

# Traversées plurielles.

**Regards littéraires,  
historiques et  
artistiques**

publié sous la direction de

**Gabrielle Demers  
et Nathalie Miglioli**

Collection

Interlignes



Centre de recherche interuniversitaire  
sur la littérature et la culture québécoises



TRAVERSÉES PLURIELLES.  
REGARDS LITTÉRAIRES, HISTORIQUES ET ARTISTIQUES



Publié sous la direction de  
GABRIELLE DEMERS et NATHALIE MIGLIOLI

TRAVERSÉES PLURIELLES  
Regards littéraires,  
historiques et artistiques

CRILCQ

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

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

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

Dépôt légal, 2<sup>e</sup> trimestre 2007  
Bibliothèque nationale du Québec

© CRILCQ, 2007  
ISBN : 2-978-920801-91-2

## INTRODUCTION

### TRAVERSÉES PLURIELLES. REGARDS LITTÉRAIRES, HISTORIQUES ET ARTISTIQUES

*Gabrielle Demers et Nathalie Miglioli*  
CRILCQ, Université du Québec à Montréal

Le septième Colloque des jeunes chercheurs et chercheurs au deuxième cycle du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) a eu lieu le 7 avril 2006, à l'Université du Québec à Montréal. Durant ce colloque, six étudiantes et un étudiant venant de l'Université de Montréal, de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université du Québec à Trois-Rivières ont partagé avec l'assistance l'état de leurs recherches.

La rencontre a suscité des discussions dynamiques et fructueuses entre les participants et l'auditoire composé d'étudiants et de professeurs. Nous sommes fières de vous présenter la publication de cinq actes qui témoignent de la

richesse des problématiques de recherche des étudiantes et des étudiants membres du CRILCQ.

Le présent recueil rend compte du bel équilibre qui s'est tout de suite imposé lors du colloque. Cet ouvrage entremêle l'étude de textes à celle des images et traduit ainsi l'intérêt que suscitent les croisements disciplinaires chez les jeunes chercheurs et chercheuses.

Nous proposons donc ici les textes de Marie Hébert (études littéraires), Josianne Gervais (études des arts), Émilie Théorêt (études littéraires), Lucille Toth (études françaises) et Ariane Léonard (histoire de l'art). Répartis en deux sections, ces articles proposent des analyses de discours ainsi que des analyses d'œuvres, et ils s'inscrivent dans deux des trois axes de recherches du CRILCQ, soit l'histoire de la littérature et du théâtre et l'interaction culturelle.

## ANALYSES DE DISCOURS

Marie Hébert (études littéraires, U. de M.) s'intéresse aux romans-feuilletons de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plus précisément à ceux de Hector Berthelot parus dans le journal *Le Canard*. En s'appuyant notamment sur les travaux de Marc Angenot et de Jean-Claude Vareille, Hébert évoque, place et analyse les topiques feuilletonesques, les structures et les thèmes caractéristiques de ce genre. En étudiant *Les mystères de Montréal* et *Le conte de Monto-Christin* de Berthelot, elle montre que si ces romans-feuilletons respectent le schéma du roman populaire français – se plaçant ainsi dans l'histoire comme de véritables œuvres littéraires populaires –, la verve satirique, l'esprit vif et l'humour de Berthelot subvertissent certains *pathos*.



## INTRODUCTION

Josianne Gervais (études des arts, UQÀM) se concentre sur les écrits sur l'art publiés dans la presse écrite francophone montréalaise (*La Presse*, *Le Devoir* et *Le Nationaliste*) en 1910. Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, Montréal voit sa presse écrite subir de multiples transformations ; la nouvelle donne créée notamment par l'industrialisation de la presse entraîne une diversification du contenu des journaux à laquelle le milieu des arts n'échappe pas. Gervais propose un nouveau regard sur ce corpus, s'intéressant non pas à la valeur documentaire de l'article de quotidien, mais à sa valeur de discours. Dans la perspective du « paradigme du journalisme d'information » (concept développé par le Groupe de recherche sur les mutations du journalisme), Gervais dégage les différentes fonctions que les écrits sur les arts dans la presse écrite remplissent au moment où l'histoire de l'art en tant que discipline effectue une percée notable au sein de la société montréalaise.

## ANALYSES D'ŒUVRES

Émilie Théorêt (études françaises, U. de M.) étudie le parcours du recueil *Les sables du rêve*, de Thérèse Renaud. Celle-ci a publié ce recueil, fortement surréaliste, alors qu'elle n'avait que 18 ans. Apparue pour la première fois dans la foulée du *Refus global*, dont Renaud est signataire, *Les sables du rêve* a ensuite connu trois rééditions : le travail de Renaud évolue et cherche à se (re)positionner. Théorêt expose la quête identitaire qui accompagne le travail poétique de cette femme écrivain. Elle analyse la question du sujet tendu vers son inscription dans l'espace littéraire (espace gouverné par un certain patriarcat) qui

cherche des stratégies d'énonciation propres aux phénomènes d'agentivité.

Lucille Toth (études françaises, U. de M.) offre un regard comparatif sur la mise en représentation du corps gai au milieu des années 1980. Les artistes homosexuels du Québec et de la France ne choisissent pas les mêmes médiums pour exprimer leurs revendications, avance l'auteur. Les premiers privilégient le théâtre et les seconds, le cinéma. Toth se penche sur la façon dont les artistes gais de chaque pays ont utilisé certains moyens techniques pour diffuser un discours similaire. Dans l'étude du film *L'homme blessé*, de Patrice Chéreau, et de la pièce *Being at Home with Claude*, de René Daniel Dubois, trois thématiques centrales sont investies : l'errance, la pulsion de mort et le rapport à la loi découlant de la mise à mort du corps désiré.

Enfin, Ariane Léonard (histoire de l'art, U. de M.) présente un article traitant du rôle joué par l'expérience du territoire dans le sentiment d'appartenance continental – l'américanité comme l'ont définie Gérard Bouchard et Yvan Lamonde – chez l'artiste multidisciplinaire René Derouin. Dans son étude de *Suite nordique*, *Nouveau-Québec*, *Équinoxe* et *Migrations*, quatre œuvres majeures de l'artiste, Léonard analyse les différentes stratégies qui affirment l'américanité (les processus de différenciation d'avec la mère patrie dans la représentation du territoire et l'appropriation de l'espace continental dans les innovations plastiques, notamment). Léonard met ingénieusement en lumière la manière dont le territoire et son acceptation dans l'œuvre de l'artiste participent de la définition d'une identité renouvelée.

# ANALYSES DE DISCOURS



LE SYSTÈME DES PERSONNAGES  
CHEZ HECTOR BERTHELOT :  
DES ANTI-HÉROS MONTRÉALAIS

*Marie Hébert*

Université de Montréal

Pratiquement disparu de notre mémoire culturelle et littéraire, Hector Berthelot (1842-1895) fut pourtant considéré de son vivant comme « celui qui a tracé la véritable voie de l'humour en notre pays », comme l'écrit Victor Morin dans sa préface à *La vie humoristique d'Hector Berthelot* de Henriette Lionais-Tassé. Acteur important de la scène montréalaise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Berthelot était reconnu pour son esprit vif et sa verve satirique ; peu de personnalités publiques de son époque ont échappé à son humour mordant. Conférences, caricatures, écritures journalistique et feuilletonesque comptaient parmi ses pratiques les plus courantes. L'écriture de romans-feuilletons a occupé une place importante dans l'activité créatrice de Berthelot puisque, dès les premiers numéros du *Canard*, journal humoristique dont il fut le fondateur, on pouvait lire, à la première page et sous la rubrique « Feuilleton », certains de ses récits qui mettaient en scène les petites

gens, alors que le reste du journal était plutôt consacré à des chroniques ridiculisant des personnalités politiques.

Considérer les romans-feuilletons de Berthelot comme des œuvres littéraires populaires semble aller de soi compte tenu de la présence manifeste de certaines caractéristiques que le genre a pour corollaires. Bien entendu, le cadre de cet article ne permet pas de décrire toutes les caractéristiques répondant à la tradition du genre, mais je me permettrai tout de même d'évoquer rapidement thèmes et topiques feuilletonesques présents dans *Les mystères de Montréal* et *Le conte de Monto-Christin*. Ces derniers rappellent sans contredit ceux exploités par le roman populaire français et ses avatars, mais leur réemploi chez Berthelot sert également à créer certains effets de lecture.

*Les mystères de Montréal* et *Le conte de Monto-Christin* sont deux romans dont l'intrigue se situe dans le Montréal fin de siècle, une ville que Berthelot connaît bien et qu'il affectionne particulièrement. Les protagonistes qu'on y trouve sont principalement issus des classes laborieuses. On suit le parcours d'ouvriers, de chômeurs, de mendiants, de conducteurs de « petits chars » qui croisent sur leur chemin quelques notables : comtes, médecins, notaires et juges de paix. Dans *Les mystères de Montréal*, c'est l'existence d'un important héritage qui est au centre des préoccupations alors que le jeune vicomte de Bouctouche, seul légataire, meurt des suites d'une grave maladie. Alors se mettent en branle des démarches orchestrées par le comte qui cherche à camoufler la mort de son fils pour conserver la fortune. Se succèdent toute une série de péripéties faites de rebondissements, de coups de théâtre, de mystères, de larmes et de tragédies, qui, par fidélité au genre, ont leur lot d'in vraisemblances et d'incohérences. Substitution de

personnages, déguisement, enlèvement, erreur sur la personne, fuite, sont autant de topiques incontournables qu'on retrouve dans *Les mystères* de Berthelot.

*Le conte de Monto-Christin* est un récit qui fonctionne de la même façon, même si c'est le thème de l'ascension sociale qui domine l'intrigue. Monto-Christin est un jeune homme d'une extrême pauvreté qui, à la mort de son père, quitte son village natal pour aller faire fortune à Montréal. Se dessinent également sur la toile de fond du récit un triangle amoureux, des drames familiaux et des décès troublants qui prennent place dans un contexte social difficile, celui de la crise économique.

La structure narrative des deux romans-feuilletons respecte dans une grande mesure le canevas traditionnel du roman populaire. La présence de l'incontournable « À suivre », l'alternance de scènes tragiques et comiques, l'exploitation du suspens, les clichés stylistiques et linguistiques chargés de *pathos* sont des éléments qui sont largement exploités par le journaliste québécois. Toutefois, c'est dans sa tendance à subvertir et à réutiliser certains procédés éprouvés du roman populaire que l'écriture romanesque de Berthelot est particulièrement intéressante. Ainsi, les œuvres, d'un comique certain, se dissocient à la fois de la production étrangère et de la production nationale.

De façon générale, dans la configuration du roman populaire, le système des personnages fonctionne tel un renvoi intertextuel constant à la tradition, où types et modèles se côtoient et se retrouvent d'une œuvre à l'autre. L'existence de cette « mythologie moderne » (Angenot, 1975 : 12) est fortement marquée par une polarisation des valeurs dont la pierre angulaire est le personnage du héros

prométhéen (Angenot, 1975 : 45) à la force surhumaine qui, soit pour son compte, soit pour celui d'autrui – ou un peu des deux –, cherche à rétablir un ordre perturbé. Ses suppôts et ses adversaires sont nombreux et se divisent selon le principe dichotomique bien-mal et l'action des personnages est circonscrite par un cadre de valeurs antithétiques : amour-haine, vice-vertu, probité-criminalité, richesse-pauvreté qui permettent de « montrer une morale en acte, incarnée par un combat d'entités » (Vareille, 1994 : 92).

Or, les romans-feuilletons de Berthelot sont caractérisés par l'absence totale d'un manichéisme des valeurs. Les petites gens que les romans mettent en scène, interagissant dans un monde criminel et cupide, mènent plutôt une lutte intérieure entre la pureté du sentiment amoureux, par exemple, et la volonté faisandée de s'enrichir. En effet, le constat est frappant lorsque, en lisant *Les mystères de Montréal* ou *Le conte de Monto-Christin*, on réalise que la frontière entre le monde des « bons » et celui des « méchants » n'existe pas. Nombreux sont les personnages qui, à un moment du récit, nous apparaissent honnêtes et qui pourtant poseront plus tard des gestes profondément immoraux. Les intrigues des deux romans-feuilletons sont construites à partir de cette ambiguïté des intentions, de ce va-et-vient incessant dans la conscience des personnages entre la propension aux pires bassesses et les sentiments les plus purs.

Au début des *Mystères*, soit au cours du long prologue, on nous présente Bénoni, un ouvrier modeste, qui va à la rencontre d'Ursule, sa fiancée. Inquiet de savoir qu'elle est courtisée par un autre homme, le cordonnier s'empresse de rappeler Ursule à l'ordre :



*Tu sais que je m'échigne à travailler depuis sept heures du matin jusqu'à dix heures du soir pour ramasser quelques coppes afin de me mettre en ménage.*

*Tu sais comme sais [sic] dur de travailler dans la cordonnerie. Avec la protection on gagne pas de « grosses » gages (1901 : 2).*

Ces paroles semblent être dites par un homme honnête qui travaille dur et dont les préoccupations sont bien modestes : se « mettre en ménage », fonder une famille et vivre heureux en toute quiétude. Il est alors curieux que ce même personnage, dans la deuxième partie du roman, commette le meurtre de son rival pour bénéficier d'un trésor auquel il n'a aucunement droit. Et si d'abord Bénoni courtise sa fiancée de la plus belle façon :

*— Oh ! ange bien aimée [...] Toi ma vie, mon seul bonheur, l'espérance de ma jeunesse. Lorsque je suis loin de toi, mon cœur moisit dans l'isolement (1901 : 2),*

le lecteur sera probablement encore plus surpris de voir que le pauvre ouvrier oubliera, avec les fumées de l'alcool, l'importance de demeurer galant :

*— Tiens, Ursule, il y a pas de go-long. Faut que tu me prêtés trente sous, je te remettrai ça dans le temps du gagne.*

*— Bénoni, il y a longtemps que tu m'achales pour de l'argent. Cré sans cœur ! tu viens trouver une créature pour avoir trente sous. Faut que ça finisse !*

*— Cré tête sèche ! Est-ce comme ça que tu traites un ami ? Tire moi un trente sous de suite ou je te fais péter ma main sur les babines (1901 : 79).*

Quel comportement indigne et lâche pour un homme qui ne souhaitait, au début, que le confort d'un mariage heureux.

Le personnage du comte de Monto-Christin, quant à lui, est l'exemple parfait pour illustrer l'absence du principe dichotomique bien-mal, pourtant fondamental dans l'esthétique du roman populaire. En effet, ce qu'il y a de tout à fait particulier avec le personnage du comte montréalais, c'est qu'il est à la fois bon et méchant, un mélange du brave garçon et du sombre vilain ; il est accusé à tort de vol – victime d'une erreur judiciaire – mais s'enrichit frauduleusement, par une technique appelée ici « boodlage<sup>1</sup> », et n'hésite pas à faire fortune en profitant des autres. Tantôt, il semble appartenir naturellement à l'élite : il vit dans « le faste et l'opulence », possède une loge à l'Opéra français, brise le cœur des « plus belles filles de Montréal », dispose d'une pension « à côté de celle de l'hon. M. Taillon, le premier ministre de la province de Québec » (Berthelot, 24 novembre 1894 : 1), tantôt, il trahit ses origines plébéiennes, notamment pendant la soirée précédant son mariage au cours de laquelle « il avait brossé son chien en compagnie d'une douzaine de Canadiens » (1<sup>er</sup> juin 1895 : 1). On le dit d'abord simple d'esprit, « d'une intelligence bornée » (5 mai 1894 : 1) ; on déplore « son manque d'instruction et la faiblesse de ses facultés intellectuelles » (3 novembre 1894 : 1), mais on lui trouve ensuite « assez de génie » (16 juin 1894 : 1) et « un grand fond de philosophie naturelle » (3 novembre 1894 : 1). Les sentiments qu'il éprouve pour Cunégonde, sa cousine et fiancée, sont purs et vertueux. Bien qu'« il remue l'or avec

---

1. Pratique frauduleuse qui s'apparente à celle des pots-de-vin.

des pelles », et qu'« il [ait] tout le conseil de ville sous son pouce » (24 novembre 1894 : 1), son seul désir est d'épouser sa cousine. Avec Monto-Christin évoluent d'autres personnages qui, sans être inspirés par un sentiment de méchanceté pure, pensent à leurs petits intérêts sans se préoccuper de respecter quelque principe moral que ce soit ni de veiller au bonheur de leur entourage.

Ce détournement du principe manichéen, où les personnages possèdent à la fois les caractéristiques du bon et du mauvais, a nécessairement des répercussions sur la typologie des personnages. Quoiqu'on retrouve chez Berthelot, comme chez Eugène Sue ou Alexandre Dumas, ouvriers, mendiants, aristocrates, femmes perdues, enfants abandonnés et notables véreux, on note, chez l'écrivain canadien-français, un désir de remanier les types. L'exemple le plus convaincant est probablement la figure du héros qui subit un véritable retournement par la plume du journaliste.

Le personnage du héros est essentiel au roman populaire. Sa présence est un principe incontournable du canevas traditionnel et la production canadienne-française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, principalement composée de romans d'aventures et de romans historiques, n'y échappe pas. Sans le héros, les mauvais n'ont aucune raison d'être, de la même façon que, sans ennemi, le héros n'a aucun motif d'action. Or, chez Berthelot, le héros prométhéen pas plus que le système figé de valeurs antithétiques ne font partie du récit et on cherche en vain, dans *Les mystères de Montréal*, le personnage le plus digne, dont le tempérament se rapprocherait le plus du héros surhumain, à la fois redresseur de torts et chevalier errant. D'abord on voit en Caraquette l'ébauche d'un brave et

vaillant personnage qui ne cherche qu'à rétablir les dernières volontés de son ami (1901 : 14) ; c'est lui qui doit s'assurer que l'héritage – convoité par tous – est en bonnes mains. Toutefois, un véritable héros ne se contente pas d'un rôle secondaire comme c'est le cas pour « l'homme au chapeau de castor gris ». En effet, l'intérêt qu'on lui accorde dans la structure narrative est de moindre importance comparativement aux autres personnages, soit Bénoni, Cléophas ainsi que le comte de Bouctouche, qui sont véritablement au centre de l'intrigue de Berthelot. Force est alors de constater qu'aucun des personnages de Berthelot ne jouit d'une essence héroïque, bien au contraire. Ainsi, comme l'écrit Gilles Marcotte : « Contrairement aux lois du genre, aucun héros n'orne les pages des *Mystères de Montréal*. On n'y rencontre que de plus ou moins sombres vilains, qui volent, tuent avec une sorte d'insouciance et n'ont qu'une idée en tête, se procurer de l'argent » (1992 : 131). Les bassesses respectives de Bénoni et Cléophas nous le prouvent malgré certains moments tendres et quelques marques de courage. Le comte de Bouctouche, quant à lui, bien qu'il distribue sa fortune, se situe loin de la philanthropie d'un Rodolphe de Gérolstein. Son action et ses motifs représentent tout ce qu'il y a de plus malhonnête et trouvent leur justification dans cette déclaration troublante : « la mort de notre fils ne causera pas la perte de notre fortune » (1901 : 47).

Ainsi, Berthelot ne glorifie pas la figure du héros, comme le veut d'ordinaire la configuration du roman populaire, mais il donne plutôt parole et visibilité à une colonie de malfrats plus ou moins dangereux. Le héros, tel que Berthelot se l'imagine, est peut-être un être peu attachant, voire ennuyant, qui n'a que sa perfection à offrir,

tandis que les petits criminels, loin d'incarner simplement les antagonistes qui permettent de dégager l'aspect fonctionnel du héros, existent d'eux-mêmes et assurent, par leur sottise, un intérêt à l'histoire. En lisant *Les mystères de Montréal*, on ne peut demeurer indifférent, par exemple, devant le désespoir de Cléophas qui, après s'être remémoré « plusieurs scènes de suicides qu'il avait vues dans les romans de Trançon du Poitrail, d'Eugène Sue et d'Alexandre Dumas » (1901 : 11), fait lui-même quelques tentatives : suicide par asphyxie, par pendaison, d'un coup de feu, ingestion de poison métallique, pour finalement s'en remettre au plus efficace des poisons : l'alcool.

*En arrière d'un paquet de linge sale il trouva une bouteille de trois demiards aux trois quarts remplie d'un liquide à couleur d'ambre.*

*Il déposa la bouteille sur la table. Il versa une roquille du liquide dans un verre crasseux et le contempla pendant quelques secondes. « Ça, s'écria-t-il, ça c'est de la poéson qui tue son homme coq. » La bouteille fatale portait une étiquette avec l'inscription suivante : Old Rye Whiskey from Charles Meunier, grocer (1901 : 12).*

Non pas héros, mais plutôt anti-héros, les personnages de Berthelot, loin de nous apparaître menaçants, sont davantage désopilants et pitoyables, et leur bêtise, quoique n'inspirant pas tellement la sympathie du lecteur, ne provoque pas à tout le moins de sentiment haineux puisqu'ils sont avant tout, avec leurs imperfections physiques et leurs manquements à la morale publique, l'objet d'une caricature qui provoque systématiquement le rire.

Caricatural, le caractère dualiste de Monto-Christin l'est assurément, car c'est peut-être en faisant référence à la personnalité complexe du héros surhumain, « plus fort, plus riche et plus intelligent que le monde entier<sup>2</sup> » (Ange-not, 1975 : 46) que Berthelot a construit la personnalité ambivalente de son héros, en ne manquant pas toutefois d'apposer un voile au stéréotype déifié du surhomme. En effet, si d'ordinaire le héros prométhéen possède des qualités témoignant de ses nobles origines et lui assurant un statut auquel il a naturellement droit, nous avons tôt fait de démasquer, dans *Le conte de Monto-Christin*, le caractère faussement transcendant du pseudo-comte. Dans le classique de Dumas, l'apparence d'Edmond Dantès, lorsqu'il sort du château d'If, fait montre d'une impressionnante métamorphose causée par un prodigieux enseignement intellectuel et un vieillissement physique précoce, tandis que le visage de Monto-Christin, pour sa part, subit une altération dont les causes sont beaucoup plus insignifiantes :

*Le lendemain matin Monto-Christin sortait de l'Hôpital Notre-Dame souffrant encore un peu des coups qu'il avait reçus la veille. [...]*  
*Il s'arrêta devant l'étalage d'un magasin de nouveautés et se mira dans la vitre polie.*  
*Le malheureux eut un tressaillement.*  
*Il ne se reconnaissait pas.*  
*Sa face avait changé de teint. [...]*  
*Pourquoi ce changement dans la couleur de sa peau.*

---

2. Ange-not reprend les mots d'Alfred Nettement (1844-1845 : 377).

*Il ne tarda pas à trouver l'explication de ce mystère.  
Avant de se coucher dans les draps blancs de l'hôpital  
il s'était baigné sur l'ordre des infirmiers.  
Depuis cinq ou six ans Monto-Christin ne s'était  
jamais débarbouillé le visage (9 juin 1894 : 1).*

C'est malheureusement à une réalité bien triviale et éminemment grotesque qu'est rabaissé le personnage. En effet, on part de considérations morphologiques – la transformation du visage – pour rabaïsser l'expérience à une simple question d'hygiène – l'usage trop rare de la débarbouillette !

Malheureusement, on se rend compte que seule la fortune de Monto-Christin peut lui assurer son titre de noblesse et un rapprochement avec l'authentique héros, puisque, comme l'a dit Jean-Claude Vareille, le véritable héros « dispose [...] d'une immense fortune, ce qui le dispensera de travailler, passe-temps par trop roturier, le rendant ainsi disponible pour la seule occupation qui en vaille la peine : l'exploit et le panache, le romanesque – les facilités du rêve » (1994 : 85). Pourtant, cette fortune n'est pas assez imposante pour berner le lecteur et lui faire croire au caractère héroïque de Monto-Christin, d'autant plus que le véritable héros est immortel (Angenot, 1975 : 49) et que celui de Berthelot meurt, bêtement frappé par un sac de sable, au lendemain d'une beuverie parisienne.

L'ultime preuve de ce caractère anti-héroïque des principaux personnages de Berthelot nous est justement donnée par la fin ironique de chacun des romans. Soucieux de respecter la tradition qui veut que le dénouement du roman populaire soit nécessairement heureux et moral, Berthelot termine ses romans en bonne et due forme en

ne manquant pas toutefois d'y laisser transparaître l'originalité de son style. En effet, le personnage de Monto-Christin, dans le roman éponyme, ratera de peu une vie heureuse avec la femme qu'il aime, puisqu'il se fait « sandbagger<sup>3</sup> » par un méchant. C'est probablement le sort qui nous guette lorsque, comme Monto-Christin, on fait fortune avec le « boodlage ».

La fin toute romantique des *Mystères de Montréal*, qui rappelle, quant à elle, fortement la fin tragique de *Hernani* – mais où le cor de chasse est ici remplacé par la « trompette à vache » – met en scène, comme dans le classique hugolien, la séparation des nouveaux époux par un homme qui vient se faire justice<sup>4</sup>. Toutefois, si chez Hugo le héros doit mourir par amour pour sa dulcinée, la situation est légèrement différente pour le personnage de Berthelot, qui, lui, s'est rendu coupable de plusieurs crimes graves pour l'obtention d'un trésor. Le drame vécu dans la pièce de Hugo laisse, dans le roman de Berthelot,

---

3. Frapper quelqu'un à la tête avec une poche de sable.

4. Il est évident que Berthelot a « emprunté » sa fin à la célèbre pièce de Victor Hugo, qui fut présentée à Montréal le 24 décembre 1880. D'ailleurs, l'événement suscita quelques commentaires du journaliste dans les pages du *Canard*. Moins de deux mois plus tard, le 12 février 1881, Berthelot entame un nouveau chapitre des *Mystères de Montréal* intitulé « Le serment », où Caraquette, le notaire, remet à Bénoni une trompette à vache et lui donne les indications suivantes : « Lorsque tu l'entendras sonner, en quelque lieu que tu sois, il faudra que tu viennes te mettre à mes ordres. Cette trompette elle peut sonner pour toi ce soir ou demain ou peut-être dans dix ans. » Puis, le 26 février 1881, l'avant-dernier chapitre, intitulé « La trompette à vache », reprend la scène de la nuit de noces de *Hernani*, où le jeune époux est contraint de laisser son amour pour obéir au serment qu'il a prêté. Ce qui le mènera, comme dans la tragédie hugolienne, à la mort.



la place à un sentimentalisme pathétique employé afin de ridiculiser davantage un moment qui se voudrait pourtant solennel. Dans *Les mystères de Montréal*, Bénoni est arrêté, fait prisonnier, puis condamné à l'exécution, tandis que l'épouse éplorée est contrainte de devenir cuisinière dans un estaminet de mauvaise réputation. Les autres criminels de l'intrigue, pour leur part, sont soit déjà morts, soit condamnés en même temps que notre « héros ».

Finalement, la figure du héros n'est pas la seule à souffrir d'un certain retournement dans les fictions de Berthelot et, de façon générale, on assiste chez le journaliste à une perversion, une transgression du système « traditionnel » des personnages, faisant ainsi du roman une œuvre au caractère parodique, voire grotesque, qui dépouille les protagonistes de tout *pathos*. Le personnage féminin en est certainement un excellent exemple. Ainsi, les femmes ne sont pas toujours chez Berthelot les créatures fragiles, « éternelles victimes, sans cesse menacées par la "faute" vouées à la médisance et à l'expiation des crimes des autres » (1975 : 60), telles que les décrit Marc Angenot en citant l'exemple de *Chaste et flétrie*. Au contraire, la figure féminine à l'intérieur des récits souffre plus souvent qu'autrement d'un manque de délicatesse et de grâce, ce qui crée une rupture par rapport à l'image de l'héroïne traditionnelle, parangon de beauté, de pureté et de vertu.

Par exemple, l'auteur des *Mystères* fait dire à Ursule : « — Je sens une oppression dans le reintier. / J'ai des vents dans l'estomac et le cœur me toque comme une pataque dans un sabot » (1901 : 2), ce qui n'est pas de la plus grande élégance. Plus loin, la pauvre, n'ayant manifestement pas les atouts de la féminité, dégage une haleine « un

peu forte<sup>5</sup> » (1901 : 58), et voit ses petits secrets de coquetterie démasqués alors qu'elle est victime d'un assaut au revolver : « la balle s'amortit dans cinq ou six copies du *Nord* et du *Nouveau Monde* que la jeune fille avait placés sous sa jupe afin de produire une apparence *swell* dans son arrière-train, comme les dames de la ville » (1901 : 60).

Vieux garçon légèrement misogyne, Berthelot semble prendre un malin plaisir à ridiculiser le genre féminin notamment par des allusions au type risible et profondément détestable de la « belle-mère ». L'extrait de ce monologue de Cléophas adressé à son épouse Scholastique en témoigne :

*J'avais cru avant de t'épouser que tu étais l'ange que le ciel avait envoyé vers moi pour être le rayonnement le plus pur de mon foyer [...] Lorsque nos nœuds ont été bénis, j'ai réalisé tout ce qu'il y avait d'horrible dans ma situation. Tu as introduit sous mon toit un monstre plus dangereux qu'un chacal, un tigre, une panthère, un serpent, le plus terrible des monstres glapissants, hurlants, grognants et rampants. Je veux dire une belle-mère* (1901 : 15).

La métaphore céleste, la comparaison angélique, le ton profondément grave, presque tragique de cette diatribe, alimentée de surcroît d'un vers de Baudelaire<sup>6</sup>, sont des éléments qui provoquent une certaine montée dramatique dont le point culminant pour le lecteur est la révélation de

---

5. Par chance, son amoureux ne s'en aperçoit pas puisque « lui-même il [sent] le bouc » (1901: 58).

6. « Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants. » On reconnaît ici un vers tiré du poème d'ouverture des *Fleurs du mal* intitulé « Au lecteur ».

ce qui cause chez Cléophas tout cet émoi : la présence de la belle-mère dans son foyer. Une allusion semblable est aussi présente dans *Le Conte de Monto-Christin*, où le Dr. O. S. Coxis, pris à courtiser Madame Beltapet, se voit intercepté par la mère de cette dernière : « — Je vous lâcherai, mon garçon, lorsque vous m'aurez payé une douzaine de grosses Malpecques » (1<sup>er</sup> décembre 1894 : 1). Le docteur, en voyant cette femme exubérante, reste « pétrifié » et n'a d'autre choix que de se plier aux volontés du grossier personnage.

Ce bref article s'inscrit dans le cadre d'un travail plus large qui cherche à montrer qu'il y a, dans les œuvres feuilletonesques de Berthelot, une marginalité certaine relativement au canevas traditionnel du roman populaire. En effet, bien que les deux romans-feuilletons étudiés se rapportent assurément, et de plusieurs façons, à l'esthétique de ce genre désavoué, j'ai justifié l'intérêt d'une telle étude en la dirigeant davantage vers l'interprétation du remaniement et du réemploi de plusieurs procédés génériques propres aux œuvres feuilletonesques par l'écrivain québécois et qui présentent une dynamique nouvelle, basée sur les principes de l'humour, de la parodie et de la dérision. Si, dans *Les mystères de Montréal* et *Le conte de Monto-Christin*, on semble d'abord prêt à apposer une étiquette à un personnage : celui de bon, de mauvais, de brave, d'idiot, de vertueux, de criminel, de travaillant, de paresseux, de noble ou de roturier, on est forcé rapidement de reconnaître cette impossibilité à circonscrire le caractère d'un personnage à un seul trait dominant.

De façon générale, les personnages de Berthelot souffrent d'inquiétudes qui sont pourtant latentes, sinon patentes, chez tout être humain : certains tentent de trou-

ver le bonheur dans un amour véritable, d'autres cherchent à fuir la misère et la pauvreté par toutes sortes de moyens – vols, mensonges, alcoolisme – tandis que quelques arrivistes en mal de pouvoir souhaitent conquérir le monde. En ce sens, les personnages de Berthelot n'ont que le défaut d'être profondément humains et, malgré toutes les imperfections qu'on peut imputer aux romans-feuilletons du journaliste, nous nous devons toutefois d'y reconnaître un grand fond de vérité, où la vision simplificatrice, voire réductrice d'un Sue ne trouve pas sa place. À défaut de contempler dans *Les mystères de Montréal* et *Le conte de Monto-Christin* des tableaux bicolores où tout est noir ou blanc, nous retrouvons dans les feuilletons de Berthelot des personnages aux couleurs vives et abondantes.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1975), *Le roman populaire : recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec. (Coll. « Genres et discours ».)
- BERTHELOT, Hector, *Le conte de Monto-Christin*, paru dans *Le Canard*, Montréal, du 5 mai 1894 au 1<sup>er</sup> juin 1895.
- BERTHELOT, Hector (1901), *Les mystères de Montréal*, Montréal, Imprimerie A. P. Pigeon.
- LIONAIS-TASSÉ, Henriette (1934), *La vie humoristique d'Hector Berthelot*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.
- MARCOTTE, Gilles (1992), « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Pierre NEPVEU et Gilles MARCOTTE, *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, p. 97-148.
- NETTEMENT, Alfred (1844-1845), *Études critiques sur le feuilleton roman*, vol. II, Paris, Perrodil.
- VAREILLE, Jean-Claude (1994), *Le roman populaire français (1789-1914)*, Limoges, PULIM/Nuit blanche éditeur. (Coll. « Littératures en marge ».)



LES ÉCRITS SUR L'ART DANS LA PRESSE ÉCRITE  
FRANCOPHONE MONTRÉALAISE EN 1910 :  
RÉFLEXIONS AUTOUR D'UNE SOURCE

*Josianne Gervais*

Université du Québec à Montréal

Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, la discipline de l'histoire de l'art effectue une percée notable au sein de la société montréalaise. L'Université Laval de Montréal l'intègre à ses enseignements, qui s'ajoutent aux cours déjà offerts par le Conseil des Arts et manufactures et la Art Association of Montreal depuis la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle (Hazan, 1999-2000). Par l'intermédiaire des conférences et des cours donnés par ces institutions, il s'instaure un réseau primaire de diffusion des connaissances sur l'art, tant techniques qu'esthétiques. En parallèle, on observe la publication sporadique d'articles de journaux qui, en abordant le thème des arts, participent à son rayonnement dans la société.

Au même moment, la presse écrite montréalaise, à l'image de ses consœurs nord-américaines, subit de multiples transformations. Parmi celles-ci, il faut noter la hausse vertigineuse des tirages, qui découle de l'industrialisation d'une entreprise de presse régie par la guerre des tirages

et non plus uniquement par l'allégeance politique. Ce phénomène, essentiellement d'ordre économique, bénéficie de la croissance de l'alphabétisation en milieu urbain et s'appuie sur l'avènement du temps de loisir (Montpetit, 1982).

L'arrivée du quotidien à grand tirage *La Presse*, en 1884, aussi associée à la montée du journalisme d'information, rend désormais accessible l'information à la majeure partie de la population. L'industrialisation de la presse permet d'introduire la concurrence : « sous l'analyse des tirages des journaux qui réussissent et qui durent, se profile l'analyse des libres choix du plus grand nombre » (Lavoie, 1986 : 255). Ce phénomène de « l'offre et de la demande » est perceptible dans la myriade de journaux mis sur pied avant la Première Guerre mondiale, dont *Le Devoir*, en 1910, et *Le Nationaliste*, en 1904. Il s'ensuit un nouveau marché qui permet de développer divers types de journaux afin de répondre aux exigences d'un lecteur que l'on veut sien, tout en dotant les acteurs sociaux d'une plate-forme de diffusion. En conséquence, on assiste à une diversification des sujets traités. Diversification observée notamment dans le milieu des arts visuels, où une couverture sporadique et événementielle contribuera au développement de la critique d'art, qui « même si elle n'est pas très "professionnelle", ni très régulière, [...] permet de saisir le niveau des débats artistiques » (Trépanier, 1996 : 87).

La presse écrite, plus particulièrement l'article de quotidien, est une source importante en historiographie de l'histoire de l'art. Souvent utilisé pour ses qualités de document historique, l'article de quotidien est cependant rarement étudié pour sa valeur de discours. La présente contribution propose une première étape de réflexion sur les écrits journalistiques sur les arts en tant que sources. Plus



précisément, nous y examinons certains aspects méthodologiques qui pourraient permettre de révéler les dimensions qualitatives et les potentialités de ce genre littéraire. Pour ce faire, nous aborderons ces écrits journalistiques sur l'art à partir du paradigme du journalisme d'information, concept théorique développé par le Groupe de recherche sur les mutations du journalisme (GRMJ).

Aux fins de cet article, les données proviennent d'environ 150 articles issus du dépouillement des quotidiens *La Presse* et *Le Devoir*, ainsi que de l'hebdomadaire *Le Nationaliste* pour l'année 1910. Le choix de la période s'explique en majeure partie par l'arrivée du *Devoir* sur l'échiquier de la presse écrite et la sélection de ces journaux est tributaire du caractère distinctif de chacun, mais surtout de leur contemporanéité.

## LE PARADIGME DU JOURNALISME D'INFORMATION

Dans une étude publiée en 2004, Colette Brin, Jean Charron et Jean de Bonville, membres du GRMJ de l'Université Laval, proposent une lecture de l'historiographie du journalisme gravitant autour de quatre paradigmes majeurs, dont le paradigme du journalisme d'information.

D'entrée de jeu, les auteurs définissent la notion de paradigme journalistique comme « une manière spécifique et singulière de concevoir et de pratiquer le journalisme » (Brin, Charron, de Bonville, 2004 : 2). En s'inspirant partiellement de la sociologie de l'histoire de Max Weber, et tout particulièrement de sa notion d'idéal-type<sup>1</sup>, le collectif

---

1. Les auteurs définissent l'idéal-type comme « un essai pour saisir l'individualité historique ou [ses] différents éléments dans des concepts génétiques » (Brin, Charron, de Bonville, 2004 : 12).

d'auteurs isole quatre paradigmes principaux, issus de l'observation des fonctions du langage<sup>2</sup> dans le discours journalistique. Ceux-ci correspondent aussi, dans le cas de la presse écrite, à un type précis d'organisation sociale : le journalisme de transmission, première forme de journalisme léguée par les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, outil de la bourgeoisie marchande dans l'extension de ses activités économiques, est une pratique journalistique qui existe en l'absence de journalistes ; le journalisme d'opinion, qui accompagne la montée de la classe politique tout comme l'essor de la civilisation bourgeoise au xviii<sup>e</sup> siècle, est caractérisé par la fonction expressive de sa production discursive ; le journalisme d'information, associé à l'industrialisation de l'entreprise de presse du début du xx<sup>e</sup> siècle, accorde quant à lui une importance particulière à la fonction référentielle dans l'écriture de la nouvelle ; finalement, le journalisme de communication, qui suit le triomphe contemporain de l'économie néolibérale, axe son discours sur la fonction métalinguistique et phatique du langage (Brin, Charron, de Bonville, 2004 : 142). L'approche de Brin, Charron et de Bonville permet, en outre, d'expliquer et d'observer les changements dans le journalisme à partir d'un regard d'ensemble englobant l'histoire de la pratique journalistique en tant que média et en tant que discours.

La nature référentielle du discours appartenant au paradigme du journalisme d'information se manifeste par

---

2. « En nous basant sur les fonctions du langage de Jakobson et sur la tradition historiographique, nous avons identifié quatre types généraux que nous nommons d'après une de leurs fonctions dominantes » (Brin, Charron, de Bonville, 2004 : 142).

l'importance accordée à la rhétorique d'objectivité<sup>3</sup> dans l'écriture de la nouvelle. L'étude du collectif montre que de 1880 à 1920, les journaux montréalais tentent à délaissier la rhétorique du journalisme d'opinion au profit d'une rhétorique d'objectivité, inhérente au journalisme d'information (Brin, Charron, de Bonville, 2004 : 12). Il s'ensuit un certain chevauchement, voire même une cohabitation, de deux idéal-types, phénomène qui rend compte d'une période de mutation au sein du journalisme montréalais et de la naissance du paradigme d'information. L'approche théorique du GRMJ permet d'éclairer un certain nombre de sujets disposant d'une couverture médiatique, notamment les écrits sur les arts. Nous aborderons maintenant les écrits journalistiques, en tant que source à partir de ce schéma théorique des mutations du journalisme afin d'observer les écrits sur l'art en contexte d'industrialisation de la presse.

### LES ÉCRITS SUR L'ART À L'INTÉRIEUR DU PARADIGME DU JOURNALISME D'INFORMATION

Le contexte général de consolidation du champ des arts, son effervescence en milieu urbain et le début de l'enseignement de l'histoire de l'art comme discipline universitaire contribuent à diffuser les notions esthétiques dans les diverses couches de la société (Saint-Jacques et Lemire, 2005 : XIII). Le quotidien joue un rôle important

---

3. Comme le précise le collectif du GRMJ : « [...] les genres les plus importants relèvent désormais de l'information rapportée, et visent à mettre en valeur les éléments référentiels de l'information, pour répondre aux critères d'objectivité relative » (Brin, Charron, de Bonville, 2004 : 204).

dans la diffusion et l'accessibilité de ces connaissances sur les arts. Il agit en tant qu'intermédiaire entre la majeure partie de la population et le milieu des arts.

Les écrits sur l'art présents dans *Le Devoir*, *Le Nationaliste* et *La Presse* pour l'année 1910 sont de divers types. Des écrits journalistiques de type informatif, liés aux normes d'objectivité caractérisant la période, côtoient ainsi des écrits de type critique, dérivés du journalisme d'opinion. Comme le mentionne Esther Trépanier pour la période de l'entre-deux-guerres :

*Les textes relatifs à l'art, dans les journaux montréalais sont de tous ordres : communiqués annonçant une exposition ou un concours pour la réalisation d'un monument, comptes rendus de conférence sur l'art ou de discours prononcés lors d'inaugurations d'exposition de travaux d'élèves ou de dévoilement de monument* (Trépanier, 1996 : 87).

À cette énumération, qui englobe les principaux types de textes, s'ajoutent, pour l'année 1910, les procès-verbaux, biographies d'artistes, nouvelles brèves, reportages, reportages publicitaires ainsi que les actualités locales et internationales du milieu des arts.

Les multiples formes que prennent les écrits sur les arts dans la presse écrite de 1910 se répartissent en deux groupes : endogènes et exogènes. Ces deux catégories participent à la définition générale du genre littéraire propre au journalisme d'information. Les types d'écrits endogènes sont rédigés par des journalistes employés par le quotidien. À ce jour, nos données indiquent que les éditions quotidiennes (du lundi au vendredi) des journaux *La Presse* et *Le Devoir* diffusent les informations relatives au milieu

des arts dans des écrits de type endogène : nouvelles brèves, comptes rendus, procès-verbaux, résumés de conférences et reportages. Ces écrits respectent une forme normalisée fournissant « au journal et au journaliste une solution économique à la nécessité de la mise en discours de différents types d'occurrences, sous la pression de contraintes sociales, financières, organisationnelles et cognitives » (Brin, Charron, de Bonville, 2004 : 203).

Pour leur part, les écrits exogènes (par exemple, romans-feuilletons, lettres d'opinion, essais, etc.) hérités pour certains du journalisme de transmission et d'opinion, proviennent d'acteurs extérieurs au journal. En effet, certaines de leurs caractéristiques formelles se retrouvent dans le journalisme d'information. Ainsi, « [l]e caractère polémique de la communication politique ainsi que le style du compte rendu des débats parlementaires influent sur celui de l'éditorial » (Brin, Charron, de Bonville, 2004 : 203). Les éditions *hebdomadaires* (du samedi et du dimanche) de *La Presse* et du *Nationaliste* de l'année 1910 en témoignent. Elles contiennent une proportion plus grande et régulière de comptes rendus critiques, de critiques et de récits narratifs qui, consacrés aux actualités des arts, épousent un cadre d'écriture apparenté aux écrits de type exogène<sup>4</sup>. En général, nous retrouvons donc des écrits sur l'art possédant un caractère polémique et affichant des

---

4. Il faut noter que plusieurs articles sur les arts publiés dans *La Presse* au cours de l'année 1910 demeurent exogènes, puisqu'ils proviennent d'une revue de presse puisée à même différents périodiques culturels montréalais. Une telle situation contraste avec la réalité du *Nationaliste*, dont la majorité des articles sur les arts provient d'auteurs au service du journal.

éléments formels de type informatif, représentatifs des nouvelles exigences de la presse d'information.

Dans le contexte de l'émergence de la presse à grand tirage, où le journalisme devient profession et l'écrit journalistique revendique le statut de genre littéraire, ces caractéristiques formelles exogènes sont récupérées par le journalisme d'information et s'incorporent aux écrits de type endogène. Ainsi, compte rendu critique, résumé de conférence, reportage biographique et communiqué tendent à s'uniformiser et offrent un cadre d'écriture au journaliste ayant charge de couvrir l'actualité des arts. Dès lors, de quelle façon ces observations théoriques se manifestent-elles dans l'écriture du discours sur les arts à l'intérieur du paradigme journalistique d'information ?

#### L'ANALYSE DES ÉCRITS SUR L'ART À TRAVERS LEUR SITUATION D'ÉNONCIATION ET LEURS VISÉES DISCURSIVES

L'approche théorique du GRMJ propose une grille d'analyse des modes d'énonciation basée sur l'observation des discours journalistiques. Celle-ci permet de déterminer les spécificités de la production discursive de chacun des paradigmes journalistiques relevés. De cette grille, aux fins du présent article, nous ferons appel à deux critères : la situation d'énonciation (ou d'identification) de l'auteur et la visée discursive (ou l'intention) que poursuit celui-ci. Ces deux critères d'analyse formelle nous permettront, pour chacun des articles, de relever l'identité discursive des acteurs intervenant dans la production du quotidien et l'attitude de l'auteur à l'égard du traitement de la nouvelle. De cette façon, nous pourrons faire émerger diverses

typologies d'écrits sur les arts et leurs potentialités, par une lecture formelle du discours.

La définition de la situation d'énonciation nous permet de préciser le rôle joué par l'auteur et par le journal dans l'écriture de la nouvelle, soit son identité discursive. Dans le paradigme du journalisme d'information, le journaliste et le quotidien organisent eux-mêmes la diffusion et ils participent directement au traitement de la nouvelle. À titre d'exemple, dans un article, non signé, publié le 1<sup>er</sup> juin 1910 dans *Le Devoir*, l'auteur écrit :

*Il nous a été donné de visiter l'exposition des travaux accomplis par les élèves qui fréquentent les cours gratuits du Conseil des arts et Manufactures. L'exposition comprend les ouvrages de l'école de Montréal, Québec, St-Hyacinthe, Sherbrooke, Trois-Rivières, [...] Cette année, les exhibits sont plus nombreux et montrent un progrès sensible sur les années précédentes (Anonyme, 1910a : 2).*

Au-delà de l'absence de signature, nous pouvons avancer l'hypothèse que l'auteur parle au nom du journal (« Il nous a été donné »). Par contre, en posant un jugement sur la qualité des ouvrages présentés (« Cette année, les *exhibits* sont plus nombreux et montrent un progrès sensible sur les années précédentes »), l'auteur s'approprie la visite. La situation d'énonciation change alors, puisque le commentaire devient à la fois celui de l'auteur et celui du journal. Cette identité, assumée par le quotidien et par l'auteur dans l'expression d'une opinion, permet d'inclure cet article dans la production discursive endogène du *Devoir*.

À partir de ce constat, il nous est possible d'examiner le second critère mis en avant par le GRMJ, à savoir la visée discursive, afin de déterminer les objectifs communicationnels du texte. Nous pouvons qualifier la visée discursive, en ce qui a trait au discours sur les arts, de deux façons : les visées critique (persuasive) et informative. L'article cité précédemment comprend d'abord une visée informative. Elle se manifeste dans le caractère descriptif de la nouvelle :

*L'inauguration officielle de l'exposition aura lieu, jeudi 9 juin et sera l'occasion d'une grande séance publique au cours de laquelle les élèves de Montréal recevront leurs récompenses. Les arts et métiers sont représentés par des ouvrages de dessin à main levée, modelage, lithographie, peinture, architecture, menuiserie, plomberie, dessin mécanique, patron de chaussure, coupe et couture de chapeau. Le public en général et surtout la classe ouvrière sont invités à visiter cette exposition gratuite qui durera du 9 juin au 16 (Anonyme, 1910a : 2).*

Comme le montre la situation d'énonciation, la présence d'un commentaire entériné par l'auteur et par le journal (« Cette année, les *exhibits* sont plus nombreux et montrent un progrès sensible sur les années précédentes ») nous permet aussi d'attribuer à l'article une visée critique. Par là même, l'auteur tente de persuader son lectorat du bien-fondé de l'événement couvert. De fait, cet article peut être rattaché au paradigme du journalisme d'information pour deux raisons. Premièrement, il respecte relativement le critère d'objectivité : l'essentiel du message repose sur l'invitation à visiter l'exposition. Deuxièmement, il comprend un jugement de la part de l'auteur relevant du



caractère critique du discours sur les arts et témoigne d'une des manifestations de celui-ci dans un contexte d'objectivation de l'information. Cette cohabitation d'une visée critique et d'une visée informative, dans la description et le commentaire, est représentative des écrits endogènes sur l'art dans le quotidien d'information de cette période.

Dans un autre ordre d'idées, certains articles présentent une situation d'énonciation au « je », une signature ou une prise de position de l'auteur par rapport à un événement du milieu des arts. Cette situation met en avant-plan l'auteur. Ainsi, le traitement de la nouvelle est influencé non plus par la rhétorique d'objectivité, mais plutôt par le regard subjectif de l'auteur sur l'événement : « Sous le journalisme d'information, le journaliste possède une identité discursive forte : ses textes sont identifiables et souvent signés ; il peut choisir les occurrences à rapporter, interroger les acteurs sociaux, adapter leur discours » (Brin, Charron, De Bonville, 2004 : 192). Comme le montre cet exemple tiré d'un article de Jules Gagnon, l'exposition sert de décor pour défendre le rôle et la définition du critique d'art. La formule employée se rapprochant du récit narratif, elle inhibe temporairement la présence d'un cadre journalistique. Ce procédé littéraire confère à ce type de discours un caractère exogène :

*Je visitais hier l'exposition annuelle d'art canadien au square Philippe lorsque parmi les grands chapeaux et les jolis chignons je vis luire le crâne agressif et chauve de mon ami Maigriot. [...] Et quand on lui fait faire, occasionnellement, un compte rendu sur des sujets plus sérieux et plus artistiques, Maigriot se revanche en accumulant,*

*comme par plaisir, colonnes sur colonnes des plus inconcevables banalités, des clichés les plus uniformément élogieux que puisse enfanter une plume en mal de reportage* (Gagnon, 1910 : 4).

Le procédé de narration employé par Gagnon dans cette description du personnage du critique d'art et de l'exposition tend vers une visée critique. Nous pouvons avancer cette hypothèse par le caractère hautement anecdotique et polémique de l'écrit. Par un compte rendu fictif de l'exposition, l'auteur prend pleinement position sur la nécessité de la professionnalisation de la critique d'art journalistique. L'aspect formel de l'écrit de type exogène, se rapportant à un récit littéraire, se démarque du discours de type endogène habituel.

Ainsi, les critères analytiques de visée discursive et de situation d'énonciation permettent de révéler la nature endogène et exogène des écrits sur l'art à l'intérieur du paradigme du journalisme d'information. Cette étape préliminaire permet de dresser un portrait global des typologies de discours sur les arts présents dans les quotidiens. Elle permet aussi de déterminer certaines de leurs potentialités, que nous aborderons, en conclusion, sous forme de fonctions.

#### LES FONCTIONS DES ÉCRITS SUR L'ART DANS LA PRESSE ÉCRITE FRANCOPHONE MONTREALAISE EN 1910

Le présent article cherchait à amorcer une réflexion sur l'usage des écrits journalistiques en tant que sources porteuses d'un certain discours sur l'art. Pour ce faire, nous nous sommes référée à un corpus composé d'environ

150 articles provenant des éditions quotidiennes et hebdomadaires des journaux *La Presse*, *Le Devoir* et *Le Nationaliste* publiés pendant l'année 1910. Nous avons d'abord resitué l'écrit sur l'art dans le paradigme du journalisme d'information, afin d'éclairer la spécificité de son contexte et de son cadre d'écriture. C'est ce qui nous a permis de définir la place et les intentions de l'auteur dans l'écrit journalistique, lesquelles se sont traduites par deux visées – critique, informative – qui sont autant de dimensions qualitatives porteuses de discours sur l'art.

Dans le contexte de l'effervescence de la presse à grand tirage et de la professionnalisation du métier de journaliste, les visées initialement définies peuvent conférer au discours différentes fonctions que nous évoquerons maintenant en guise de conclusion.

Les recherches d'Esther Trépanier permettent de mettre en lumière une production d'un discours critique sur les arts avant la Deuxième Guerre mondiale. Dans cette optique, elle propose de retracer les « enjeux idéologiques, culturels et esthétiques du milieu des arts » (1996 : 87) et d'ouvrir la voie à l'exploration d'autres formes de discours jusqu'ici peu étudiées.

Nous avons observé que les écrits sur l'art générés par le journalisme d'information répondent à deux visées discursives : critique et informative. Ces observations nous ont permis de dresser un éventail de typologies de discours sur les arts dans la presse écrite. Jusqu'à présent, il nous a été possible de déterminer trois fonctions du discours, issues de ces typologies : une fonction informative, une fonction critique et une fonction pédagogique.

La fonction informative du discours généré par le journalisme d'information se traduit par une volonté de

présenter le plus objectivement possible l'événement à couvrir, et ce, dans un cadre discursif standard. Cette fonction se traduit souvent par des types de discours consacrés tels les procès-verbaux et communiqués annonçant un événement passé ou à venir, comme le propose l'exemple suivant tiré du quotidien *La Presse* :

*Conférence artistique à l'union catholique par M.J. A. Beaulieu, avec projection, classée des tableaux de maîtres. À la salle Académique du Gesù demain soir, il y aura une soirée artistique sous les auspices de l'Union Catholique. M.J.A. Beaulieu, avocat y donnera une conférence sur la vie et les œuvres de Jean François Millet, le peintre des paysans : avec projections colorées des tableaux de cet artiste (Anonyme, 1910b : 38).*

Dans cet article, l'importance de la rhétorique d'objectivité se traduit par le caractère descriptif du communiqué. L'absence relative d'un jugement critique de la part de l'auteur – néanmoins présent dans le qualificatif accordé au peintre Millet (« peintre des paysans ») – et son effacement derrière le propos véhiculé placent la nouvelle à l'avant-plan. L'auteur agit en tant qu'intermédiaire de cet événement organisé par l'Union Catholique, à laquelle il se substitue.

À l'inverse, la fonction critique est observable lorsque la situation d'énonciation et la visée discursive sont d'ordre critique ou polémiste. L'information se traduit souvent par une prise de position de l'auteur, en son nom propre ou au nom du journal, et ce, dans un style littéraire exogène au journalisme d'information. Dans cet exemple tiré d'un compte rendu critique de la conférence de Charles Biéler

sur *L'histoire du Louvre*, publié dans *Le Nationaliste*, l'auteur pose divers jugements sur l'architecture du Louvre et son influence, tout comme sur le choix des portraits projetés pour illustrer la conférence :

*Néanmoins, c'est à Claude Perrault que l'on doit la fameuse colonnade qui, si elle ne cadre pas avec le reste du bâtiment n'en est pas moins une belle manifestation de l'art architectural du temps et n'a pas moins été reproduite en plus petit dans à peu près toutes les grandes villes du monde – à Montréal même. On eut l'heureuse idée de reproduire et de dédoubler sur les façades, les cariatides de Jean Goujon, et tout l'extérieur est orné de statues qui en font un véritable musée d'art. Et voici, sur la toile, au hasard, la « revue des têtes de l'époque », comme on dit irrévérieusement aujourd'hui : Catherine de Médicis, par Clouet ; la délicieuse et touchante Marie Stuart (Lorrain, 1910 : 6).*

Ainsi s'entremêlent, dans un récit narratif, le déroulement de la soirée, les commentaires de l'auteur ainsi qu'un résumé aléatoire et subjectif de la conférence. L'événement couvert dans un article à fonction critique sert souvent de décor à l'affirmation d'une pensée ou d'un principe à adopter. Ces types d'articles critiques comportent souvent des procédés stylistiques appartenant à l'essai, à la lettre d'opinion ou aux genres littéraires (le récit narratif ou la poésie). Par le recours à des métaphores pour décrire ou pour exposer son propos, ou tout simplement en portant un jugement, l'auteur intervient directement dans le traitement de la nouvelle et devient l'intermédiaire direct de l'événement.

Ces deux fonctions permettent d'analyser deux typologies de discours sur les arts dans la presse écrite. Il est toutefois à noter qu'un nombre considérable d'articles recensés possèdent à la fois une fonction critique et une fonction informative. Par le fait même, ces articles révèlent une troisième fonction du discours sur les arts dans la presse écrite : la fonction pédagogique. Celle-ci se manifeste par une volonté d'outiller le lecteur en intégrant à la nouvelle à la fois des pistes de réflexion et des informations transmises dans la logique d'une rhétorique d'objectivité. C'est dans ce cadre que les reportages et les comptes rendus critiques, adaptés par le journalisme d'information, transmettent, selon la situation d'énonciation, une forme de jugement de valeurs ou de jugement moral. Par exemple, un compte rendu de l'ouvrage *Le Canada héroïque*, signé par P.-O. Ouimet, publié dans *Le Devoir*, possède d'abord une fonction informative consistant à présenter des œuvres que contient l'ouvrage : « C'est d'abord "la première messe chantée à la Rivière des Prairies, le 24 juin 1615" ; puis "Le martyr du Père Nicolas Viel et de son disciple Ahuntsic, en 1634" [...] » (Ouimet, 1910 : 1). Ce compte rendu possède aussi une fonction critique, qui se retrouve dans le jugement porté sur le choix des œuvres sélectionnées par l'illustrateur de l'ouvrage, Georges Delfosse, et qui conduit Ouimet à associer celles-ci au développement du sentiment patriotique et religieux canadien-français :

*Notre distingué, peintre canadien désireux de contribuer quelques pages de notre histoire, conçoit l'heureuse idée de reproduire, dans un album, les tableaux qui ornent les murs de la cathédrale, tableaux dont il est l'auteur. [...] Puis, sur vélin de*

*grand luxe, sont reproduits, en diverses couleurs, les tableaux de l'artiste. Tous évoquent un souvenir à la fois patriotique et religieux* (Ouimet, 1910 : 1).

L'équation de la fonction critique et de la fonction informative confère à ce compte rendu une fonction pédagogique, puisqu'elle offre au lecteur des clefs permettant d'accéder à une compréhension d'ensemble de l'objet d'art, fût-elle teintée d'un jugement moral. En ce sens, au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, la fonction éducative et informative du journalisme critique, quant à la « réception critique » et à la diffusion, devient un maillon important dans le développement du milieu des arts francophone (Lacroix, 1994).

En somme, ce bref survol de trois fonctions des écrits journalistiques sur l'art permet d'ajouter une dimension pédagogique et informative à l'analyse critique du discours sur les arts dans la société montréalaise du début du xx<sup>e</sup> siècle. Les caractéristiques de la production discursive sur les arts propres au tournant du siècle ne sont pas uniquement le reflet des débats des courants idéologiques en action, mais aussi la manifestation des changements au sein même de la pratique du rôle et de la fonction de la presse écrite dans la société montréalaise. Cela nécessitera des recherches ultérieures abordant le discours sur les arts à partir de l'ensemble des facteurs qui structurent le journal comme média.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1910a), « Brébœuf et Marquette », *La Presse*, 12 mars, p. 38.
- ANONYME (1910b), « Le conseil des Arts et Manufactures », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juin, p. 2.
- BRIN, Colette, Jean CHARRON et Jean DE BONVILLE (2004), *Nature et transformation du journalisme. Théorie et recherche empirique*, Québec, Presse de l'Université Laval.
- GAGNON, Jules (1910), « Maigriot, critique d'art », *Le Nationaliste*, 17 avril, p. 4.
- HAZAN, Olga (1999-2000), « L'émergence de l'histoire de l'art à Montréal au début du xx<sup>e</sup> siècle », *Visio*, vol. 4, n<sup>o</sup> 3 (automne-hiver), p. 39-50.
- LACROIX, Laurier (1994), « *Le Devoir* et l'art du vingtième siècle au Québec », dans Robert LAHAISE, *Le Devoir. Reflet du Québec au 20<sup>e</sup> siècle*, Ville Lasalle, Hurtubise, p. 163-181.
- LAVOIE, Elzéar (1986), « La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec (1900-1950) », dans Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'avènement d'une modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, p. 253-298.
- LORRAIN, Léon (1910), « L'histoire d'un palais. Intéressante conférence de M. Ch. Biéler, à l'Alliance Française », *Le Nationaliste*, 20 novembre, p. 6.
- MONTPETIT, Raymond (1982), « La culture populaire au Québec et son histoire en contexte urbain », dans Gilles PRONOVOST (dir.), *Culture populaire et société contemporaine*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, p. 90-101.
- OUMET, P.O. (1910), « Le Canada héroïque magnifique compilation des tableaux de la cathédrale de Montréal, par George Delfosse », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juillet, p. 1.



LES ÉCRITS SUR L'ART DANS LA PRESSE ÉCRITE FRANCOPHONE

SAINT-JACQUES, Denis, et Maurice LEMIRE (dir.) (2005), *La vie littéraire au Québec*, t. V : 1895-1918 « Sois fidèle à ta Laurentie », Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.

TRÉPANIÉ, Esther (1996), « Le discours critique dans la presse montréalaise de 1915 à 1930 », dans Laurier LACROIX (dir.), *Peindre à Montréal 1915-1930, les peintres de la montée St-Michel et leurs contemporains*, Québec/Montréal, Musée du Québec/Galerie UQAM, p. 86-107.



# ANALYSES D'ŒUVRES



*LES SABLES DU RÊVE*  
DANS LE PARCOURS LITTÉRAIRE  
DE THÉRÈSE RENAUD :  
STRATÉGIES D'ÉNONCIATION ET AGENTIVITÉ

*Émilie Théorêt*

Université du Québec à Montréal

L'histoire n'a longtemps reconnu de l'automatisme que ses innovations en peinture. Par le fait même, elle a ignoré l'apport des femmes au sein du groupe, apport fondamentalement multidisciplinaire. Il y a à peine une vingtaine d'années<sup>1</sup> que l'on daigne parler de l'hétérogénéité de la pratique artistique chez les automatistes. Et, comme le soulignent Patricia Smart et Rose Marie Arbour, c'est probablement dans la reconnaissance de cette diversité, principalement féminine, que l'on rend le plus justice à la philosophie du groupe.

---

1. En fait, comme l'exprime Rose Marie Arbour, « ce ne sera qu'avec les publications d'André G. Bourassa et Gilles Lapointe que l'éventail des diverses pratiques artistiques sera mis au premier plan chez les automatistes » (1998 : 168). Les publications en question, *Sur-réalisme et littérature québécoise* et *Refus global et ses environs* (voir la bibliographie), paraissent respectivement en 1986 et 1988.

D'ailleurs, la première manifestation publique de la poésie automatiste québécoise fut la publication du recueil de poésie *Les sables du rêve*, de Thérèse Renaud, qui n'a alors que 18 ans. Depuis trois ans déjà, Renaud fréquente les jeunes artistes rassemblés autour du peintre Paul-Émile Borduas. Elle s'identifie à la pensée de ce groupe qui remet en question les valeurs conservatrices et religieuses qui régissent la société québécoise de l'époque. En 1948, elle cosigne le manifeste automatiste. Par la suite, le parcours artistique de Renaud s'interrompt pour une période de vingt-cinq ans ; période durant laquelle l'auteure cherche en vain un médium, une voix pour s'exprimer. Puis, s'effectue un retour à l'écriture, marqué par l'effort d'exprimer une subjectivité féminine.

Mon travail propose de parcourir l'œuvre de Renaud en s'intéressant à la quête identitaire qui la traverse. Les poèmes datant de l'époque automatiste furent le sujet de quelques analyses approfondies. Toutefois, aucune ne prend en considération l'œuvre dans sa totalité. En effet, la critique littéraire est restée silencieuse devant les huit titres que publie Renaud de 1978 à 2004, en plus de nombreux textes épars et de trois rééditions des *Sables du rêve*. Seule Smart s'y intéresse et consacre un chapitre entier à Renaud dans son ouvrage intitulé *Les femmes du Refus global*. Elle y ébauche l'idée que l'écrivaine serait à « la recherche d'une voix créatrice » (1998 : chapitre 8). C'est cette idée que je me propose d'approfondir. Toutefois, et contrairement à Smart, qui s'attache davantage au parcours biographique de l'écrivaine, j'axerai mon analyse sur les textes afin d'étudier l'évolution d'un sujet tendu vers son inscription dans l'espace littéraire. Le tout s'inscrit dans

une nouvelle perspective de l'œuvre, désormais close par la mort de l'écrivaine.

Je me pencherai donc, au fil de l'œuvre, sur l'évolution du sujet qui aspire à sa propre naissance ; sur ce corps physique qui produit l'énonciation et dicte le rapport au temps et à la mémoire. Pour ce faire, j'analyserai les stratégies d'énonciation propres au phénomène d'agentivité qui, selon Barbara Havercroft, marquent « cette forme particulière de la subjectivité qui implique "la résistance à la pression idéologique" » (Havercroft, 1999 : 118). Je puiserai aussi dans les travaux de Louise Dupré puisqu'ils montrent que ces pratiques discursives s'appliquent aussi à la poésie en prose au féminin<sup>2</sup>. Cela me permettra de tenir compte de la spécificité des genres étudiés. J'ai retenu deux de ces stratégies, soit le « *je* fragmenté autobiographique », qui rompt avec l'homogénéité de la tradition et propose un ordre autre, et la répétition qui, empruntant le chemin de l'intertextualité et de la réécriture de l'Histoire, permet au sujet de remettre en question l'unité de cette histoire, en lui apportant des variations, et de s'y aménager une place.

Il importe d'abord de revenir sur la période automatiste qui débute, pour Renaud, lorsqu'elle n'a que 15 ans et se termine environ quatre ans plus tard, lors de son départ pour la France. La production littéraire de cette époque se résume à un seul recueil, *Les sables du rêve*. Cette seule trace de sa période automatiste devient, étrangement, une clef de voûte de son œuvre et établit un rapport particulier avec la publication. Il s'agit de poèmes de facture surréaliste, une sorte de collage onirique, à la manière déjà prônée par André Breton en France. Dans le

---

2. Voir la bibliographie.

vers suivant : « J'ai un chat fondant comme un cri entre mes mains », on retrouve justement l'application de la définition de l'image selon Pierre Reverdy<sup>3</sup>. Quoique le procédé d'écriture de cette poésie ne soit pas tout à fait neuf, il s'agit d'une œuvre très révolutionnaire pour l'époque, au Québec, d'autant plus qu'elle fut écrite par une femme. La critique littéraire d'aujourd'hui le reconnaît et intègre volontiers le recueil à l'histoire littéraire québécoise. Pierre Nepveu, dans un article sur la poésie en prose à l'époque de l'Hexagone (2003), y reconnaît le rejet d'une voix souveraine et l'intégration d'un certain dialogisme. Il y a donc dans ces poèmes une subversion des codes poétiques, mais aussi des codes sociaux. En effet, les poèmes de Renaud témoignent d'un besoin pressant d'accéder à une sexualité sans censure ; ils révèlent une corporalité féminine et un désir d'émancipation du rôle traditionnel d'épouse-mère. Philippe Haeck y voit la descente d'une adolescente dans « la nuit intérieure » (1979 : 133) ; une descente contenant la promesse d'une renaissance. Cette descente dans la nuit intérieure constitue en fait un retour à la mère, un retour nécessaire à la naissance d'un sujet féminin. Comme l'exprime Luce Irigaray, retourner à l'origine, à la matrice et à l'ordre maternel, c'est redonner à la

---

3. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton se consacre à l'étude du « surréalisme poétique » (Breton, 1969 : 49), qui se caractérise par la puissance de ses images. Ces images, il les définit en citant les fameuses phrases de Reverdy (tiré de *Nord-Sud*, mars 1918) : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... etc. » (Breton, 1969 : 31).



femme son pouvoir de procréation. Le refus du déni de la mère correspond au refus de la loi du Père (Irigaray, 1981 : 21-24). On assiste donc au début d'un processus, celui de l'éclatement de l'ordre régnant. Les poèmes de Renaud mettent donc en place un sujet énonciatif qui s'oppose d'ores et déjà aux diktats de la société patriarcale. C'est cette nouvelle perspective du sujet féminin qui sera maintenant approfondie.

Étrangement, les poèmes des *Sables du rêve* vont connaître trois rééditions. Ce sont d'ailleurs ces rééditions qui balisent les trois temps de l'œuvre de l'auteur ; les trois temps qui divisent mon corpus. Il y a évidemment la période automatiste, que je viens brièvement d'esquisser, avec une édition originale. Puis, il y a la « déchirure » qui suivra le silence de vingt-cinq ans. Renaud éprouve alors d'importantes difficultés à publier ses textes et c'est une réédition des *Sables du rêve*, aux Herbes rouges, en 1975, qui amorce cette période. Une deuxième réédition du recueil paraît en 2001, toujours aux Herbes rouges mais, cette fois, dans un recueil collectif consacré aux *Imaginaires surréalistes* québécois. Cela semble annoncer une troisième période : celle de la recomposition. À peine quelques mois plus tard, Renaud republie à nouveau ses poèmes, mais en les intégrant à un recueil neuf et en y ajoutant des variations<sup>4</sup>. La période fondatrice revient sans cesse à la charge comme un élan nouveau qui ne semble pas porter plus loin. Je devrai donc m'interroger sur la

---

4. Il s'agit alors de la quatrième édition des *Sables du rêve*. Contrairement aux rééditions des Herbes rouges, la réédition dans *Les songes d'une funambule* est l'initiative de l'auteure elle-même. On peut y voir là une tentative de Renaud de se réapproprier ses propres textes.

signification de ces rééditions et sur la réinterprétation qu'elles obligent. Alors que l'un des enjeux majeurs de l'écriture de Renaud est sa tentative de s'inscrire comme sujet, comme femme dans un ordre neuf, quel est le rôle de cette poésie, *Les sables du rêve*, seule trace tangible de son œuvre dans l'histoire ? Une histoire des hommes et écrite par des hommes où règne la règle de l'homogénéité ?

Cet ordre de l'oubli et du déni de la femme, Renaud l'affrontera durant vingt-cinq ans avant de triompher du silence. Le mariage, la maternité, les contraintes financières obligent Renaud à renoncer à ses propres ambitions artistiques. Puis, elle tentera d'échapper à ce musellement en cherchant une voix artistique. La reprise de l'écriture s'inscrit dans un mouvement de déconstruction de l'ordre patriarcal, dans le retour à la mère, « dans la nuit intérieure »... C'est la période de la déchirure où la mémoire officielle vient se buter à une mémoire individuelle, multiple et féminine ; une période où les processus d'agentivité sont désormais mis en œuvre.

J'aborderai donc les grandes lignes de cette période de la « déchirure ». Cette partie de mon travail portera principalement sur le récit autobiographique *Une mémoire déchirée* et sur le recueil de poésie *N'être*. C'est dans l'étude du « je fragmenté autobiographique » que je propose de voir cette volonté de contrer le silence et l'oubli. Depuis une vingtaine d'années, on assiste à la multiplication des écrits autobiographiques au féminin. Quel autre genre que celui du « je » permet le mieux l'inscription d'une subjectivité féminine ? Cependant, l'autobiographie au féminin ne se définit pas de la même manière que dans la tradition androcentrique. En effet, l'autobiographie, telle qu'on la

conçoit habituellement, trace le portrait d'une vie homogène, souvent celle d'un homme, dans l'optique d'une mémoire unitaire. Or, l'autobiographique au féminin devient le lieu de la transgression de la tradition. On assiste alors à l'éclatement du genre, au brouillage de l'énonciation, au mélange de la temporalité, au retour à la mère, etc. Car le « *je* fragmenté autobiographique » est errant ; présente un corps, une mémoire et un moi déchirés ; et participe à l'élaboration de l'histoire des femmes.

Ainsi, dans *Une mémoire déchirée*, les fragments de la mémoire du sujet énonciateur constituent le récit et ce récit devient son fil d'Ariane pour sortir du labyrinthe de l'oubli<sup>5</sup>. Ces fragments sont des débris échappés du néant et c'est ainsi qu'ils se positionnent sur le papier : dispersés, par morceaux sur fond de silence, sur fond blanc. De cette manière, la mémoire, le texte réchappent lentement et par éclats le sujet du rien. Ce *je* fragmenté, on le retrouve aussi dans la poésie de *N'être*. Encore une fois, on assiste au dépassement des limites d'un genre, à la revendication d'un espace littéraire féminin. Ainsi, dans le recueil, on observe un véritable glissement vers le biographique. Le sujet de la poésie en prose au féminin, celui du recueil de Renaud, voyage entre le lyrisme et le biographique. Comme le dit Dupré, cela permet de résister à la poésie lyrique, lieu par excellence de l'inscription d'une subjectivité masculine, et de mettre au monde un sujet proprement féminin (1999 : 72). Car mettre l'accent sur le biographique, c'est tisser un lien avec la vie, entre le corps et le texte. Le *je*, chez Renaud, s'aventure donc du côté de l'intime, soulignant ainsi des éléments réels de la vie de l'écrivaine ; éléments

---

5. À ce sujet, voir l'article de Bertrand Gervais (2002-2003).

qui rappellent son difficile cheminement de femme vers l'écllosion de sa subjectivité. D'ailleurs, le rythme qui régit ce recueil s'accorde sur l'errance du sujet dans l'avant-monde, dans le lieu du non-être. Ce sujet, qui n'est pas encore advenu, est cependant tendu vers sa propre venue au monde. Bref, le *je* autobiographique est bien présent, fragmenté, errant dans l'oubli ; et c'est par ses techniques d'énonciation qu'il tente de s'inscrire, de manière marginale, tant sur le papier que dans la société et l'histoire.

Après la déchirure vient donc la construction, la recomposition du sujet. C'est ici qu'entrent en jeu les questions du recyclage, de l'« autotextualité » et de la réécriture de l'histoire, comme stratégies d'énonciation et d'agentivité. Deux œuvres constituent cette période : *Les songes d'une funambule* et *Un passé recomposé*.

Le recueil de poésie *Les songes d'une funambule* s'ouvre sur l'intégrale des *Sables du rêve*, suivie des *Variations ludiques*, de véritables variations sur les poèmes de jeunesse. D'abord, il importe d'établir la différence entre l'hypertexte (*Les variations ludiques*) et l'hypotexte<sup>6</sup> (*Les sables du rêve*) puisque, comme l'indique Havercroft (1999 : 108), l'impureté constitue le lieu de l'agentivité, de la résistance à la pression idéologique. Voyons l'impureté dans les *Variations ludiques* : du rêve candide d'une jeune fille, on passe au constat lucide de la fin de parcours d'une dame âgée. Par exemple, on peut lire dans l'hypotexte la naïveté enfantine facilement repérable dans la référence au conte : « Écoutez ma chanson d'enfants goudron : je suis petit poucet » (Renaud, 2001 : 12). Au

---

6. Dans l'emploi des termes d'*hypotexte* et d'*hypertexte*, Havercroft fait référence à la terminologie de Gérard Genette (1982 : 11-12).

contraire, l'hypertexte nous livre la version d'un sujet beaucoup plus expérimenté : « Écoutez ma chanson de poète elle est faite d'amour et de défaites » (Renaud, 2001 : 34). Un autre exemple permet de mieux comprendre cette différence. Dans *Les sables du rêve*, on peut lire : « Dans une coquille d'huître j'ai déposé ma tête. Les herbes ont courbé la cheville et moi je suis allée à la rencontre de trois voyageurs » (2001 : 14). À ce rêve d'aventure s'oppose l'expérience de l'aventure elle-même qui s'avère amère et fait vieillir les rêves : « Dans une coquille d'huître j'ai déposé mes rêves. L'un d'eux était couleur du temps, inquiet et mécontent. Il se plaignait de la veulerie ancrée dans le cœur de l'homme » (2001 : 36). À la réalité et au vécu d'une femme s'opposent donc les espoirs d'une jeune fille. L'impureté réside donc dans le constat d'un échec (du moins d'une non-victoire) face au rêve de reconnaissance du sujet féminin.

Par ailleurs, puisque l'hypotexte constitue les poèmes propres à l'auteure, les remodeler signifie résister à la pression idéologique de ses propres écrits. Je souligne que ses poèmes se voulaient à la base subversion de l'idéologie dominante. Ce n'est donc pas les poèmes en eux-mêmes, mais le discours, l'Histoire qui les a digérés et peut-être dénaturés, ou du moins homogénéisés, qui est critiqué. Comme l'exprime Laurent Jenny, il s'agit de « réenoncer [un] discours dont le poids est devenu tyrannique » (1976 : 281). Marc Angenot parle d'une mise en doute de l'autosuffisance du récit (1983 : 131). C'est précisément l'effet produit chez Renaud : elle remet en doute l'arrachement des poèmes de jeunesse à l'œuvre globale à laquelle ils appartiennent, dans le seul but de les faire entrer dans une filiation historique. Selon Havercroft

(1999 : 195-196), le recyclage constitue effectivement un positionnement discursif pour celui qui est à la fois prisonnier et exclu du discours tyrannique. Renaud est précisément, de par *Les sables du rêve*, figée dans un point précis de l'Histoire : le mythe automatiste. Elle n'arrive plus à y renouveler sa place. Mettre en parallèle la version originale des poèmes et ses variations permet à l'auteure de se réappropriier le texte, figé par le discours dominant, et d'actualiser sa place dans l'Histoire. Les poèmes des *Sables du rêve* ne sont plus seuls, il y a d'autres textes qui suivent, un parcours littéraire à voir. Accoler les débuts et la fin d'un parcours, c'est mettre ce parcours en lumière ; c'est affirmer la vivacité dans l'œuvre de Renaud ; c'est attirer le regard sur l'évolution et le mouvement. D'ailleurs, pour les automatistes, ce n'était pas le but atteint qui importait, mais le processus, le parcours vers l'atteinte de ce but. C'est donc sur l'aventure elle-même que le regard est porté. Entre le rêve de l'aventure et la fin de celle-ci, qu'y a-t-il ? Des embûches, des silences, des luttes pour sortir de l'oubli et un sujet qui arrive plus ou moins à en sortir. Voilà le bilan lucide de la vieille dame : le rêve du sujet féminin n'est pas encore gagné sur l'idéologie dominante.

En guise de conclusion, j'aimerais attirer l'attention sur *Un passé recomposé*, dernière publication avant la mort de l'écrivaine. Ce récit reprend pour l'essentiel les lettres de Fernand Leduc, déjà publiées sous le titre *Vers les îles de lumière*, entre lesquelles Renaud glisse ses propres lettres, photos et commentaires. Dès l'avant-propos, l'auteure avoue la défaillance de sa mémoire et la fragilité du passé. Elle écrit : « afin de conserver une densité du récit, je me suis tenue aux extraits de lettres déjà publiées » (2004 : 15).

Son livre constitue donc une mémoire multiple qui intègre les bribes de mémoire de Leduc, celles de Renaud, celles que nous révèlent les photographies. L'histoire de la femme est une mémoire de l'hétérogène, une histoire constituée de multiples fragments, une histoire des ruines et des morceaux issus de l'oubli, une histoire ni linéaire ni totalitaire. C'est probablement dans l'affirmation de cette histoire de fragments, de ce « jalon de l'histoire des femmes », comme l'exprime Dupré (1995 : 21), que Renaud entame le retour de la nuit, la recomposition de sa subjectivité, recomposition qui n'ira pas plus loin de l'avant, puisque l'auteure est morte, prématurément, pourrait-on dire, malgré ses 79 ans.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1983), « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, t. 60, n° 189 (janvier-mars), p. 121-135.
- ARBOUR, Rose Marie (1998), « Le cercle automatistes et la différence des femmes », *Études françaises*, vol. 34, n°s 2-3 (automne-hiver), p. 156-173.
- BOURASSA, André G. (1986), *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges.
- BOURASSA, André G., et Gilles LAPOINTE (1988), *Refus global et ses environs : 1948-1988*, Montréal, l'Hexagone.
- BRETON, André (1969), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées NRF ».)
- DUPRÉ, Louise (1995), « La poésie en prose au féminin : jeux et enjeux énonciatifs », *Recherches sémiotiques*, vol. 15, n° 3, p. 9-21.
- DUPRÉ, Louise (1999), « *Le Lièvre de mars*, de Louise Warren. Vers une réalité "virtuelle" », *Voix et Images*, n° 64, p. 67-77.
- GERVAIS, Bertrand (2002-2003), « L'effacement radical : Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3 (hiver), p. 63-72.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpseste*, Paris, Seuil.
- HAECK, Philippe (1979), *Naissances. De l'écriture québécoise : essais*, Montréal, Éditions VLB.
- HAVERCROFT, Barbara (1999), « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les images* de Louise Bouchard », dans Bernard ANDRÈS et Zilà BERND (dir.), *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Nota bene, p. 175-196.
- IRIGARAY, Luce (1981), *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, La Pleine lune.
- JENNY, Laurent (1976), « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.



LES SABLES DU RÊVE DANS LE PARCOURS LITTÉRAIRE DE THÉRÈSE RENAUD

- LEDUC, Fernand (1981), *Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, LaSalle, Hurtubise HMH. (Coll. « Textes et documents littéraires ».)
- NEPVEU, Pierre (2003), « Un théâtre des discours : du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, « Situations du poème en prose au Québec », vol. 39, n° 3, p. 47-60.
- RENAUD, Thérèse (1946), *Les sables du rêve*, Montréal, La file indienne ; (1975), Montréal, Les Herbes rouges ; (2001) dans François Charron (postface), *Imaginaires surréalistes*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 335-370.
- RENAUD, Thérèse (1978), *Une mémoire déchirée. Récit*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « L'arbre ».)
- RENAUD, Thérèse (1998), *N'être*, Montréal, Intouchables.
- RENAUD, Thérèse (2001), *Les songes d'une funambule*, Trois-Rivières, Écrits des forges.
- RENAUD, Thérèse (2004), *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris (1946-1953)*, Québec, Éditions Nota bene.
- SMART, Patricia (1998), *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal.



LA REPRÉSENTATION DU CORPS GAI AU QUÉBEC  
ET EN FRANCE DANS LES ANNÉES 1980 :  
UN DISCOURS, DEUX MEDIUMS

*Lucille Toth*

Université de Montréal

Le mouvement de révolte des homosexuels a pris son essor aux États-Unis en 1969, au *Stonewall Inn*, bar de New York. Ce mouvement revendiqua la reconnaissance d'une identité et d'un certain corps sexuel pensé hors d'une hétéro-normativité. Les années 1980 marquèrent un tournant dans cette lutte, avec notamment l'arrivée des premières réformes sociales<sup>1</sup> en faveur des homosexuels qui s'appuyaient sur la mise en représentation de ce corps. C'est également à cette époque que les théories anglo-saxonnes<sup>2</sup> sur l'identité sexuelle commencèrent à pénétrer le monde francophone, renouvelant ainsi les discours sur

---

1. En 1981, François Mitterrand dépénalisa l'acte sexuel homosexuel jusqu'alors interdit en France. Alors que déjà en 1969, Pierre Elliott Trudeau décriminalisait la sodomie au Canada avec le bill Omnibus.

2. Je pense à Robert Stoller, Teresa De Laurentis ou encore Eve Kosofsky Sedgwick, pour ne citer qu'eux.

la question gaie. Le mouvement amorcé au *Stonewall Inn* commença alors à s'étendre jusqu'en Europe.

Les artistes homosexuels québécois et français choisirent des médiums différents pour exprimer leurs revendications. Médiums qui paraissaient plus fidèles aux nations représentées et à l'histoire culturelle et politique de chaque pays. Au Québec, le théâtre avait déjà fait ses preuves dans la lutte pour la langue et était un lieu déjà investi politiquement. C'est pourquoi il fut naturellement choisi comme lieu de représentation par les artistes homosexuels. L'échec du camp souverainiste au référendum de 1980 favorisa la réception du discours gai au Québec. L'illusion déçue d'une identité nationale relança le débat : identité et nationalité sont-elles inextricablement liées ? C'est ainsi que parallèlement à ces réflexions s'est construit un discours alliant identité nationale et identité sexuelle. Les Québécois trouvèrent dans le discours gai un écho à leurs revendications. Je m'appuierai ainsi pour mon analyse sur l'une des pièces maîtresses du théâtre homosexuel québécois des années 1980 : *Being at home with Claude* de René Daniel Dubois (1986). Elle est un très bel exemple des désirs esthétiques et discursifs de ce courant à cette époque. Ce « théâtre homosexuel québécois » est d'ailleurs devenu, aujourd'hui, et ce, au même titre que, par exemple, le théâtre féministe, un courant à part entière. Il a été enseigné par monsieur Huffman pendant plusieurs années à l'Université du Québec à Montréal et la critique l'a elle-même reconnu comme tel et sous cette appellation.

En France, les artistes homosexuels ont vu dans le cinéma un genre capable d'accueillir de nouvelles formes de représentations identitaires. Contrairement aux artistes québécois, les cinéastes français étaient largement subven-

tionnés par l'État et avaient ainsi plus facilement accès à ce médium. Ils voyaient en lui un moyen privilégié, de masse, pour véhiculer des discours d'ordre politique et social. Le cinéma était très à la mode dans les années 1980 en France et avait déjà été investi pour toutes sortes de combats depuis plus de quarante ans (libération sexuelle, droit des femmes, avortement, mouvements des jeunes « soixante-huitards »...). C'est le film *L'homme blessé* de Patrice Chéreau et Hervé Guibert (1983), désormais un classique du cinéma gai français, qui nous permettra d'étudier la différence des représentations de ce corps homosexué dans les deux pays.

Ici encore, nous pouvons parler d'un courant cinématographique. Ce courant s'inscrit à l'intérieur d'un mouvement international dans lequel la France a pris une place importante. Le cinéma gai français a été l'objet de nombreuses études et est à la base de nombreuses réflexions sur les notions d'identités sexuelles ou de *gender*. C'est pourquoi je choisis de travailler sur le théâtre au Québec et le cinéma en France ; ils représentent, pour chacun des pays, les courants les plus importants. Ce qui ne signifie évidemment pas que les artistes québécois n'aient produit aucun film<sup>3</sup>, ou les artistes français monté aucune pièce<sup>4</sup>.

La position qu'occupe le spectateur par rapport à ces deux médiums sera particulièrement intéressante à étudier.

---

3. Je pense à *Il était une fois dans l'est* d'André Brassard (1973), *Visage pâle* de Claude Gagnon (1985) ou encore *Tous les garçons ?* d'Yves Laberge, court métrage réalisé en 1981.

4. Copi, Yves Navarre ou Jean-Luc Lagarce ont marqué les années 1980 et le théâtre français de cette époque. Tout comme, par exemple, la très fameuse pièce de Jean Poiret *La cage aux folles*, qui lança le mouvement en 1973 à Paris.

Position privilégiée qui influence, et qui continue d'influencer, la réception des différentes représentations. Car, comme l'explique Marco de Blois,

*il y a rapport direct entre l'acteur et le spectateur au théâtre. En revanche, ce rapport se « dilue » au cinéma parce qu'une caméra s'interpose, servant de relais entre l'acteur et le spectateur. Les films sont donc un peu moins « personnalisés » comme spectacles ; le spectateur a moins la sensation d'être pris à partie (1998 : 114-115).*

Il précise ainsi que ce qui différencie le théâtre et le cinéma (outre les aspects purement techniques) est la fameuse position qu'occupe le spectateur. Au cinéma, la caméra focalise pour nous, oriente notre regard. Elle fait le choix de nous confronter ou de nous épargner. Alors qu'au théâtre, une vue d'ensemble est d'emblée imposée. Nous ne pouvons échapper à rien. Nous sommes dans le même espace et la même temporalité que les comédiens et que l'ensemble des spectateurs, donc la tension est plus forte et les répercussions, proportionnelles à la charge émotionnelle. Le discours aura de cette manière plus de résonance au théâtre qu'au cinéma, c'est pourquoi il doit être visuellement plus adouci.

J'essaierai de montrer, en partant de cette idée, comment les artistes gais de chaque pays ont utilisé ces moyens techniques pour diffuser un discours qui se voulait similaire. Je proposerai donc trois thématiques communes aux deux œuvres, qui présentent trois représentations d'un corps gai encore en définition : l'errance, la pulsion de mort et le rapport à la loi découlant de la mise à mort du corps désiré.

Guy Hocquenghem, dans son livre *Le désir homosexuel*, explique que les termes de *désir* et *homosexuel* « ne vont pas de soi [...] » et il avance également que « [c]e qui pose problème n'est pas le désir homosexuel, c'est la peur de l'homosexualité [...] » (1972 : 24). Il entrevoit dans son texte que le corps sexuel et plus précisément le corps homosexuel est l'objet de cette peur, l'objet dérangent. C'est dans cette ligne de pensée que les homosexuels français et québécois vont s'emparer de cet objet dérangent, pour en faire le principal médium discursif, le principal support message. De cette non-acceptation, de cette marginalité dans laquelle la société les enferme, va naître une quête, qui se transformera en errance. Errance dans un lieu encore à définir et à découvrir. Errance surtout dans un discours encore en construction. J'essaierai de montrer, dans cette partie, les différentes « tentatives » entreprises par Chéreau et Dubois pour ériger un discours encore instable. Je réfléchirai sur la manière et l'esthétique qu'ils ont choisi d'utiliser.

Chéreau, dans son film, utilise une esthétique très noire, parfois hermétique et déroutante pour un large public. Il présente un personnage, Henri, en perpétuelle errance, en quête de lui-même, qui déambule dans des lieux sombres et glauques. Le réalisateur, avec ces choix esthétiques, cherche à présenter une homosexualité à la dérive, l'impossibilité de vivre son désir dans un lieu quel qu'il soit. Ces lieux sont souvent filmés avec une « caméra subjective » (donc posée sur l'épaule du caméraman), ce qui présente une image constamment instable. Le regardeur ressent ainsi davantage le malaise du héros, car il dérive visuellement avec lui. La plupart des séquences sont filmées de nuit ou en semi-obscurité. Cela ajoute encore

au malaise émotionnel, puisqu'une ambiguïté visuelle est installée. Les détails échappent au spectateur qui doit, par cette occasion, imaginer les bouts manquants. La violence de la mise en image du désir, et le choix de Chéreau de mettre en scène de cette manière-là le corps désirant, engage le spectateur dans un jeu spéculaire qui le renvoie inévitablement à son propre regard.

Chéreau s'est inspiré, pour une de ses scènes, du livre *Les aventures singulières* de Guibert (qui a participé à l'écriture et à la réalisation du film). L'adaptation vidéo, que Chéreau en propose, est très fidèle au texte original. Cette scène est extrêmement intéressante car, de tout le roman, elle est celle qui définit le mieux l'errance et la quête de son héros. Elle représente surtout l'incompréhension face à un personnage qui, déjà dans le roman, paraissait irréel.

*Nous partîmes à la recherche d'un endroit où nous pourrions nous embrasser. Nous longeâmes le quai, puis nous prîmes les passages souterrains [...]. Jamais le baiser n'était possible. Toujours passait un voyageur, ou un porteur, un bruit de pas nous empêchait de nous arrêter. Nous traversâmes la gare dans toute sa longueur, puis nous ressortîmes sur le dernier quai, désert et noir, et nous le longeâmes jusqu'à ce qu'il disparût dans l'alignement des rails [...]. Je lui dis : « promenade », et nous repartîmes, nous reprîmes le passage souterrain (Guibert, 1993 : 36).*

Cet extrait illustre parfaitement l'errance du personnage, en quête d'un lieu où s'assouvir, s'exprimer, se cacher. Le passage à l'image cinématographique a surtout rendu



davantage la violence du héros. Elle lui a donné une force qui était moins évidente dans l'écriture. Les couleurs que Chéreau utilise enferment davantage les deux protagonistes dans une atmosphère austère et déroutante. Le spectateur entre dans un univers inconnu et se laisse dériver avec ces héros. Les passages de l'obscurité totale à la lumière vive d'un métro, ou encore du reflet de l'humidité d'un vieux carrelage à la froideur des rails d'un train, rendent la scène particulièrement violente sur le plan visuel. Le réalisateur s'empare d'un lieu connu (d'un lieu commun, devrais-je dire), d'une gare, pour en faire un lieu clandestin, humide, froid et violent. Le passage du texte à l'image a donc bénéficié, ici, d'un troublant réalisme qui n'avait pas été atteint dans la version littéraire.

La pièce de Dubois, *Being at home with Claude*, est également un très bon exemple de la représentation de ce corps homosexué errant. Tout au long de l'histoire le héros va raconter sa dérive dans Montréal, dérive qui précède le meurtre de son amant. La carte de Montréal trône d'ailleurs en fond de scène et est l'élément de décor le plus visible et le plus important. Cette carte est fondamentale dans l'histoire, car elle matérialise cette dérive en lui donnant un écho plus intense auprès des spectateurs montréalais, qui reconnaissent les lieux cités. Pendant toute la pièce, l'inspecteur cherchera à clarifier le parcours nocturne de Yves, le héros.

*En sortant d'chez eux, chus allé prend' le métro. A Jarry. Y d'vait être à peu près neuf heures. Chus allé jusqu'à Bonaventure. Là, j'ai descendu. J'ai marché vers le port. Rendu là, chus parti vers l'ouest. J'ai marché peut-être une heure. Peut-être plus. J'sais pas, j'ai pas d'mont'. Un moment donné, j'me*

*suis réveillé. J'étais assis su l'bord d'une clôture, dans Westmount. [...] Pis d'in coup, j'me suis réveillé, assis sur une p'tite clôture de bois verte pis k'me suis rendu compte que tout c'temps-là, en même temps je l'savais que j'marchais pis en même temps je l'savais pas. J'marchais, c'est toute* (Dubois, 1986 : 21).

Cette thématique de l'errance et le choix d'un personnage si marginal visaient à dépeindre une réalité qui se voulait assumée pour les homosexuels de l'époque. Le huis clos proposé dans cette pièce donne une sensation d'étouffement, comme si le spectateur, qui ressent un malaise devant la mise en scène proposée, était séquestré. Malaise qui nous rappelle inévitablement *L'homme blessé* et son héros.

Cette errance physique, représentée tant au théâtre qu'au cinéma, se retrouve également dans le discours de l'époque. Discours (des réalisateurs, dramaturges, artistes homosexuels) qui cherchait une forme, une parole personnelle. Surtout, discours qui se voulait libérateur et qui a pourtant enfermé le corps homosexuel dans une esthétique noire et hermétique. Copi, dramaturge argentin qui a toujours écrit et œuvré à Paris, écrivait, en 1977, dans son roman *Le bal des folles* : « un roman de travestis [...] je l'ai déjà fait au théâtre, c'est plus beau que dans les romans où on ne voit rien et le travesti doit être vu » (1977 : 10). Le travesti doit être vu, certes, mais de quelle manière ? La question du « comment » être vu, comment « sortir de l'ombre » est très importante. N'est-elle pas, avec la violence et l'esthétique choisie, une autre façon d'y entrer en rabattant l'homosexualité au hors norme, sans demi-

teinte ? Est-ce que l'esthétique choisie par certains artistes, en se servant des lieux communs entourant l'image du gai et en tentant de les revisiter, n'a pas parfois marginalisé encore davantage les homosexuels dans une société peu encline à les recevoir ? Cette errance dans le discours s'est manifestée dès les débuts du mouvement et n'a toujours pas trouvé de représentations plus avantageuses. Les artistes homosexuels de l'époque sont passés par différentes figures, ont expérimenté plusieurs formes pour représenter leur sexualité, allant même jusqu'à la caricature et à l'excentricité.

Avant les années 1980, les homosexuels étaient très souvent caricaturés autant dans la littérature que dans les arts. Au Québec, le travesti, victime d'une incompréhension sociale, était le principal symbole homosexuel (sous l'influence de Michel Tremblay<sup>5</sup>, évidemment). Mais ils étaient également représentés comme névrosés, violents, voire sado-masochistes. En France, l'homosexuel était souvent montré comme « honteux, pervers, déviant » pour reprendre les mots de Hocquenghem (1972 : 61). Cette vision était monnaie courante en France à cette époque. Leo Bersani en faisait, en 1987, un premier constat dans son livre *Le rectum est-il une tombe ?*, où il montrait l'état d'une homosexualité enfermée dans une phobie sociale, et ce, avant même l'arrivée du sida, qui transforma la maladie psychologique en maladie physique et virale. Et Copi n'a pas échappé à la règle. Il mettait en scène dans son théâtre des personnages irréels. Je pense à sa pièce *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* où le spectateur côtoie des êtres à la sexualité indéfinie et d'une extrême

---

5. Je pense à sa pièce *Hosanna*, écrite en 1973.

violence. Les personnages de Copi sont souvent burlesques et ne font référence à rien de véritablement connu, donc renvoient l'homosexualité dans les rangs de la marginalité. L'image de la « folle » a également été beaucoup utilisée dans le cinéma et la littérature de l'époque. *La cage aux folles*, film réalisé par Edouard Melinaro en 1978 et tiré de la pièce de Jean Poiret, en est évidemment la représentation la plus fameuse.

Cette question au sujet du « comment montrer? », Michael Pollak se l'est également posée dans *Les homosexuels et le sida*, où il constate que

*témoignant par leur façon d'être d'un certain humour mêlant ironie et cynisme ces folles burlantes sont en quelque sorte l'espèce (sur)vivante d'une situation d'oppression sociale dans laquelle l'homosexuel fait tout pour correspondre à la caricature que ceux qui l'oppriment se font de lui : il tente de désamorcer l'agression en faisant rire.*

Mais il constate également plus loin que « ce rire peut tourner au mépris devant tant de faute de goût : chemise de soie sous blouson de cuir clouté, toupets de mauvaise qualité, maquillage trop voyant » (1988 : 54, 57). Il montre ainsi que le discours du gai féminisé, ou trop sexuel, s'est parfois retourné contre lui.

Ce discours, en définition de lui-même et encore en quête d'un « comment le dire? », a évidemment connu des contradictions. Michel Foucault expliquait dans un entretien paru dans la revue française *Gai pied*, qu'« être gay, c'est, je crois, non pas s'identifier aux traits psychologiques et aux masques visibles de l'homosexuel, mais chercher à définir et à développer un mode de vie » (1981 : 38-39).

Foucault explique la difficulté d'affirmer une sexualité sans passer par le corps. Il souhaiterait que le « mode de vie » gai, l'idéologie gaie ou toutes caractéristiques particulières de la personne gaie soient reconnus comme un choix de vie plutôt que rabattus au simple rang de différence sexuelle. Mais l'Histoire nous montrera que même si Foucault voulait tendre vers un simple constat d'un mode de vie qui ne privilégierait pas le corps, c'est pourtant toujours ce corps, l'objet désirant et désiré, qui l'emporte et qui prime. Les homosexuels de son époque mettaient en avant précisément cet objet dérangeant pour en faire l'élément discursif principal. Donc, il y a, dans le discours de l'époque, des contradictions qui n'ont pas eu que des effets négatifs, mais qui ont permis d'élaborer un discours, aussi peu cohérent était-il, et d'en tirer des axes d'études et de réflexions. Car, si ce discours n'avait pas douté de lui-même, s'il n'avait pas pris différents chemins, s'il ne s'était pas très souvent perdu, une réflexion n'aurait probablement jamais émergé. Et les études sur le genre ou les identités sexuelles n'auraient jamais eu raison d'être.

Cette errance, physique et discursive, amène les réalisateurs et metteurs en scène à tuer le héros, l'amant. L'absence de cohérence dans le discours et, surtout, l'absence de lieu où vivre l'acte sexuel provoquent chez le héros l'obsession de l'image du couple, alors sublimé. Dans les deux cas, le corps homosexué, homo-désirant, meurt à la fin, tué par l'être aimant. Cette idée de pulsion de mort, Georges Bataille l'a développée par la notion de dépense. Il avance que la dépense – que l'on peut rapprocher de l'idée d'excès –, puisqu'elle s'oppose au faire, se définirait avant tout comme un « subir ». C'est-à-dire que ce corps dépensé en arriverait finalement à une perte qui se

perdrait d'elle-même. Le corps étant surexposé, *sur-dépensé*, va jusqu'à sa disparition, sa propre mise à mort. Cette théorie, Bataille l'a empruntée à Freud, qui avançait dans son ouvrage *Métapsychologie* ([1915] 1940) que la relation intime entre la violence et la frustration, l'explosion émotionnelle de la violence, manifesterait brutalement la frustration. La pulsion de vie tendrait, selon lui, à la conservation de soi, orienterait la libido et promouvrait la sexualité. La pulsion de mort, elle, tendrait à ramener vers l'inerte ce qui est vivant. De cette frustration, du « manque » (concept également développé par Bataille) naîtrait ainsi le désir de mise à mort. La pulsion de mort serait présente, surtout et avant tout, pour assouvir une sublimation imaginée. Et cette idée de manque, ou en tout cas de peur du manque, se retrouve tant chez Chéreau que chez Dubois.

Dans *L'homme blessé*, l'errance d'Henri, sa quête de l'être aimé, va confronter le corps désirant à celui voulu, désiré, mais comme une pulsion, une convulsion. L'image du couple gai, de l'amour gai, dans cette quête incessante et jamais aboutie, est d'une extrême violence. Henri tue Jean, l'homme qu'il aime, lors du seul rapport sexuel qu'il aura avec lui. Il le tue pendant sa jouissance en l'étouffant. Dans un lieu austère et sombre, un cercueil déguisé, un lieu clos, loin des regards extérieurs, loin de toute forme connue de société, loin de tout repère. Le choix de traiter le corps par une esthétique de l'excès va jusqu'à ce que je pourrais appeler l'« excès anal ». « Anal » dans le sens où les lieux choisis, pour consommer ou vivre l'action, sont toujours glauques, noirs, à la limite du scatologique (les toilettes d'une gare, une cave...).

Encore plus que le lieu, l'image même de l'homosexuel est marquée par cette analité. Le gai est présenté non pas comme une personne mais toujours comme une sexualité. Ce choix de faire mourir Jean dans un tel enfermement n'était sûrement pas dû au hasard pour Chéreau, qui y a certainement vu l'état de l'homosexualité de l'époque. L'homosexualité vue comme une sexualité hors la loi (nous y reviendrons plus loin), hors de la société, hors de la normalité, donc à cacher, à étouffer et de préférence même à mettre à mort.

Dans *Being at home with Claude*, la fin est du même ordre. Yves poignarde son amant pendant leur ultime rapport sexuel, acte passionnel qui mêle pulsion de mort et désir charnel. La dernière réplique d'Yves illustre bien la frustration que cherche à devancer le personnage :

*J'veus ai raconté tout' ça parce que là, y a pus rien qui a du sens. Y a rien que lui. Le souvenir de lui, qui a du sens. Même si j'y ai pas pensé, en mots, j'sais qu'en l'tuant, j'me tuais moi avec. Pis c'est ça que j'voulais. Mais en attendant ma vraie mort à moi, lui y vit en moi. Comme personne l'a connu. Rien que moi. Y est rien qu'à moi (1987 : 115).*

Dans cette errance, dans cette quête, Dubois montre qu'il y a aussi le désir de propriété : « Y est rien qu'à moi. » Désir de propriété qui n'a d'autre issue possible que la mise à mort. Car c'est l'impossibilité de se stabiliser qui va primer sur ce désir propriétaire. Rien que le titre en dit long sur ce sujet et montre la complexité éprouvée par les personnages : « *Being at home* ». Mais avec qui ? Où ? Le corps ne serait-il pas le seul lieu connu, car visible, que nos héros semblent habiter ? De ce fait, n'est-il pas normal,

ou en tout cas prévisible, que le corps s'en prenne au corps ? Les héros voient en l'Autre, l'autre-le-corps-qu'il-n'est-pas, l'autre-le-corps-désiré-qui-lui-rappelle-que-lui-aussi-habite-un-corps, un moyen de combler ce manque. Le désir d'appartenance est alors poussé à l'extrême et la seule issue envisagée pour « *being at home* », ou avoir un « *at home* », est de tuer l'amant. Le tuer pour qu'il lui appartienne à tout jamais. Ainsi, le corps gai, le corps gai aimant, est montré comme n'ayant aucune prise sur le réel, aucun ancrage possible dans notre réalité politique et sociale. Il est de nouveau marginalisé.

Ce désir de mise à mort entraîne inévitablement un rapport à la loi qui sera faussé, refusé ou, en tout cas, à interroger : rapport à un corps présenté comme hors la loi, hors des lois religieuses, sociales, morales et surtout juridiques. Un corps du « délit » est ainsi conçu par les artistes homosexuels, tant québécois que français. Ce corps du délit, que l'on pourrait rapprocher de la vision du corps homosexuel en général, corps du/en délit, hanté par l'obsession d'un corps désiré. Différentes formes de lois ont ainsi été présentées et, par elles, différentes représentations de l'état de l'homosexualité dans les années 1980.

La première représentation, et la plus flagrante, se trouve dans le personnage du criminel que le héros incarne. Il y a meurtre, donc l'intervention juridique devrait être évidente. Intervention juridique, et donc culpabilité. Mais les artistes de l'époque vont aller à l'encontre de ce schéma. Il y aura bien meurtre, mais sans jugement et surtout sans culpabilité. Comme si le message ne cherchait pas à incriminer le meurtrier, mais bien la société qui, chaque fois, l'aurait poussée à agir. Ainsi, le message ne s'adresserait pas à une génération homosexuelle, mais



bien à un spectateur, un juge, une morale. Tuer l'amant pour tuer une pensée. Tuer l'amant pour tuer une morale. Tuer l'amant, enfin, pour tuer une justice pourtant injuste.

Les artistes homosexuels s'en sont directement pris au septième précepte du décalogue biblique, à une Parole dont la dimension se veut universelle : « Tu ne tueras point. » Ils s'en sont pris à cette image édulcorée d'une civilisation qui refoulerait un mal pourtant naturel. Car, comme le pensait Freud, la pulsion criminelle (sexuelle) est intrinsèquement liée à la personne humaine. Et il écrivait, dans son *Essai de psychanalyse* :

*Nous ne sommes qu'une bande d'assassins [...]. La manière dont est formulée la prohibition tu ne tueras point est de nature à nous donner la certitude que nous descendons d'une série infiniment longue de générations de meurtriers qui, comme nous-mêmes peut-être, avaient la passion du meurtrier dans le sang* ([1920] 1963 : 262).

La pulsion, une fois écrite, s'avoue à elle-même. La loi décriminalise le crime, la pulsion de mort, en la rendant naturelle. Ainsi la loi ne serait là, d'après Freud, que pour légitimer un acte, le souligner. Le fait d'en parler, d'avoir besoin d'en faire une loi, ou une contre-loi, montre son importance, son existence.

Ce rapport à la loi est très présent dans *Being at home with Claude*, où toute l'action se déroule au palais de justice de Montréal. Ce lieu exerce une pression sur le personnage, pression psychologique autant que physique, car il lui rappelle sa « déviance » sexuelle, sa déviance sociale. Ce lieu lui rappelle qu'il est hors la loi. Hors des lois du conte de fée (« ils se marièrent et eurent beaucoup

d'enfants »), hors de l'interdit castrateur du non-crime, hors de toute norme (loi suprême par excellence). En proposant un personnage d'emblée hors de ces lois, un héros prostitué, drogué, criminel, d'une extrême marginalité, Dubois se place directement en confrontation avec ces règles préétablies qu'il tente d'interroger. L'auteur cherche à sortir son personnage de sa condition de coupable avoué et assumé en lui donnant une dimension quasi irréelle. Il le met en porte-à-faux par rapport à une génération qui allait à l'encontre de l'appareil législatif de la société, de ces préceptes moraux que la justice légitimait et cautionnait. Mettre à mort l'amant, faire du héros un criminel et surtout ne pas lui laisser de sentiment de culpabilité<sup>6</sup>, montrent bien l'importance d'un corps qui s'inscrirait hors de toute normativité, hors de toute conscience collective, hors de toutes lois préétablies.

Dans *L'homme blessé*, c'est la loi morale (sociale) qui prime. L'acte sexuel n'est jamais consommé, sauf pour être mis à mort. Il n'est jamais consommé parce que Jean ne le veut pas. « Pas avec toi, pas toi, t'es trop pur. Tu mérites pas<sup>7</sup>. » Cet acte sexuel (homosexuel) est non seulement considéré comme une déviance par la loi sociale, mais, surtout et avant tout, par les gais eux-mêmes. La pression sociale est telle, la morale « walt-disneyenne » est si forte, que les artistes homosexuels en arrivent à se mettre à mort eux-mêmes, à s'emprisonner de peur de commettre l'irréparable. Et pourtant, à aucun moment, le spectateur ne voit Henri comme un criminel. Le meurtre est presque in-

---

6. Yves avoue avoir tué son amant sans regret, puisque son acte aurait été dicté par l'amour et la passion.

7. Réplique de Jean tirée de *L'homme blessé* de Patrice Chéreau.

visible (dans le vrai sens du terme, car presque non visible en raison de la noirceur du lieu), quasi fantasmé par le spectateur qui voit en cette mise à mort une libération.

Ces trois représentations du corps homosexuel (le corps errant, le corps mis à mort et le corps hors la loi) sont extrêmement représentatives des choix esthétiques et discursifs des artistes homosexuels de l'époque. Il serait bon de se demander, pour finir, où en sont ces représentations aujourd'hui. Est-ce que le corps gai est sorti de sa noirceur et de ses lieux si austères où il évoluait ? Est-ce que les artistes homosexuels actuels envisagent une définition plus normalisante de leur sexualité ? Ou est-ce que, au contraire, la marginalité est toujours privilégiée ?

Force est de constater que les dernières représentations cinématographiques nous montrent des personnages évoluant dans une esthétique beaucoup moins sombre et déroutante. Les corps sont très masculins et le stéréotype de « la folle hurlante », dont parle Mikael Pollak, a bien évolué. Je pense à *Crazy*<sup>8</sup>, entre autres, qui a connu un succès phénoménal au Québec. Ce succès est-il dû seulement à la distribution, à l'esthétique très travaillée que nous propose le réalisateur ? Serait-ce plutôt le choix de présenter un historique du mouvement gai en filigrane de l'histoire d'une famille québécoise ordinaire qui aurait séduit le public ? Les cow-boys de *Brokeback Mountain* font aussi les frais d'une esthétique plus accueillante, mais toujours à travers une forme historique, un voyage dans le temps qui se termine, encore et toujours, par la mort de l'amant. Rien qui ne prouve une insertion plus prononcée des homosexuels dans notre société contemporaine. Rien

---

8. Film québécois réalisé en 2005 par Jean-Marc Vallée.

qui ne montre que le discours n'ait particulièrement évolué. Les thématiques restent semblables, même si elles sont présentées dans des décors plus esthétisés et accessibles. Le « comment le dire ? » a évolué et présente un visage nouveau de l'homosexualité.

Le cinéma est le médium désormais adopté par les deux pays. Depuis les années 2000, les homosexuels québécois ont choisi le cinéma comme nouveau support message, alors que la tendance s'était inversée en France, qui recensait, dans les années 1990, bon nombre de grands dramaturges homosexuels. Ces derniers furent surtout inspirés par l'arrivée du sida, maladie qui fit couler beaucoup d'encre et qui relança, surtout, le discours sur le corps homosexué.

## BIBLIOGRAPHIE

- COPI (1971), *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, Paris, Christian Bourgeois Éditeurs.
- COPI (1977), *Le bal des folles*, Paris, Christian Bourgeois Éditeurs.
- DE BLOIS, Marco (1998), « Tout nu or not tout nu. Nudité au théâtre et au cinéma », Montréal, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 88 (septembre), p. 114-117.
- DUBOIS, René Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac.
- FOUCAULT, Michel (1981), « De l'amitié comme mode de vie », *Gai pied*, n° 25 (avril), p. 38-39.
- FREUD, Sigmund ([1915] 1940), *Pulsions et destins des pulsions* in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund ([1920] 1963), « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque de Payot.
- GUIBERT, Hervé (1993), *Les aventures singulières*, Paris, Éditions de Minuit.
- HOCQUENGHEM, Guy (1972), *Le désir homosexuel*, Paris, L'Harmattan.
- POLLAK, Michael (1981), *Les homosexuels et le sida. Sociologie d'une épidémie*, Paris, A.-M. Métaillé.

## FILMOGRAPHIE

- CHÉREAU, Patrice (1983), *L'homme blessé*, France, Azor Film Production, 109 min.



L'IDENTITÉ AMÉRICAINE ET LE TERRITOIRE  
CHEZ RENÉ DEROUIN<sup>1</sup>

*Ariane Léonard*

Université de Montréal

L'expérience du Nouveau Monde et l'adaptation au territoire ont, sans contredit, influencé la formation de l'identité des Canadiens français, puis des Québécois. L'appartenance au continent nord-américain aurait donné naissance à différents fonctionnements, attitudes et idéologies qui se seraient répercutés non seulement dans l'univers social et politique, mais aussi dans le domaine artistique. L'américanité, peu abordée en histoire de l'art, nous permettra ici d'effectuer une relecture de quelques repères identitaires traditionnels et d'analyser les rôles qu'a pu jouer l'expérience du territoire nord-américain dans la définition identitaire et artistique de René Derouin.

Bien que les études consacrées aux relations entre les œuvres de Derouin, le continent et le territoire soient

---

1. Certaines parties de ce texte sont tirées de notre mémoire de maîtrise. Afin d'éviter les confusions entre les termes *américain* et *états-unien*, nous utiliserons le terme *américain* en référence au continent et *états-unien* en référence à l'entité politique.

nombreuses, les premières mentions de l'américanité dans les textes sur ses créations apparaissent principalement au cours des dix dernières années. À ce sujet, le livre *En chemin avec René Derouin* de Manon Régimbald (2005) aborde la question de l'américanité, sans être un ouvrage dédié exclusivement à cette problématique. En invoquant certains théoriciens majeurs de la question tel Gérard Bouchard, l'auteure touche quelques thèmes fortement liés à l'américanité : les tentatives de différenciation d'avec la mère patrie, le nomadisme et la sédentarité ainsi que la prépondérance du territoire. D'autre part, le géographe Henri Dorion (2001) s'est lui aussi penché sur la question et interrogeait la problématique territoriale en créant des ponts entre l'art et la géographie. Dans cette voie, il s'avère pertinent de puiser davantage dans les études réalisées sur l'américanité afin d'arrimer la démarche de l'artiste à des disciplines extérieures à l'art comme la géographie ou l'histoire. Ajoutons à ces titres quelques périodiques et articles de journaux dans lesquels l'artiste relie sa démarche à l'américanité sans toutefois approfondir, la longueur des textes ne permettant pas d'explorer toute la richesse des interactions entre sa production et l'américanité. Ainsi, remarquons que, de manière générale, la relation établie entre Derouin et l'américanité, bien qu'extrêmement riche, est mentionnée, mais demeure souvent peu expliquée et mérite d'être définie davantage<sup>2</sup>. Ainsi, nous tenterons de cerner comment l'expérience territoriale aurait engendré un sentiment d'appartenance continental chez Derouin,

---

2. Dans ce bref état de la question, nous avons surtout pris en considération les ouvrages et les catalogues portant sur Derouin ainsi que les écrits de l'artiste.



qui affirmait en 2005 : « Le territoire – et je ne parle pas ici d'espace politique – c'est l'assise de notre identité personnelle et collective » (cité dans Perreault, 2005 : 5).

Afin de revisiter certains repères identitaires et d'observer les rôles potentiels du territoire dans la construction identitaire de Derouin, nous présenterons ici : une brève définition de l'américanité ; l'utilisation du territoire comme paramètre identitaire ; une analyse de certaines modifications plastiques engendrées par le contact avec le territoire et l'intégration de l'œuvre et de l'artiste aux lieux. Nous appuierons notre démonstration sur quatre œuvres majeures dans la carrière de l'artiste : *Suite nordique*, *Nouveau-Québec*, *Équinoxe* et *Migrations*. Ces dernières nous rapprochent de plusieurs éléments clés du travail de l'artiste, soit l'interaction entre le Nord et le Sud (ses deux pôles identitaires), la diversité de ses pratiques artistiques (gravure, sculpture, installation, etc.) et l'importance de certaines thématiques comme la migration, le territoire et la nordicité.

## L'AMÉRICANITÉ

De manière générale, l'américanité se reporte à la conscience de l'appartenance au continent américain et s'étend aux dimensions territoriale, culturelle, historique et sociale. Il y a une dizaine d'années, les historiens Gérard Bouchard et Yvan Lamonde avaient défini cette notion de la façon suivante :

*les nouvelles formes culturelles qui se sont mises en place depuis le xvii<sup>e</sup> siècle à la suite des transferts migratoires de l'Europe vers les Amériques et qui reflètent la somme des ruptures, des processus de*

*différenciation (par invention, adaptation) et des projets de recommencement collectif caractéristiques de plusieurs collectivités neuves (1995 : 8).*

Conservons cette définition en tête et penchons-nous sur le travail de Derouin, qui, à l'aube des années 1950, avait déjà entamé une réflexion sur la représentation de son environnement, et par conséquent sur un projet identitaire reflétant son intégration au continent. Il avait alors décidé de diriger sa création vers la réalité qui l'entourait afin de se nommer, se définir plutôt que de « copier » les modèles européens (Derouin, 1993 : 16-19). Sa réflexion s'approfondira à la suite de son départ pour le Mexique en 1955. Afin de comprendre en quoi cette expérience fut déterminante pour l'artiste, mais également pour exposer certaines causes qui l'auraient incité à quitter le Québec, retournons brièvement dans les années 1950, moment où l'idéologie clérico-nationaliste était encore très présente. À propos, Bouchard a dressé un portrait des grands traits ayant structuré la culture des élites et, par conséquent, la nation. Dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, il nommait notamment une ambivalence entre la séduction et la menace que représentait l'Amérique aux yeux des élites ; une tension entre la culture savante et la culture populaire ; « la volonté de s'en remettre en toutes choses aux modèles de la mère patrie » ainsi qu'une « difficulté à « nommer le pays », conduisant à une appropriation tardive du continent dans la culture savante » (2000 : 120). Réunis, ces éléments contribuaient à maintenir le Québec dans une position de repli et nourrissaient une certaine xénophobie. Ce même constat se retrouve dans le discours de Derouin, qui remarquait que l'élite conservatrice n'est

« *jamais arrivée en Amérique* » (1993 : 21 ; l'auteur souligne) et qu'elle « n'a jamais accepté la dureté du pays » (1993 : 21), à l'inverse du peuple, qui, lui, a absorbé les diverses influences du continent. À cet effet, Bouchard affirme : « la culture des Québécois était largement ouverte aux deux bouts du continuum social, mais dans des directions opposées : l'une menait vers le vieux continent, l'autre vers le nouveau » (1993 : 6). Ainsi, le fait d'habiter le territoire n'entraîne pas automatiquement l'affirmation d'une identité américaine.

Étouffé par cette société, Derouin quitte le pays pour le Mexique et brise ainsi les frontières culturelles et géographiques du Canada français. Rendu au Sud, Derouin se fait interroger par les Mexicains sur son origine géographique nordique. Il comprend alors qu'il connaît peu la partie septentrionale du pays, ce qui l'incitera à aller visiter le Grand Nord. Ses déplacements sur le territoire lui auraient donc permis de se confronter à l'Autre, de transgresser les frontières nationales, de s'ancrer dans la réalité nord-américaine pour ensuite parvenir à la concrétiser dans ses créations. De plus, Derouin rompt avec la mère patrie en se tournant vers le nouveau continent, à l'inverse des élites conservatrices qui se tournaient vers le modèle français. Dès lors, il entame son assomption de l'américanité.

#### LE RÉFÉRENT TERRITORIAL : UN PARAMÈTRE IDENTITAIRE

Dans l'histoire de l'art canadien et québécois, le territoire demeure un référent important et occupe une place prépondérante dans plusieurs tentatives de représentations et de constructions identitaires. À ce sujet, il faut

souligner que la nation francophone s'est appuyée sur une réalité communautaire fondée sur l'ethnie et la culture alors que la fédération multinationale canadienne s'est érigée sur « des fondements civiques ou contractuels », tel que l'explique l'historienne de l'art Louise Vigneault (2002 : 21). Ainsi, n'étant pas bâtie sur des affinités culturelles et ethniques, mais plutôt selon le modèle d'une « nation-contrat » (Vigneault, 2002 : 21), la nation canadienne recherchera des symboles pour consolider une identité qui s'étend d'est en ouest sur le continent. Le territoire apparaîtra comme un référent permettant cette consolidation. Ramsay Cook, spécialiste de l'histoire canadienne, présente deux modes de définitions identitaires utilisés au Canada : la référence au territoire et la définition par contraste, c'est-à-dire la mise en relief des traits distinguant les Canadiens de l'Autre et plus particulièrement des États-Uniens (1974). Nous verrons ici ces stratégies chez Derouin et chez les artistes du Groupe des Sept, ce qui nous permettra de comprendre comment, à partir du même référent, Derouin propose un discours différent à certains égards. Nous reviendrons sur l'emploi du territoire chez les régionalistes et les Canadiens français ultérieurement.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, les Sept attribuaient au territoire un rôle actif dans la constitution identitaire (Vigneault, 2002 : 80-82), à l'instar de Derouin, et célébraient l'idée que le Canada était une nation culturellement nord-américaine (Cook, 1974 : 263-267, 278-279). Pour les Sept, la référence au territoire jouait un rôle prépondérant. Effectivement, le territoire apparaissait comme un dénominateur commun de la nation canadienne. François-Marc Gagnon faisait remarquer que les artistes du Groupe des Sept évitaient « d'instinct la représentation d'un trop grand

nombre de traces humaines dans les paysages représentés » (1976 : 3). L'historien de l'art proposait que cette vision du territoire facilitait l'occultation de l'hétérogénéité ethnique et le nivellement des différences culturelles (1976 : 2-4). Bien que la trace humaine ne soit pas particulièrement présente dans les paysages de Derouin, ses représentations du territoire ne tentent pas d'illustrer une unité canadienne. Alors que les artistes du Groupe des Sept valorisaient une identité construite selon un axe est-ouest, Derouin valorise un axe nord-sud (Québec, Mexique). Il met l'accent sur la relation au territoire et sur une identité continentale qui dépasse les frontières nationales. Il évite ainsi de fournir une image peu représentative d'une nation divisée par de multiples facteurs dont la langue et l'histoire.

D'autre part, les Sept utilisaient aussi la thématique territoriale nordique comme un repoussoir face aux États-Uniens (Vigneault, 2002 : 78-79). Il faut toutefois souligner, à l'instar de Vigneault, que le Nord demeure « une donnée spatiale floue » (2002 : 78) appartenant plutôt au fantasme, étant donné que la majorité de la population n'habite pas la partie septentrionale du Canada. La stratégie de définition par contraste a aussi été utilisée par les Canadiens français, la différence linguistique aidant (Cook, 1974 : 263). À ce titre, l'historienne et théoricienne de l'art Johanne Lamoureux soulignait que la définition de la culture dans le contexte québécois « est façonnée par l'hégémonie du linguistique, domaine qui délimite le terrain où nous avons résolu d'asseoir la représentation de notre différence culturelle » (1991 : 161). Ainsi, le référent identitaire mis en avant par les contemporains de Derouin est davantage linguistique que géographique. En employant

la nordicité comme référent dans des œuvres comme *Suite nordique* (figure 1) ou *Nouveau-Québec* (figure 2), la démarche de Derouin va à l'encontre de la stratégie identitaire préconisée au Québec et semble se rapprocher de la stratégie utilisée au début du siècle par les Canadiens anglais ou par les régionalistes. Bien que le même référent soit utilisé chez les Sept et chez Derouin, son utilisation ne soutient pas tout à fait la même considération à l'égard de l'Autre. Si nous insérons la nordicité dans l'ensemble de la démarche de Derouin, nous constatons qu'elle se rattache surtout à un des pôles identitaires de l'artiste, qui dialogue avec le Sud, alors que chez les Sept, le Nord apparaît principalement comme un trait distinguant le Canada des autres nations du continent. Toutefois, chez Derouin et chez les Sept, la représentation du territoire participe à l'instauration d'un rapport de différenciation d'avec la mère patrie, ce qui contribue à l'affirmation d'une identité américaine et tisse un lien avec l'américanité. Rappelons que, selon Bouchard et Lamonde, l'américanité s'associe à des formes culturelles reflétant les ruptures et les processus de différenciation d'avec la mère patrie (1995 : 8).

Suivant la dynamique de la rupture, soulignons, comme l'artiste, qu'il n'a pas suivi le « triangle culturel » prisé par ses contemporains : Montréal, New York, Paris (Derouin, 2001 : 47). En choisissant le Mexique en 1955, il est sorti du réseau traditionnel pour développer un système continental de correspondances. Il est donc parvenu à s'enraciner dans le territoire grâce, notamment, à son nomadisme, ce qui contrevenait, en 1955, au comportement valorisé par les élites clérico-nationalistes : la sédentarité. À l'aube des années 1960, la société se transforme et certaines assises de l'idéologie clérico-nationaliste commen-

cent à tomber. À cet effet, Bouchard remarquait, entre autres, la réhabilitation de la culture populaire « en tant que culture nord-américaine » (1993 : 39). Ainsi, à l'instar de la Révolution tranquille, les œuvres de Derouin favorisent l'ouverture au monde et un tournant continentaliste.

## DU TERRITOIRE AUX ŒUVRES

Nous verrons ici quelques innovations plastiques qui découlent de l'expérience du continent et qui permettent de comprendre comment Derouin s'est approprié l'espace continental : adoption du format mural, utilisation du point de vue icarien, disparition de la ligne d'horizon ainsi qu'intégration de l'expérience physique du territoire dans le processus créateur et dans le mode d'exposition.

En plus d'être associée à un des pôles identitaires du graveur, la thématique territoriale nordique, très présente dans son œuvre, illustre une part de l'histoire québécoise : l'expansion territoriale nordique liée aux grands projets hydroélectriques amorcés pendant la Révolution tranquille. À la fin des années 1970, Derouin se rendait dans le Nord québécois et suivait, d'une certaine manière, l'expansion de la société dans laquelle il évoluait. D'ailleurs, il expliquait à l'automne 2005 que la *Suite nordique* est née en raison de l'existence de la baie James, en raison d'un projet nordique au Québec (Derouin, 2005). De surcroît, il est aussi porté par les questionnements des Mexicains sur son identité. La *Suite nordique*, exposée au Mexique en 1985, représente également la réponse plastique aux questions qu'on lui avait posées en 1955 au Mexique sur son origine géographique (Derouin, 2001 : 50).

Parallèlement, cette expérience du Nord se répercutera de manière significative dans ses œuvres. La *Suite nordique* montre efficacement comment le territoire réel influence la production du territoire transposé : l'œuvre. Cette gravure monumentale (203 cm × 228 cm) est associée aux premières utilisations du format mural dans son corpus. Gilles Daigneault insistait même sur le fait que les « seules dimensions de l'œuvre en font un cas très exceptionnel dans le monde de la gravure, et particulièrement de la gravure québécoise, traditionnellement intimiste » (1982 : 5). Mais qu'est-ce qui a pu conduire Derouin à adopter les grands formats ? En quoi est-ce lié à son américanité ?

Soulignons tout d'abord, à l'instar de l'artiste, les productions des muralistes mexicains, source d'influence prépondérante dans l'adoption des grands formats. Alors qu'il était au Mexique à la fin des années 1950, Derouin est marqué, entre autres, par le caractère monumental et la dimension sociale de l'art mexicain. Nous associons donc la démarche de Derouin à l'un des discours idéologiques entretenus à l'égard de l'Amérique et présenté par le géographe Louis Dupont : le continentalisme. D'abord conçu dans une perspective économique, le continentalisme « défend plus généralement l'idée que la coexistence géographique rend inévitable l'intégration du Canada français (du Québec) à la vie nord-américaine » (Dupont, 2001 : 53). Ainsi, nous constatons que chez Derouin, l'intégration au continent conduit à la création de liens culturels avec le Sud. Par le fait même, ces relations culturelles renforcent son intégration au continent et son assomption de l'américanité.



Par ailleurs, un autre élément poussera Derouin à adopter le grand format en gravure : la vastitude territoriale. Davantage touché par un mouvement artistique et social du Sud, il est frappé par l'immensité des espaces du Nord. L'étendue du territoire et l'expérience de la nordicité constituent des éléments qui motivent Derouin à transgresser le format généralement préconisé en gravure, ce qui nous permet d'affirmer que l'acceptation des caractéristiques territoriales engendre un art de la démesure. Si un des modèles principaux québécois en gravure était Albert Dumouchel, favorable aux petits formats, Derouin confiait en entrevue que lors de la création du *Nouveau-Québec* (liée à la partie géographique nordique du Québec et non à des visées nationalistes) ou de la *Suite nordique*, il n'avait pu, devant le gigantisme du pays, créer des œuvres de petites dimensions (2005). L'immensité du territoire, mais surtout l'expérience physique de cette dernière ont donc joué un rôle primordial. Considérant cette interaction, l'historienne de l'art Montserrat Galí Boadella notait que, dans ces mêmes années, les *land artists* vivaient le même genre d'expérience (dans Régimbald, 2005 : 65). Dans un même esprit, l'historienne de l'art Suzanne Paquet remarquait la relation entre la grande échelle de certaines œuvres du *land art* et l'affirmation d'un caractère « *américain* » (2004 : 101 ; l'auteure souligne). Ainsi, nous suggérons que l'association entre la démesure des formats et l'immensité territoriale n'est pas exclusive à l'artiste, mais davantage rattachée à l'expérience des grands espaces.

De plus, lors de ce voyage, Derouin parcourt le Nord du Québec en avion, ce qui entraîne une autre modification : l'utilisation de modules pour rendre le paysage en mouvement. Par exemple, la *Suite nordique* est composée

de six modules disposés de manière à créer un tout unifié<sup>3</sup>. L'expérience du Nord provoquera également l'inauguration d'un nouveau point de vue et un tournant décisif sur le plan de la composition : l'adoption d'une vision icarienne et l'élimination de la ligne d'horizon. Derouin indiquait que la disparition de la ligne d'horizon constituait « l'acceptation de l'espace nordique » (1993 : 62). Pour lui, il s'agit aussi de la disparition de la « vision traditionnelle du paysage, perçu de la surface de la planète » (Derouin, 1993 : 62). En éliminant la ligne d'horizon, Derouin enraye la perspective, traditionnellement retrouvée dans le genre du paysage. En relation avec l'américanité, nous trouvons pertinent d'interroger ces modifications dans la composition et les affirmations de l'artiste. Nous tenterons ainsi de définir plus clairement en quoi l'adoption du point de vue icarien, la disparition de la ligne d'horizon et, par incidence, de la vision traditionnelle du paysage mèneraient à accepter l'espace nordique et à créer un art témoignant de l'enracinement dans l'expérience continentale. À cette fin, effectuons un bref retour dans le temps.

Dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, alors que les Sept avaient proposé un territoire « encore vierge de l'influence des diverses cultures » (Gagnon, 1976 : 3), les artistes régionalistes représentaient surtout une nature ponctuée de signes culturels (Gagnon, 1976 : 5-6). En lien avec ces observations, Vigneault écrivait que la communauté était représentée comme « une réalité insulaire étroitement encadrée par les éléments de culture qui auront comme fonction d'assurer l'isolement, l'unité collective, de

---

3. Derouin relie aussi l'utilisation des modules à la cartographie, thématique qu'étudie Régimbald dans son ouvrage (2005 : 81-97).

préserver la communauté contre les influences et autres menaces externes » (2002 : 36). Cette réalité insulaire se manifesterait notamment dans des compositions où les maisons s'agglomèrent autour « du pilier central de l'église » (Vigneault, 2002 : 36). Ces œuvres proposaient donc l'image des Canadiens français véhiculée par les élites clérico-nationalistes et participaient, par la même occasion, à la formation identitaire. Puis, au cours des années 1950, Jean Paul Lemieux présente un territoire vaste dans lequel les repères se raréfient. Il ouvre les cadres et renverse, tel que l'explique Vigneault (2005), la composition insulaire retrouvée dans les œuvres des régionalistes. Lemieux se libérait ainsi d'une structure davantage liée au colonialisme culturel des élites conservatrices. Chez Lemieux, cette nouvelle vision du paysage québécois présentait, selon Vigneault, une vision du territoire qui rappelle davantage « l'expérience culturelle et spatiale nord-américaine et, par le fait même, une identité autochtone, nomade et moderne » (2005 : 314). À la fin des années 1970, Derouin ouvre encore plus cette structure visuelle avec des œuvres comme *Nouveau-Québec*, dans laquelle la ligne d'horizon a disparu. Nous considérons donc que l'élimination de cette dernière s'inscrit dans une voie déjà entamée par Lemieux. Comme dans l'œuvre de Lemieux, les repères se raréfient pour laisser place à l'expérience spatiale du territoire. Derouin participe ainsi à une construction identitaire enracinée dans l'américanité.

D'un autre côté, si nous nous penchons plus spécifiquement sur le processus créateur, Derouin indiquait que le travail au sol lui permettait de marcher sur ces plaques « comme sur un territoire » (1993 : 61). Il assimile donc la relation au territoire et sa prise en charge par le corps et

les transpose directement dans l'acte créateur. Les œuvres de Derouin entretiennent un rapport synecdotique avec le territoire et deviennent, en quelque sorte, des substituts de ce dernier. D'ailleurs, le relief, intrinsèquement lié à la gravure, accentue lui aussi cette filiation. À ce propos, Régimbald rappelait que dans les œuvres, le « bois devient la terre » (2005 : 148). En plus de permettre la transposition de l'expérience physique du territoire, la prise en charge de la création par une participation du physique dans l'œuvre répondait aussi à un besoin chez l'artiste. Lors d'une entrevue (2005), Derouin se souvenait du manque d'épanouissement du corps dans la société canadienne-française. L'action corporelle dans la création correspondait donc à un « besoin, une libération » comme chez Pollock ou chez les automatistes, qui tentaient de se libérer par l'abstraction<sup>4</sup>.

Dans une même optique, si nous nous attardons au mode d'exposition de *Suite nordique* (figure 1) ou de *Nouveau-Québec*, nous voyons que la conscience du territoire se reporte aussi dans ce dernier, puisque l'estampe était exposée au mur et la matrice, au sol (Derouin, 1993 : 67). Par conséquent, le visiteur prenait conscience de la notion de territoire et adoptait, lui aussi, un point de vue aérien. À ce sujet, soulignons également un renversement hiérarchique sur le plan technique : traditionnellement, la

---

4. Le processus de création devient aussi chez Derouin un espace de réflexion sur la relation à l'avant-garde états-unienne des années 1940 et 1950. En effet, il a comparé sa manière de faire avec celle de Jackson Pollock, qui disposait les toiles sur le sol de son atelier pour les peindre. Il va sans dire que ce parallèle mérite d'être approfondi, mais nous nous contenterons pour cette étude de souligner cette filiation.

primauté est accordée à l'estampe et non à la plaque gravée. Ce type de présentation transgresse les règles de présentation habituelles. Avec *Nouveau-Québec*, la plaque gravée acquiert le statut d'œuvre d'art, tel que l'a notamment mentionné Gilles Daigneault (1982 : 6).

### S'INTÉGRER AUX LIEUX...

L'œuvre *Nouveau-Québec* nous conduit également à nous pencher davantage sur la question des installations entraînant une interaction directe entre l'œuvre et le territoire (figure 2). Installée dans la nature, l'œuvre faisait corps avec celle-ci à un point tel que Derouin affirmait en entrevue : « mon œuvre, c'était l'ensemble du paysage » (2005). Il y a donc une fusion avec le paysage, une continuité qui s'établit entre les deux entités. Le territoire participe à l'achèvement de l'œuvre. L'*in situ* permet ainsi de compléter le territoire créé. Dans le cas d'*Équinoxe*, la création trouvait une partie de son sens dans le site hivernal (figure 3). Les plaques gravées interagissaient directement avec le Nord, implicitement présent par la neige qui s'emparait de l'œuvre. Mais pourquoi faire interagir directement les œuvres et le territoire ? En quoi la création d'installations *in situ*, c'est-à-dire d'installations intégrées au site, contribue-t-elle à affirmer l'américanité de Derouin ? Afin de répondre à cette question, observons de plus près la conception de Derouin de l'interaction entre l'individu et son milieu, ce qui nous permettra de comprendre comment le territoire, en plus de participer au renouvellement du langage plastique, interagirait avec la culture.

Pour l'artiste, l'épanouissement culturel ne peut subvenir que par la compréhension du territoire, car, pour lui, il détermine la diète, le mode vestimentaire, la réflexion et la relation avec les autres (Derouin, 2005). Cette conception, non exclusive à Derouin, se rattache surtout à l'expérience individuelle et collective du territoire. Avec Derouin, nous sortons des frontières politiques et nationales et revenons à la confrontation à l'espace, à l'imaginaire associé à l'expérience du territoire, d'où la nécessité de lier notre démarche à l'américanité. C'est ce rapport au territoire que synthétisent les créations de Derouin.

Dans cette voie, l'installation *Migrations*, réalisée de 1989 à 1992, exemplifie parfaitement l'intégration au lieu vécue par Derouin (figure 4). Créée spécifiquement pour le Museo Rufino Tamayo de Mexico, *Migrations*, constituée de 20 000 figurines d'argile et de plaques gravées, était d'abord installée au Mexique puis migrait vers le Musée national des beaux-arts du Québec, la phase nordique de l'œuvre. Dans les deux institutions, Derouin transgressait les frontières de l'espace muséal et intégrait l'installation au territoire. Éléments actifs de l'œuvre, l'environnement physique et les conditions climatiques, tels le soleil et les intempéries, laissaient leur empreinte dans l'œuvre. Au Québec, la rigueur du climat provoquera même l'éclatement d'environ 300 pièces, ce qui fera dire à l'artiste qu'elles « n'auront pas survécu à leur dernière migration » (cité dans La Cressonnière, 1993). La position géographique conditionne l'œuvre, qui incarne la relation existant entre l'individu et le territoire. Ainsi, *Migrations* devenait un témoin de l'expérience culturelle et géographique du continent. Nous suggérons donc que la démarche de Derouin concorde avec la proposition d'Henri Dorion. Le

géographe, qui a déjà travaillé sur le travail du graveur, indique : « chacun aura peut-être répondu à la question *qui suis-je ?* En se demandant *où suis-je ?* » (2001 : 46 ; l'auteur souligne) Ainsi, le processus identitaire transigerait par le territoire et par la relation à l'espace continental.

Parallèlement, la création des figurines nécessitait l'utilisation de matériaux telluriques, le continent devenant ainsi la matière première de la création (Derouin dans Régimbald, 2005 : 72). En effet, parmi les migrants, 12 000 ont été fabriqués au Québec et 8 000 au Mexique. Par l'entremise de l'artiste, des personnages émergent du sol américain. Par cette œuvre, Derouin désirait entre autres illustrer « la réconciliation, la complicité entre l'homme et le territoire sur lequel il se tient » (1996 : 24). Ce processus de réconciliation se complète lorsqu'il effectue en 1994 le largage d'environ 19 000 figurines dans le fleuve Saint-Laurent, lieu important de la mémoire collective et de l'histoire canadiennes-françaises et québécoises et aussi lié, pour Derouin, à la mémoire amérindienne (Derouin, 1996 : 80).

En conclusion, nous avons observé comment la relation au territoire a déclenché des modifications plastiques qui, elles, auraient redéfini des paramètres identitaires traditionnels. Le territoire et l'acceptation de celui-ci agissent comme des intermédiaires entre une identité suivant le modèle français, telle que proposée par les élites conservatrices jusque dans les années 1960, et une identité continentale. À la fois élément déclencheur d'innovations plastiques, générateur d'une culture spécifique, espace de circulation et de confrontation à l'autre et à soi, ancrage dans le continent ainsi que symbole identitaire, le territoire permet à l'artiste de repenser l'identité québécoise et

d'affirmer son appartenance continentale. L'ensemble des rôles que nous venons d'attribuer au territoire et son assomption nous conduisent à affirmer qu'il est un « médiateur » de l'identité américaine. L'expérience du territoire aurait engendré des nouvelles formes culturelles reflétant, comme l'indiquaient Bouchard et Lamonde dans leur définition de l'américanité, des ruptures et des processus de différenciation caractéristiques de certaines collectivités neuves (1995 : 8). Ultérieurement, il serait intéressant de se pencher davantage sur la réception de l'œuvre de Derouin afin de voir comment la perception de l'américanité a évolué dans la société québécoise depuis la fin des années 1950.



BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHARD, Gérard (1993), « Une nation, deux cultures. *Continuités et rupture dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960)* », dans Gérard BOUCHARD et Serge COURVILLE (dir.), *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 3-47.
- BOUCHARD, Gérard (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal.
- BOUCHARD, Gérard, et Yvan LAMONDE (dir.) (1995), *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Fides.
- COOK, Ramsay (1974), « Landscape painting and national sentiment in Canada », *Réflexions historiques*, vol. 1, n° 2 (hiver), p. 263-283.
- DAIGNEAULT, Gilles (1982), *Empreintes et reliefs. René Derouin*, Québec, ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain de Montréal.
- DEROUIN, René (1993), *L'espace et la densité. Entretiens avec Michel-Pierre Sarrazin*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Entretiens ».)
- DEROUIN, René (1996), *Ressac. De migrations au largage*, Montréal, l'Hexagone.
- DEROUIN, René (dir.), en collab. avec Gilles LAPOINTE (2001), *Pour une culture du territoire*, Montréal, l'Hexagone.
- DEROUIN, René (2005), entrevue avec Ariane Léonard, Val-David (11 novembre).
- DEROUIN, René (2006), « Un long voyage », *Le Devoir*, 27 mars, p. A7.
- DÉRY, Louise (1992), *Escobedo, Derouin. La dérive des contrastes*, Québec, Musée du Québec.
- DORION, Henri (2001), « Pour une définition du territoire », *Vie des arts*, vol. 45, n° 184 (août), p. 44-46.

- DUPONT, Louis (2001), « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation », dans Donald CUCCIOLETTA (dir.), *L'américanité et les Amériques*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval/Éditions du IQRC, p. 47-63.
- GAGNON, François-Marc (1976), « La peinture des années trente au Québec », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, n<sup>os</sup> 1-2 (automne), p. 2-20.
- LA CRESSONNIÈRE, Françoise de (1993), *Migrations*, Productions Pixart, 26 min. 30 sec.
- LAMOUREUX, Johanne ([1991] 2001), « French kiss from a no man's land. L'art québécois et sa traduction canadienne », dans *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, p. 151-167. (Coll. « Lieudit ».)
- MONETTE, Luc et collab. (1990), *Derouin. Série 8-9-9-0 Équinoxe*, trad. Susan Le Pan et collab., Val-David, Éditions du Versant nord.
- MORISSONNEAU, Christian (1978), *La terre promise. Le mythe du Nord québécois*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Ethnologie ».)
- PAQUET, Bernard (1998), *Entrevue avec René Derouin. Vers un art d'appartenance continentale*, dans René DEROUIN, *Frontières, frontières, fronteras*, Montréal, édition non mentionnée, s. p.
- PAQUET, Suzanne (2004), « Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- PERREAULT, Denyse (2005), « Le paysage : miroir de notre identité », *Point de vue Laurentides*, 17 juin, p. 5.
- RÉGIMBALD, Manon, en collab. avec Montserrat GALÍ BOADELLA (2005), *En chemin avec René Derouin*, préf. de Henri Dorion, Montréal, l'Hexagone.
- ROSSHANDLER, Léo, et René DEROUIN (1984), *René Derouin : suite nordique 1967-1981. Gravures sur bois et reliefs/Woodcuts, Prints and Reliefs*, Québec, Musée du Québec.

L'IDENTITÉ AMÉRICAINE ET LE TERRITOIRE CHEZ RENÉ DEROUIN

- VIGNEAULT, Louise (2002), *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, préface de François-Marc Gagnon, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Beaux-Arts ».)
- VIGNEAULT, Louise (2005), « Espace et identité dans les arts visuels au Québec. De la métaphore de l'enfermement à l'échappée de la mémoire individuelle », dans Jean MORENCY, Hélène DESTREMPES, Denise MERKLE et Martin PÂQUET (dir.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Éditions Nota bene, p. 313-328. (Coll. « Terre américaine ».)



Figure 1

René DEROUIN, installation *Suite nordique*, 1979-1980,  
bois gravé et plaques, 203 × 228 cm,  
Collection Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ).  
Reproduit dans Régimbald (2005 : 28).

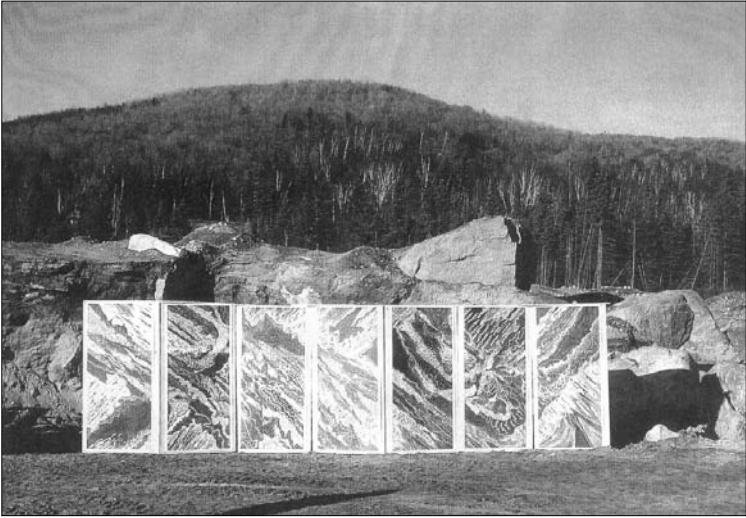


Figure 2

René DEROUIN, *Nouveau-Québec*, 1979-1980,  
bois gravé, 246 × 749 cm, installation dans la gravière  
d'Aurèle Cloutier, Val-David, Collection de l'artiste.  
Reproduit dans Régimbald (2005 : 96).



Figure 3

René DEROUIN, *Équinoxe*, 1988-1989, installation *in situ* à Val-David,  
bois relief polychrome et neige, 1,83 × 30 m,  
Collections : Musée des beaux-Arts de Montréal,  
Musée national des beaux-arts du Québec,  
Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada,  
collections privées.  
Reproduit dans Régimbald (2005 : 156).



Figure 4

René DEROUIN, *Migrations*, 1989-1992,  
bois gravé, céramique, eau, 2,40 × 50 m, installation au Museo Rufino Tamayo, Mexico,  
œuvre léguée au fond du fleuve Saint-Laurent.  
Reproduit dans Déry (1992 : 62).  
Photo : René Derouin





## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION TRAVERSÉES PLURIELLES. REGARDS LITTÉRAIRES, HISTORIQUES ET ARTISTIQUES Gabrielle Demers et Nathalie Miglioli	5
--	---

### ANALYSES DE DISCOURS

LE SYSTÈME DES PERSONNAGES CHEZ HECTOR BERTHELOT : DES ANTI-HÉROS MONTRÉALAIS Marie Hébert	11
LES ÉCRITS SUR L'ART DANS LA PRESSE ÉCRITE FRANCOPHONE MONTRÉALAISE EN 1910 : RÉFLEXIONS AUTOUR D'UNE SOURCE Josianne Gervais	29

TRAVERSÉES PLURIELLES

ANALYSES D'ŒUVRES

<i>LES SABLES DU RÊVE</i> DANS LE PARCOURS LITTÉRAIRE DE THÉRÈSE RENAUD : STRATÉGIES D'ÉNONCIATION ET AGENTIVITÉ Émilie Théorêt	51
LA REPRÉSENTATION DU CORPS GAI AU QUÉBEC ET EN FRANCE DANS LES ANNÉES 1980 : UN DISCOURS, DEUX MEDIUMS Lucille Toth	65
L'IDENTITÉ AMÉRICAINE ET LE TERRITOIRE CHEZ RENÉ DEROUIN Ariane Léonard	85



ACHEVÉ D'IMPRIMER  
EN AVRIL 2007  
POUR LE COMPTE DU CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE  
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

Dépôt légal, 2<sup>e</sup> trimestre 2007  
Bibliothèque nationale du Québec



***Introduction. Traversées plurielles.  
Regards littéraires, historiques et artistiques***  
Gabrielle Demers et Nathalie Miglioli

***Le système des personnages chez Hector Berthelot :  
des anti-héros montréalais***  
Marie Hébert

***Les écrits sur l'art dans la presse écrite francophone  
montréalaise en 1910 : réflexions autour d'une source***  
Josianne Gervais

***Les sables du rêve dans le parcours littéraire  
de Thérèse Renaud : stratégies d'énonciation et agentivité***  
Émilie Théorêt

***La représentation du corps gai au Québec et en France  
dans les années 1980 : un discours, deux mediums***  
Lucille Toth

***L'identité américaine et le territoire chez René Derouin***  
Ariane Léonard

Collection  

---

Interlignes

ISBN 2-978-920801-91-2