sens, et vice-versa. Cependant, puisque c'est la mention « roman » qui domine sur celle de « journal », l'horizon d'attente du lecteur est conditionné par elle. Par exemple, ce dernier n'admettrait sûrement pas un journal fictif qui, à l'image de son double réel, puiserait sans cesse dans la réflexion, le quotidien et la répétition pour se construire, qui ne se contenterait de reproduire que certaines parties de dialogue, laisserait des blancs importants et des intrigues inachevées. Parce que « le lecteur sait qu'il lit un roman [cela] le conduit à imposer une causalité à la succession [et] à chercher du sens dans la contingence artificielle d'un univers fictif » (Raoul, 1999 : 105). Le romancier, conscient de cet « horizon d'attente », n'oublie donc pas qu'il écrit d'abord un roman et qu'une certaine *romanisation* du journal s'avère essentielle pour en assurer la réussite, tant sur le plan de la vraisemblance que sur celui de l'intrigue.

Chaque cas de journal fictif est particulier, mais on peut aisément repérer des constantes entre eux. Nous en donnons quelques grands traits : pour qu'il y ait journal à l'intérieur du roman, le personnage-narrateur doit d'abord être dans une situation de coupure, soit spatiale, psychologique ou symbolique, coupure souvent liée à un moment de crise. Il a ainsi besoin de communiquer certains faits ou certaines idées, mais ne peut ou ne veut les partager avec personne. C'est le cas, par exemple, du prisonnier du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo ou encore d'Angeline de Montbrun dans le roman de Laure Conan. Dans le roman *Dracula* de Bram Stoker, les fiancés qui forment le couple Harker tiennent chacun un journal et espèrent pouvoir le donner à lire à l'autre éventuellement. Dans cet exemple, l'intérêt du choix fait par les

fiancés apporte une dimension importante à l'intrigue. La figure de l'autre, en tant que destinataire, motive pour une part l'écriture, mais celle-ci n'en est pas pour autant narrataire de l'écrit, ce qui transformerait inévitablement le journal en une longue lettre. On peut parler, dès lors, d'un texte autodesiné puisque les deux diaristes écrivent d'abord pour eux-mêmes et trouvent des motivations suffisantes pour commencer et tenir d'une façon rigoureuse un journal dont les stratégies énonciatives les visent directement. Pour qu'il y ait journal, donc, il faut que l'identité du narrataire et du destinataire ne coïncident pas d'une façon directe : « The crucial issue is not the existence or nonexistence of an addressee but the degree to which the addressee is given an independent life and an active textual role in the work » (Abbott, 1984 : 10). Il faut également que la tenue du journal réponde d'abord au besoin d'écrire. À cet égard, Gérald Prince remarque que ce que les journaux fictifs ont en commun, c'est le thème de l'écriture et de la constitution du journal lui-même (1975 : 481).

Toutefois, malgré la parfaite mimésis formelle que Bram Stoker opère entre le journal réel et le journal de ses protagonistes, le lecteur de *Dracula* ne peut jamais oublier qu'il lit un roman, pas plus que ne le peut le lecteur du *Dernier jour d'un condamné* de Hugo ou de tout autre journal fictif. L'inévitable division du récit en chapitres et la mention *Journal de* sont sans doute les marques textuelles les plus importantes de fictivité, mais la reproduction complète et fidèle de dialogues, la longueur irréaliste de certaines entrées et l'importance accordée aux seuls détails qui finiront par acquérir une signification dans l'intrigue, sont des signaux, voire des « anomalies » par rapport à la vraisemblance que le lecteur d'un journal fictif



acceptera de bonne grâce, preuve que, d'un point de vue formel, on peut facilement distinguer le réel du fictif. De plus, les auteurs les plus soucieux de maintenir l'illusion réaliste insisteront à plusieurs reprises sur la façon dont chacun des détails est venu à l'oreille du diariste ou encore sur le quand et le comment de la présente écriture. Ces précisions, qui peuvent finir par contaminer le texte et créer l'effet inverse de celui qui est visé, sont le résultat d'un désir de justification qui, d'ordinaire, ne motive pas l'entreprise d'un véritable diariste. Encore une fois, à trop vouloir se donner pour vrai, le roman trahit son caractère fictif et exhibe ses propres règles de composition. Le journal fictif, comme tout autre sous-genre, nécessite donc un mode de lecture particulier et est un très bon exemple de l'impossibilité de créer une mimésis littéraire parfaite. À propos de ce procédé, Glowinski précise qu'il « se ramène plutôt à un ensemble d'analogies qui doivent suggérer l'identité, mais en même temps témoigner de l'impossibilité d'atteindre cette identité » (1987 : 500). Toute mimésis entraîne donc un effet fictionnel et manifeste une constante tension entre imitation et invention.

#### LES OPPORTUNITÉS NARRATIVES DU JOURNAL

Toutefois, le recours au journal offre bien d'autres possibilités que celle de l'illusion réaliste, possibilités qui sont désormais exploitées plus avant dans la littérature contemporaine. Une des propriétés les plus intéressantes du journal et qui peut être reprise par le roman est l'utilisation d'un type de narration que Genette nomme « intercalée ». Genette définit celle-ci comme étant le type « a priori le plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs

instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première » (1972 : 229). En fait, le journal, dont l'instance narratrice dit d'abord « je » et « maintenant », est le lieu de presque tous les temps grammaticaux<sup>4</sup> : présent, passé composé, imparfait, conditionnel et futur s'enchevêtrent allègrement sans que n'y paraisse la moindre maladresse, alors que le roman, règle générale, doit choisir et n'utiliser qu'un seul temps grammatical.

Valérie Raoul note que « le journal fictif nous fournit un exemple privilégié des glissements entre ce que Benveniste appelle “récit” et “discours” » (1999 : 15). Nous l'expliquons ainsi : alors que le roman hétérodiégétique met davantage l'accent sur le *récit* d'événements, le journal intime, en tant que forme particulière de la narration auto-diégétique, est un type d'écriture qui relève du *discours*, puisqu'il est nécessairement subjectif et n'utilise pas l'aoriste, temps grammatical privilégié par le récit objectif ou récit historique. Benveniste (1966) explique que l'aoriste – qui correspond dans notre grammaire actuelle essentiellement au passé simple – appartient exclusivement au mode du récit et, conséquemment, serait étranger au journal réel qui présuppose une relation particulière entre le narrateur et les événements racontés, et entre le temps des événements et le temps de la narration, ce qui fait que l'indicatif présent et le passé composé lui sont plus naturels. L'utili-

---

4. Laetitia Ndolobert remarque, à juste titre, que « lorsque Genette définit cette forme de narration, il omet de spécifier clairement qu'elle est la synthèse de toutes les trois autres qui se retrouvent en elle. On remarque d'ailleurs dans les journaux analysés, qu'une séquence peut démarrer sur le mode de narration simultanée et se poursuivre en narration ultérieure ou antérieure » (1997 : 76).

sation abusive de l'aoriste dans un journal devient ainsi un signe important de fictivité : « Le diariste qui se voit comme un *il*, c'est-à-dire un personnage dans un livre, est enclin à utiliser le passé simple dans la mesure où il perçoit son histoire comme un récit » (Raoul, 1999 : 122). Ce signe, les romanciers ne se gênent pas pour l'utiliser en dépit de son invraisemblance ou, disons, de son caractère éminemment *historique* (au sens de Benveniste). C'est le cas, entre autres, du personnage d'Édouard dans *Les faux-monnayeurs*, qui, peut-être à cause de son métier de romancier justement, écrit la majorité de son journal au passé simple et s'intéresse davantage au récit d'événements et de paroles qu'au récit de ses pensées. Le diariste fictif semble donc concevoir sur deux plans différents son rôle de narrateur et son rôle de personnage ; il raconte et s'observe à la manière d'un romancier.

Cela nous amène à considérer un autre point intéressant du journal intime, soit la perspective du narrateur par rapport aux événements narrés. Alors que le roman s'écrit généralement d'une façon rétrospective, la place du narrateur dans le journal suppose une proximité du sujet avec les événements, proximité qui peut permettre au roman de répondre à diverses stratégies discursives, dont celle de faciliter l'identification et celle de créer un effet de suspense et de rendre le drame particulièrement sensible, puisque ni le narrateur, ni le personnage, ni le lecteur n'ont une vue d'ensemble sur le récit qui se déroule. Le pouvoir du diariste réside donc dans la façon dont il peut produire un récit « au-jour-le-jour » à partir des indices qu'il collecte à la manière d'un détective. L'écriture acquiert ainsi une fonction performative et le roman, s'il veut se doter de cette fonction, peut recourir au journal et inscrire explicitement

la pratique d'écriture dans la trame narrative, soit par des déictiques ou encore par la présence de l'objet journal. Le cas de *Dracula* est encore l'un des meilleurs exemples, puisque c'est grâce aux divers journaux tenus par les personnages qu'il est possible pour eux de capturer et de détruire le fameux vampire. Leur écriture, tout autant que leurs gestes, constitue une action importante et joue un rôle dans l'intrigue.

\*  
\* \* \*

Le journal fictif se caractérise par un double acte de communication extra et intra diégétique, alors que le roman n'inclut qu'un seul acte de communication entre l'auteur et le lecteur. Cette forme de mise en abyme permet de poser « les conditions d'une véritable intertextualité des formes » (Major, 1994 : 203). Nous avons établi que le roman répond principalement à deux caractéristiques, soit son caractère protéiforme et son caractère fictionnel. Si son champ d'investigation présente parfois quelques lacunes qui l'amènent, dans certains cas, à se tourner vers d'autres genres, nous sommes obligée d'admettre que le roman dispose d'une force d'attraction qui lui permet d'inclure dans sa logique narrative des techniques et des procédés qui ne lui appartiennent pas en propre et de les subvertir de telle façon qu'ils deviennent autres et nécessitent dès lors un mode de lecture particulier.

Nous avons également souligné que ces procédés ne font qu'exhiber les propres règles de composition du roman qui sont, de façon générale : 1- L'élaboration d'un horizon d'attente qui implique que l'œuvre soit fermée, logique, complète. 2- L'aménagement d'une zone d'ombre

entre réalité et fiction et l'impossibilité de créer une mimésis littéraire parfaite. 3- La nécessité d'imposer une structure claire à l'ensemble du texte et cela par la division en chapitres et en segments d'action. Et 4- L'emploi d'un temps de verbe unique qui peut appartenir au récit rétrospectif et qui amène le narrateur à prendre une certaine distance par rapport au personnage qu'il représente dans l'intrigue. À tout cela, l'on pourra objecter que plusieurs romans ont recours à des techniques propres au journal (comme la narration au présent) sans être pour autant des journaux et que ce que nous énumérons ne sont plus des composantes obligatoires du roman. Cependant, il était impératif pour nous de nous baser sur une conception générale et empirique du roman et du journal intime pour voir comment leurs codes peuvent s'entrechoquer.

Les genres ont ceci d'intéressant qu'ils sont en constante évolution et redéfinition. Le roman est désormais un genre accompli et cela probablement parce qu'il a passé une bonne partie de son histoire à se « constitue[r] critiquement contre un certain roman antérieur » (Rousset, 1982 : 75). Aujourd'hui réceptacle de toutes sortes de sous-catégories, les frontières du roman n'ont fait que s'élargir davantage. Nous concluons toutefois sur la remarque que, en tant que genre quelque peu narcissique qui aime à se regarder, le roman a trouvé dans le journal intime une façon nouvelle de parler de lui-même.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABBOTT, Porter H. (1984), *Diary Fiction ; Writing as Action*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- BENVENISTE, Émile (1966), « L'homme dans la langue », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, p. 225-285.
- CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier ([1853] 1996), *Charles Guérin*, dans *Les meilleurs romans québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, tome 1*, édition préparée par Gilles Dorion, Montréal, Fides, p. 839-1092.
- CHOCHEYRAS, Jacques (1978), « La place du journal intime dans une typologie linguistique des formes littéraires », dans V. DEL LITTO (dir.), *Le journal intime et ses formes littéraires*, Actes du colloque de septembre 1975, Genève/Paris, Librairie Droz, p. 225-233.
- CONAN, Laure ([1884] 1990), *Angéline de Montbrun*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- DUYFHUIZEN, Bernard (1986), « Diary narratives in fact and fiction », dans *Novel*, 19, p. 171-178.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GIDE, André (1925), *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- GŁOWINSKI, Michal (1987), « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72 (novembre), p. 499-507.
- GUÉRIN, Eugénie de (1934), *Journal (1834-1841)*, texte complet présenté par Mgr Émile Barthés, précédé d'une « Lettre aux lecteurs » et suivi d'une « Table analytique », Albi, Imprimerie coopérative du sud-ouest.
- HÉBERT, Pierre (1992), « Fragments de journaux intimes dans le discours du roman québécois depuis 1980 », dans Louise MILOT et Jaap LINTVELT (dir.), *Le roman québécois depuis 1980*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 133-148.
- HUGO, Victor ([1829] 1960), *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

- KANG, Mathilde (1998), « Le journal de Marichette » et « Le mythe dans l'œuvre littéraire : le journal de l'héroïne d'*Angéline de Montbrun* », dans « La fortune littéraire du Journal d'Eugénie de Guérin au Québec : intertextualité et forme de l'intime (1850-1950) ». Thèse présentée à l'Université du Québec à Trois-Rivières, p. 201-213 et 277-296.
- LAETITIA NDOLOBERT, Jeannine (1997), « Le journal fictif comme procédé narratif dans quelques romans français de 1900 à 1980 ». Thèse présentée à la faculté des études supérieures de l'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophia Doctor (Ph.D.), Département des Lettres.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LEJEUNE, Philippe (1992), « Le journal de Marguerite », dans *Enfance et écriture*, Actes du colloque de Bordeaux, p. 41-62.
- MAJOR, Jean-Louis (1994), « Journaux fictifs/fiction diaristique », *Voix et Images*, 58, p. 200-204.
- MARTENS, Lorna (1985), *The Diary Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OURA, Yasusuke (1987), « Roman journal et mise en scène "éditoriale" », *Poétique*, n° 69, p. 5-20.
- PRINCE, Gérald (1975), « The diary novel : notes for the definition of a sub-genre », *Neophilologus*, vol. LIX, n° 4 (octobre), p. 477-481.
- RAOUL, Valérie (1993), *Distinctly Narcissistic : Diary Fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press.
- RAOUL, Valérie (1999), *Le journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)
- ROUSSET, Jean (1982), « Une forme littéraire : le roman par lettres », dans *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, p. 65-107.
- ROUSSET, Jean (1986), « Le journal comme fiction. *Le dernier jour d'un condamné* ou l'invention d'un genre littéraire », dans *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, p. 207-218.

PRÉ/TEXTES

- SAINT-GELAIS, Richard (2002), « Fiction », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 225-226.
- SIMONET-TENANT, Françoise (2001), *Le journal intime ; genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Nathan.
- STOKER, Bram ([1897] 2003), *Dracula*, traduit de l'anglais par Lucienne Molitor, préface de Tony Faivre, dans *Les évadés des ténèbres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquin », p. 555-948.
- STOKER, Bram ([1897] 2003), *Dracula*, with an afterword by Jonty Claypole, London, Collector's Library.
- VAILLANT, Alain (2002), « Roman », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 525-527.
- VIALA, Alain (2002), « Mimésis », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 373-374.



CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES  
SUR LA DRAMATURGIE DE L'ACTEUR :  
LE CAS DE LARRY TREMBLAY

*Mylène Latour*

Université de Montréal

LA NOTION DE « DRAMATURGIE DE L'ACTEUR » :  
ENJEUX THÉORIQUES

La dramaturgie de l'acteur apparaît dans le paysage théâtral québécois au tournant des années 1980, alors que certains facteurs d'ordres socio-économique et historique, notamment la mise en place d'une structuration autocratique de l'institution théâtrale québécoise et la montée flamboyante de la figure du metteur en scène à la tête des compagnies, favorisent – comme ailleurs en Occident – le développement d'une nouvelle perspective sur le théâtre (David, 2001). Les praticiens de la scène (arts plastiques, sonorisation, mise en scène, jeu dramatique, etc.), dans un vaste mouvement d'autonomisation de leur travail créateur, rejettent la conception philologique du théâtre qui prédomine alors dans le discours critique. Cette conception, née avec *La poétique* d'Aristote, considère le texte

écrit comme un élément fixe et préalable à la représentation, comme le maître du sens que la mise en scène ne fait que transposer, pour ainsi dire, sur les planches.

C'est donc autour du rapport entre le texte et la scène que le débat s'anime. Il en va d'un renversement dans la dynamique habituelle de la création théâtrale. Plutôt que de parler d'un développement linéaire qui irait d'un texte écrit – en amont – vers le scénique – en aval –, on évoque partout la mise en scène concurrentielle et polyphonique du texte et des autres éléments de la représentation. Voilà qui bouleverse les règles traditionnelles d'assemblage des signes du « texte spectaculaire » (Féral, 1999 : i.5).

La dramaturgie de l'acteur se réfère à un processus de création par lequel l'acteur s'affranchit de toute soumission à une intuition extérieure, que ce soit celle de l'auteur ou du metteur en scène. Selon Patrice Pavis, elle se réfère à la « partition » créée par l'acteur, au système signifiant qu'il élabore de par sa propre intuition : mimique, geste, voix, mouvement, rythmique (1996a : 243 ; 1999). Son jeu est la création d'un contexte, ajouterait Eugenio Barba, la construction d'un réseau de communications qui participe à un tissage entre tous les éléments de la représentation. Cela signifie pour l'acteur une réappropriation de ses ressources expressives, c'est-à-dire de son corps, de son *bios* scénique (1985). Nous voici dans une position intéressante. L'acteur ne procède pas à l'interprétation d'un texte ni à l'exécution d'une prescription du metteur en scène. Il constitue la matière première de son art. Parler de dramaturgie de l'acteur, c'est donc mettre au jour son autonomisation en tant que créateur à part entière.

Évidemment, cette perspective théorique se concrétise dans toutes les directions, sous d'innombrables formes

théâtrales : improvisation, création collective, danse-théâtre. Les modes de création varient selon la dimension de l'art dramatique privilégiée et la latitude attribuée à l'acteur par rapport aux différents concepteurs et artistes de la scène impliqués dans l'organisation d'une représentation. Parmi cette kyrielle de créations hétéroclites, une pratique retiendra notre attention, puisqu'elle a pour spécificité de maximiser l'autonomie de l'acteur dans la production d'un spectacle. Dans cette approche, un créateur unique remplit les fonctions d'acteur, de metteur en scène et d'auteur. La dramaturgie de l'acteur, dans ce type de production, doit s'entendre comme la prise en charge par l'acteur d'une activité fictionnelle à la fois scripturale et performative. Il s'agit d'une création double : celle d'un langage corporel et celle d'un langage verbal. D'ailleurs, c'est pourquoi nous utiliserons la locution « dramaturgie de l'acteur » plutôt qu'une expression comme « théâtre de l'acteur », qui ne saurait renvoyer qu'à la sphère de la matérialité scénique.

CORPS ET ÉCRITURE :  
LARRY TREMBLAY ET L'« ANATOMIE LUDIQUE »

C'est le cas de Larry Tremblay qui a produit, en tant qu'acteur, metteur en scène et auteur, *Le déclic du destin* au Théâtre de l'Eskabel à Montréal en 1988. Il a alors accumulé diverses expériences en tant que comédien – dont l'apprentissage du kathakali indien constitue sans doute l'une des plus marquantes – qui le mènent à aborder le théâtre par le biais de sa propre science corporelle. *Le déclic du destin* est monté dans l'optique d'un spectacle-synthèse où sont rassemblées les lignes principales de sa

recherche dramaturgique. Recherche apparemment poussée par une conviction sans équivoque ; « si la bouche n'était pas si près du cerveau, l'acteur serait meilleur » (1989 : 52). Il est clair que le besoin que ressent l'acteur est celui de fonder son art sur un langage qui dépasse les codes langagiers, où ne sont véhiculés que les outils conceptuels de la psyché ou du politique. Pour lui, ce langage *autre* est celui du corps. Les esthétiques orientales qu'il a apprises, codifiées et systématisées, lui proposent un principe fondamental qui orientera l'ensemble de sa dramaturgie ainsi que les travaux qu'il poursuit au sein de son Laboratoire Gestuel (LAG). Le corps doit élaborer sa logique propre, en se dégageant de tout rapport de vraisemblance avec ses usages quotidiens.

Puisant donc chez les traditions orientales et aussi chez Stanislavski, Artaud et Grotowski, Tremblay fonde sa pensée du processus de création théâtrale sur le travail corporel de l'acteur. Son essai *Le crâne des théâtres* en énonce le principe essentiel. Le jeu de l'acteur relève d'un processus de fragmentation du corps, qu'il nomme « anatomie ludique » (1993 : 130). Le corps devient le lieu de vies multiples. Ses différentes parties retrouvent leur plein pouvoir expressif. Il s'agit pour l'acteur de retrouver la légèreté et la transparence de son corps d'avant l'avènement de la culture et, surtout, du logocentrisme.

Cet élan vers le corps ne se limite pas à la scène ; il envahit également la parole, l'univers poétique. Toutes les œuvres de Tremblay présentent un contenu thématique se rapportant au corps, le plus souvent à un corps problématique causant la brisure de l'identité d'un personnage : infertilité et maladie dans *Leçon d'anatomie*, obésité dans *Ogre*, violence et animalité dans *Les mains bleues*, laideur

dans *The Dragonfly of Chicoutimi*. Il va sans dire que chez Tremblay, l'on parle du corps autant que le corps parle.

C'est en quoi son écriture poétique et scénique sou-  
lève la question de la relation entre texte et scène, ques-  
tion, on l'a vu, intrinsèque à la pratique de la dramaturgie  
de l'acteur. Dans le cas du *Déclat du destin*, comment  
s'effectue cette écriture, ce tissage entre langage du texte  
et langage du corps ? Avançons une hypothèse de départ.  
Puisque le corps de l'acteur devient un matériau signifiant  
autonome relevant d'une logique qui lui est propre, le  
réseau de correspondances qui se crée entre corps et texte  
appelle une définition plus complexe que celle qu'offre la  
critique traditionnelle, qui tient pour présupposé que le  
corps virtuel du personnage est le support de l'incarna-  
tion, de la parole mise en bouche. Dans la dramaturgie de  
l'acteur, le rapport de l'acteur avec l'objet littéraire ne  
saurait être conçu qu'en termes de résistance.

La résolution de notre problématique nécessite un  
travail d'interface, « le glissement l'une sur l'autre de la  
structure textuelle et de la structure de la représentation »  
(Sarrazac, 2001 : 40). En empruntant à l'anthropologie  
théâtrale la notion de « corps fictif<sup>1</sup> » (Barba, 1985 : 23),  
nous tenterons de décrire les rapports qu'entretiennent  
chez Tremblay les signes linguistiques du texte et ceux  
que construit le jeu dramatique tel qu'il est possible de le

---

1. Barba se réfère à la construction d'un système corporel fictif qui  
n'a pas pour principe de recopier les usages quotidiens du corps mais  
d'en proposer une logique équivalente. Le corps s'investit dans une cer-  
taine zone fictive qui ne joue pas cette fiction mais une transformation  
de ses forces à un niveau pré-expressif.

voir sur l'enregistrement vidéo d'une représentation du *Déclic du destin*<sup>2</sup>.

« CORPS FICTIF » DU TEXTE

Le récit du personnage de Léo présente une intrigue dont l'analyse révèle un « corps fictif » particulier. La parole est celle d'un être assistant avec une angoisse croissante à la déroute incontrôlable de son corps, à partir du moment où « le déclic du destin se fit entendre » (Tremblay, 1989 : 19). S'ensuit une série de phénomènes que son esprit, rattaché à la logique de la normalité, tente vainement d'identifier et d'expliquer. Il se trouve d'abord que l'une de ses dents se détache subitement de sa mâchoire, en « monstre » (1989 : 19) grinçant venant annuler le plaisir tranquille que lui procurait un éclair au chocolat. L'esprit n'a pas le temps de calmer sa perplexité dans le sommeil que le corps se déchaîne en tremblements énigmatiques, en un « spasme [...] défaisant tous [les] membres » (1989 : 23). La déroute s'accroît. D'autres parties du corps se détachent : sa langue, puis un doigt. C'est finalement la tête de Léo qui se retrouve abandonnée par son corps, tandis que ce dernier, pris de secousses incompréhensibles, s'empare de la table de travail, de papier et d'un crayon, outils de l'écriture que l'esprit croyait siens.

C'est précisément sur cette dualité établie entre le corps et l'esprit que repose toute la structure du texte. On évolue dans une alternance entre des passages évoquant la domination du corps sur l'esprit et l'inverse. Tant et si

---

2. Enregistrement d'une représentation de novembre 1988, fourni par M. Tremblay. Co-production de l'Eskabel et du LAG.

bien que le personnage en arrive au morcellement de son identité, à la déchéance de son discours. « Était-ce MOI ou LUI qui commandais ? [...] Suis-je / LÀ ou ICI / dans cette tête sans corps / ou dans ce corps sans tête ? » (1989 : 44). La question n'est pas mince. Où se situe l'essence de l'être, l'origine de la pensée ?

Nous avons affaire à un personnage au corps fictif qui échappe obstinément au raisonnement de l'esprit. Inexpliquable, il refuse à se laisser saisir comme un objet simple de la vie courante, perceptible par l'esprit et donc dominé par lui. Ses actions sont celles d'une entité vivante qui revendique son existence propre, en marge de la logique rationnelle qui régit la « MONOTONIE de l'existence » (1989 : 20).

La cohérence du « corps fictif » s'élabore donc à travers cette opposition corps-esprit. L'imaginaire corporel de Léo se fonde sur un renvoi systématique à l'univers du monstrueux, du cauchemardesque, de l'horreur et de la mort, ce qui tranche avec les idées de plaisir, de netteté, de confort et de tranquillité rattachées à l'esprit. Chaque manifestation du corps est accompagnée d'images des plus sordides. Les dents tombées sont grosses, crochues, d'une « blancheur aveuglante » et d'une « inertie étrange », la « vibration macabre » (1989 : 23) et les mouvements hystériques du tronc décapité n'inspirent que le dégoût et la panique. Voilà la matérialité du corps exposée comme puissance inquiétante, comme fatalité inéluctable, comme menace de mort.

#### « CORPS FICTIF » EN JEU ET RÉSISTANCE

Qu'en est-il du « corps fictif » construit par le jeu dramatique de Tremblay ? De toute évidence, il s'agit d'un

système complexe où s'appliquent les principes de l'« anatomie ludique ». La partition est constituée de mouvements qui semblent provenir d'une partie du corps, et non de l'ensemble ; ainsi une jambe est prise de tremblements incontrôlables, une main part subitement en quête d'un objet invisible dans les cheveux, un bras se disloque dans une transe frénétique rappelant les déviations autistiques. De toute évidence, l'acteur donne aux segments qui constituent son corps une volonté, une énergie, une expressivité et un rythme qui leur sont propres. Le corps devient le lieu de dynamismes multiples, de jeux s'appuyant sur une logique de fragmentation. L'impulsion d'une partie l'emporte continuellement sur la forme d'une totalité corporelle harmonieuse. Jeux de mimes, grimaces, engloutissement effréné de nourriture, tout semble dire l'impossibilité de contrôler ou d'unifier ce corps.

Un simple découpage de la représentation du *Déclat du destin* en microséquences suffirait à démontrer que le « corps fictif » sur scène évolue en complète dissonance par rapport au « corps fictif » construit par le texte. Il va sans dire que Tremblay abandonne l'idée de l'illustration mimétique d'une action pour une utilisation abstraite de son corps, idée évacuée de toute manière par le caractère surréaliste du texte.

Voici que se confirme notre hypothèse. Puisque la partition de l'acteur relève d'une logique qui lui est propre, elle instaure entre corps et texte un rapport qui n'est plus celui d'une incarnation du corps virtuel du personnage par l'acteur mais celui d'une résistance au texte. C'est d'ailleurs là le principe de toute codification théâtrale (Barba, 1993) : l'invention d'équivalences aux automatismes quotidiens, la création d'une résistance, d'une série de tensions qui



empêchent le flux des mots de coïncider avec les actions qui l'accompagnent. Chez Tremblay, l'acteur n'incarne pas un rôle, il ne prend pas corps à travers une parole. Autrement dit, le corps ne se retire pas derrière un organe phonateur émettant du sens à travers des mots, mais impose sa présence dans l'espace scénique.

### UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE *POSTDRAMATIQUE* ?

Cela ne revient-il pas à dire que le corps de l'acteur, dans ce type de dramaturgie, refuse son rôle de signifiant dans la représentation théâtrale ? En ce sens, l'écriture scénique de Tremblay rejoindrait les pratiques théâtrales que Hans Thies Lehmann qualifie de postdramatiques, dans lesquelles l'emploi du signe théâtral se détache du primat du texte écrit : « la fracture entre le discours du texte et celui du théâtre peut s'élargir jusqu'à une divergence ouvertement exposée, voire même jusqu'à l'absence totale de relation » (Lehmann, 2002 : 66). Le corps théâtral postdramatique, par conséquent, possède une réalité autonome. Dans la dramaturgie de Tremblay à tout le moins, ce corps est désincarné, vidé de sa substance. L'acteur se libère de la problématique de la vraisemblance inhérente aux techniques du jeu expressionniste. Son travail serait davantage à rapprocher de celui du « performer » substituant à l'incarnation d'un personnage sur scène la présence provocante de l'homme (Lehmann, 2002 : 218).

### ENJEUX : UN TEXTE THÉÂTRAL « OUVERT » ?

Au théâtre postdramatique, on ne demande plus si le théâtre « correspond » au texte mais si le texte constitue un matériau adéquat pour la réalisation d'un projet théâtral.

On ne cherche plus la totalité d'une composition esthétique constituée de paroles, de sons et de gestes, qui se présente comme construction cohérente à la perception du spectateur. On prône son caractère fragmentaire en rejetant les critères d'unité et de synthèse.

En effet, n'être plus maître du sens implique que le texte écrit se conçoit également comme un matériau autonome dans l'agencement scénique, un élément qui n'en contient pas – du moins en totalité – les composantes structurantes. Le langage verbal qui le compose dépasse la fonction de dialogue ou « de la re-présentation de faits et actes », pour devenir une « position » de sons, de paroles, de phrases, de bruits (Lehmann, 2002 : 237). Sur des modes d'écriture divers, maintes esthétiques théâtrales contemporaines adoptent ce point de vue sur le langage, procédant par exemple à des techniques de collage ou de montage intertextuel, avec pour résultat d'exposer le caractère fragmentaire de l'art scénique et la malléabilité des signes linguistiques.

Plusieurs théoriciens soulèvent cette question de l'éclatement de la forme du texte de théâtre en évoquant son incomplétude fondamentale. C'est ce que Jean-Pierre Sarrazac, notamment, formule dans la notion de « devenir scénique » (2001 : 38), notion évoquée avant lui par Denis Diderot dans *Paradoxe sur le comédien* pour définir les diverses béances de création s'inscrivant au cœur d'un texte qui sollicite la scène. Paul Zumthor, quelques années plus tôt, décrit un « texte oral [...] jamais saturé, [qui] ne remplit jamais tout à fait son espace sémantique » (1983 : 56). Du côté de la sémiotique, Anne Ubersfeld parle de textes « troués » ou de « noyaux de théâtralité » (1996). Bref, alors que la critique constate l'absence dans le texte de

balises pour la représentation, l'on voit se dessiner une préoccupation grandissante pour le scénique, préoccupation qui se retrouve particulièrement intensifiée dans la dramaturgie de l'acteur.

Revenons à l'exemple de Tremblay. Il est vrai que l'auteur n'inscrit dans ses textes aucune indication de jeu, aucune « pré-mise en scène », qu'elle soit sous forme de didascalie ou à même le langage, puisqu'il va jusqu'à refuser tout recours à la ponctuation. Selon lui, « la ponctuation mène l'acteur à un processus logique plutôt qu'organique » (Turp, 1997 : 168). Tout se passe comme si ses textes laissaient le corps du comédien entrer en dialogue avec le langage verbal qu'il contient plutôt que de diriger le sens de son jeu et de la représentation. Ce genre de considération formelle pourrait mener à penser l'écriture de Tremblay comme ouverte et fragmentaire, ses éléments manquants formant des lignes de fuite vers la scène.

#### VERS UNE ESTHÉTIQUE...

La critique a définitivement besoin d'une analyse plus approfondie de ces phénomènes de pluralisation, de segmentation et d'ouverture de l'écriture – et du langage verbal – vers la matérialité scénique, vers le corps. Sans parler des modes de perception différents qu'elle fait naître et qui viennent secouer les habitudes du public...

Par ailleurs, comment aborder ce corps théâtral, qui révèle sur scène les dimensions les plus méconnues de sa réalité ? Peut-on aller jusqu'à considérer ce corps comme le « vecteur », le point de focalisation du texte spectaculaire, l'élément autour duquel s'élabore un rapport dialogique entre tous les éléments de la représentation (Pavis, 1996) ?

Pour le moment, concluons qu'il est possible de dégager dans la dramaturgie de Larry Tremblay assez d'éléments convergents pour soupçonner que le jeu de l'acteur s'oriente vers la construction d'un système cohérent, d'un corps fictif qui entretient avec le texte – et avec le corps fictif du personnage – un rapport de résistance plutôt qu'un rapport de traduction mimétique. Des modes d'expression divergents coexistent au sein de ce « texte spectaculaire » sans que s'instaure entre eux un paradigme de domination. De là l'idée que l'esthétique de la dramaturgie de l'acteur telle qu'elle se déploie chez Tremblay n'est concevable qu'en termes de tissage entre corps et écriture. En ce sens, son discours scénique se rapproche de la structure du rêve, qui dissout toute hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. Il en va de la recherche par l'acteur d'un mode de communication théâtrale qui s'affranchit des codes langagiers et de la rationalité. L'acteur doit pour y arriver s'appuyer sur une autre image du corps – voire du monde – ; celle d'un corps-langage qui a le pouvoir de transmettre directement au spectateur sa réalité propre par la mise en branle de ses propres centres d'énergie. Et c'est de par son insurrection sur scène que le théâtre se pose comme le lieu d'une tension entre un texte et une scène qui le décentre, le questionne, le confronte et le déjoue.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1997), *La poétique*, traduction, introduction et notes par Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres. (Coll. « Classiques de poche ».)
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard.
- BARBA, Eugenio (1993), *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries. (Coll. « Lecture ».)
- BARBA, Eugenio, et Nicola SAVARESE (1985), *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes.
- BERNARD, Michel (1976), *L'expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, J.-P. Delarge. (Coll. « Corps et culture ».)
- BRECHT, Bertolt (1989), *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, Jean-Louis BESSON (dir.), Paris, L'Arche.
- DAVID, Gilbert (2001), « Une institution théâtrale à géométrie variable », dans Dominique LAFON (dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Québec, Fides, p. 13-54.
- DAVID, Gilbert (2002), « Comment se joue la résistance à la représentation ? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », *Études théâtrales*, « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise », n° 24-25, p. 205-213.
- DE MARINIS, Marco (1993), *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- DE MARINIS, Marco (1999), « En quête de l'action physique, au théâtre et au-delà du théâtre, de Stanislavski à Barba », *Degrés*, « La dramaturgie de l'actrice », Patrice PAVIS (dir.), n°s 97-98-99 (printemps-été-automne), p. IV. c.1-20.
- ÉTUDES THÉÂTRALES (2001), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Jean-Pierre SARRAZAC (dir.).

- FEDIDA, Pierre (1977), « Le corps, le texte et la scène », dans *Corps du vide et de l'espace de séance*, Paris, Delarge.
- FÉRAL, Josette (1999), « Le texte spectaculaire : la scène et son texte », *Degrés*, « La dramaturgie de l'actrice », Patrice PAVIS (dir.), n<sup>os</sup> 97-98-99 (printemps-été-automne), p. IV.i.1-21.
- GODIN, Diane (1998), « Le dragon, l'ogre et le génie : considérations sur l'œuvre de Larry Tremblay », *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 87 (juin), p. 159-164.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- LORELLE, Yves (1999), « Corps et dramaturgie de l'acteur ou l'acteur à la recherche de lui-même », *Degrés*, « La dramaturgie de l'actrice », Patrice PAVIS (dir.), n<sup>os</sup> 97-98-99 (printemps-été-automne), p. IV.j.1-17.
- NAUGRETTE, Catherine (2000), *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan. (Coll. « Arts du spectacle ».)
- PAVIS, Patrice (1996a), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PAVIS, Patrice (1996b), *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan. (Série « Arts du spectacle ».)
- PAVIS, Patrice (1999), « Anthologie portative de la partition, de Stanislavski à Wilson », *Degrés*, « La dramaturgie de l'actrice », Patrice PAVIS (dir.), n<sup>os</sup> 97-98-99 (printemps-été-automne), p. IV.d.1-25.
- PRADIER, Jean-Marie (2000), *La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.–XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux. (Série « Corps de l'esprit ».)
- ROBERT, Lucie (1997), « (D)écrire le corps », *L'Annuaire théâtral*, n<sup>o</sup> 21 (printemps), p. 28-42.
- RUFFINI, Franco (1985), « Texte et scène », dans Eugenio BARBA et Nicola SAVARESE, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes, p. 190-195.

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LA DRAMATURGIE DE L'ACTEUR

- STANISLAVSKI, Constantin (1984), *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion.
- THISDALE, Martin (1990), « Paradoxes », *Lettres québécoises*, n° 57 (printemps), p. 38.
- TREMBLAY, Larry (1989), *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac. (Enregistrement vidéo fourni par l'auteur.)
- TURP, Gilbert (1997), « Écrire pour le corps », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 161-172.
- ÜBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin 8. (Coll. « Lettres sup ».)
- VÀIS, Michel (1978), *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)





## TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	
PRÉ/TEXTES : PREMIERS REGARDS SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE	
Manon Auger et Mélissa Dufour	5

### PARCOURS ET PARTICULARITÉS : ÉTUDES DE CAS

LA PARTICULARITÉ DU JEU GUITARISTIQUE DANS LES CHANSONS DE FÉLIX LECLERC	
Luc Bellemare	15
JEANNE LAPOINTE OU PENSER LA CRITIQUE LITTÉRAIRE	
Claudia Raby	33
L'UNIVERS MUSICAL CHEZ MICHEL TREMBLAY ET GÖRAN TUNSTRÖM : UNE JONCTION ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE	
Amélie Nadeau	51

LA CONSTITUTION ANTHOLOGIQUE D'UNE LITTÉRATURE : LE <i>RÉPERTOIRE NATIONAL</i> DE JAMES HUSTON Vincent Charles Lambert	71
---	----

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES ET THÉORIQUES :  
ÉTUDES GÉNÉRIQUES

POÉTIQUE DU CARNET Mélissa Dufour	95
MÉTADISCOURS RÉFÉRENTIEL SUR UN MÉTADISCOURS FICTIONNEL : AUTOPSIE DU TROMPE-L'ŒIL LITTÉRAIRE « ROUSSEL ET VENISE » Dominique Raymond	117
LE JOURNAL FICTIF : ENJEUX, QUESTIONNEMENTS ET LIMITES D'UN PROCÉDÉ ROMANESQUE Manon Auger	133
CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LA DRAMATURGIE DE L'ACTEUR : LE CAS DE LARRY TREMBLAY Mylène Latour	151



ACHEVÉ D'IMPRIMER  
CHEZ AGMV  
MARQUIS  
IMPRIMEUR INC.  
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)  
EN AVRIL 2005  
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2<sup>e</sup> trimestre 2005  
Bibliothèque nationale du Québec



***Présentation. Pré/textes : premiers regards  
sur la littérature et la culture***

Manon Auger et Mélissa Dufour

***La particularité du jeu guitaristique  
dans les chansons de Félix Leclerc***

Luc Bellemare

***Jeanne Lapointe ou penser la critique littéraire***

Claudia Raby

***L'univers musical chez Michel Tremblay et Göran Tunström :  
une jonction entre le réel et l'imaginaire***

Amélie Nadeau

***La constitution anthologique d'une littérature :  
le Répertoire national de James Huston***

Vincent Charles Lambert

***Poétique du carnet***

Mélissa Dufour

***Métadiscours référentiel sur un métadiscours fictionnel :  
autopsie du trompe-l'œil littéraire « Roussel et Venise »***

Dominique Raymond

***Le journal fictif : enjeux, questionnements  
et limites d'un procédé romanesque***

Manon Auger

***Considérations esthétiques sur la dramaturgie de l'acteur :  
le cas de Larry Tremblay***

Mylène Latour

Collection

**Interlignes**

ISBN 2-920801-42-2