

Éditions Nota bene

*Sous la direction de
Michel Lacroix et Sandria P. Bouliane*

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

Représentations croisées
des pratiques artistiques



I

DANS CE TEMPLE de pierre où l'art est en exil,
J'ai, tout un jour, vécu des siècles innombrables.
Les générations humaines mémorables
Ont défilé l'une après l'une, en un profil
Qui sertissait d'argent une ombre chaude encore.

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

Collection « Séminaires »

dirigée par

Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Serge Lacasse

Avec la participation de

Laurence CÔTÉ-FOURNIER

Marie-José DES RIVIÈRES

Véronique LABELLE

Michel LACROIX

Sandria P. BOULIANE

Lucie ROBERT

Denis SAINT-JACQUES

Sous la direction de

MICHEL LACROIX et SANDRIA P. BOULIANE

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

Représentations croisées
des pratiques artistiques

Collection Séminaires
Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Les Éditions Nota bene, 2013
ISBN : 978-2-89518-478-2

Michel Lacroix

Université du Québec à Montréal

Sandria P. Bouliane

Université McGill

CONCERTO POUR MUSES :
L'HISTOIRE CULTURELLE VUE DE BIAIS

«Comment parler peinture?» Cette interrogation, point de départ et obstacle, tout à la fois, du *Degas danse dessin* de Paul Valéry (1960 : 1179), s'y trouve transformée en problème intellectuel, en objet d'étude. Essayiste préoccupé par tous les visages de l'esprit, Valéry s'est penché sur de multiples pratiques artistiques et intellectuelles au cours de sa carrière : architecture, musique, peinture, science, jusqu'à la poterie... Tendus par la volonté de spécularité discursive, esthétique et cognitive gouvernant son œuvre, de *Monsieur Teste* au cours de poétique au Collège de France, ses essais mettent en scène et à l'épreuve le ballet intellectuel entre essai, fiction ou poésie et pratiques artistiques.

À son exemple, les chercheurs réunis dans cet ouvrage ont souhaité se pencher sur ce

« dialogue des muses ». Que font des « autres arts », et dans leurs œuvres mêmes, les artistes, écrivains, musiciens ? Comment les littéraires ont-ils pu « parler peinture », les artistes « peindre la littérature », les musiciens « orchestrer le cinéma », etc. ? Il n'est pas inutile, en guise d'ouverture, de rappeler que Valéry notait la difficulté de l'entreprise :

Degas, tendre pour peu de choses, ne s'adoucissait guère à l'égard de la critique et des *théories*. Il disait volontiers [...] que les Muses jamais ne discutent entre elles. Elles travaillent tout le jour, bien séparées. Le soir venu et la tâche accomplie, s'étant retrouvées, elles dansent : *elles ne parlent pas*. Il était cependant grand disputeur lui-même et raisonneur terrible [...] (1960 : 1165).

Le silence des muses, l'impossibilité de tout dialogue entre elles : cette position d'Edgar Degas, dans sa radicalité comme dans sa ruse¹, doit être entendue, rappelée et placée en marge du présent projet. Elle signale que le « dialogue » peut aussi être un combat, que le passage des frontières disciplinaires et identitaires, si aisément célébré de manière univoque, a des résonances multiples (esthétiques, idéologiques,

1. Remplacer le dialogue par la danse, art privilégié par le peintre lui-même dans ses tableaux, déplace significative-ment les enjeux et les symboles mêmes des relations entre les arts. Le discours et la raison cèdent la place au mouvement, au corps qu'il faut, pour le connaître, « avoir réduit en quartiers et en lambeaux » (Valéry, 1957 : 929).

institutionnelles, sociales, etc.) et peut mener à la contestation des autonomies « locales », à des postures élitistes, voire à des démarches « impérialistes » ou encore, pour reprendre le lieu commun, à un dialogue de sourds. Dans sa boutade, Degas lance un défi aux travaux sur les relations interartistiques : montrer que les muses, occupées par le travail de création qui leur est propre, ne se rencontrent pas que pour danser le soir venu, mais œuvrent vraiment ensemble, avec ou à partir de l'autre, infléchissant et réfléchissant ainsi les pratiques respectives.

Nous ne dresserons pas, en guise de préalable théorique, un tour d'horizon des multiples implications et complexités, épistémologiques et théoriques, méthodologiques et institutionnelles, de notre travail collectif et multidisciplinaire sur les interrelations artistiques. D'une part, il s'agit là d'un domaine de recherche aussi dynamique qu'hétéroclite, divisé plus qu'unifié par des approches issues de plusieurs orientations théoriques. On pourrait distinguer, dans ce territoire de plus en plus arpenté, quelques larges avenues : travaux sur l'intermédialité², études sur les

2. Outre la collection « Studies in Intermediality », chez Rodopi, ou les numéros de la revue *Intermédialités*, et tout particulièrement l'article liminaire d'Éric Méchoulan « Intermédialités : le temps des illusions perdues » (2003), on pourra consulter, entre autres : *Appareil et intermédialité* de Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (2007) ainsi que *Fiction et médias : intermédialités dans les fictions artistiques* de Bernard Guelton (2011).

icono-textes³, propositions sur la typologie des relations transesthétiques (Vouilloux, 1997). On peut noter, en passant, une nette domination des relations texte-image sur toutes les autres combinaisons, et des relations binaires sur d'éventuelles configurations ou relations d'ensemble (en somme, beaucoup plus d'interdisciplinaire que de multi- ou transdisciplinaire). D'autre part, ce ne furent pas des questions théoriques qui menèrent au présent travail, mais un projet de nature historique, qui vise à rendre raison de la vie culturelle québécoise des années 1885-1950. Or, les travaux mentionnés ci-dessus, s'ils mettent en œuvre des cadres théoriques parfois fort sophistiqués⁴, laissent peu de place aux considérations sociohistoriques, ou du moins, ne font pas des interrelations artistiques un objet susceptible de transformer les conceptions et les méthodes des histoires disciplinaires, voire de mener à un réaménagement majeur de l'histoire

3. Voir à ce sujet *Texte/Image. Images à lire, textes à voir* de Liliane Louvel (2002), *Texte/Image. Nouveaux problèmes* de Liliane Louvel et Henri Scepi (2005), *Icons, Texts, Icono-texts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* dirigé par Peter Wagner (1996) et *Iconotextes* dirigé par Alain Montandon (1990).

4. À la différence des très nombreuses études consacrées à des cas particuliers (la musique ou le théâtre chez Marcel Proust, par exemple), qui ne mènent guère, sur le plan théorique, méthodologique ou historique, à des considérations plus générales, transversales, susceptibles de déboucher sur des recherches globales.

culturelle « globale » d'une société donnée⁵. Serait-ce là un des lieux où le fossé entre théorie et histoire, jadis si profond dans les études littéraires, continuerait de marquer l'organisation de la recherche ?

Le pari, qui fonde ce projet d'histoire de la vie culturelle québécoise⁶, est de placer au cœur de la réflexion, de la recherche, puis de l'écriture, ce qui est constamment relégué dans les marges, voire carrément exclu des histoires « disciplinaires », à savoir les relations concrètes,

5. On peut ainsi postuler que le passage d'un paradigme qui met en rapport textes littéraires et contexte socio-historique, à un autre proposant comme contexte premier les autres pratiques artistiques, est susceptible de modifier considérablement les méthodes des histoires culturelles « disciplinaires ». C'est l'hypothèse lancée par Lucie Robert dans « La littérature québécoise. "Québécoise", avez-vous dit ? Notes sur un adjectif » (2011).

6. Né des travaux autour de l'École littéraire de Montréal publiés dans *La vie culturelle à Montréal autour de 1900* (Cambron, 2005), ce projet rassemble des chercheurs de plusieurs disciplines (architecture, art, cinéma, littérature, musique, théâtre) et fédère des recherches à géométrie variable (citons en exemple deux projets subventionnés impliquant les chercheurs du groupe : « Interdisciplinarité, multidisciplinarité et transdiscursivité dans la vie artistique au Québec (1895-1948) » dirigé par Lucie Robert et « Regards croisés sur la réception critique francophone et anglophone des arts de la scène à Montréal entre 1900 et 1950 (musique, théâtre, danse) » dirigé par Marie-Thérèse Lefebvre). Sur ce projet, son histoire et ses enjeux théoriques ou méthodologiques, voir le numéro de *Globe. Revue internationale d'études québécoises* « L'indiscipline de la culture », sous la direction de Micheline Cambron (2012) et l'ouvrage *L'artiste et ses lieux : les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, sous la direction de Denis Saint-Jacques (2007).

discursives, esthétiques et institutionnelles entre les multiples pratiques de création culturelle. Ni synthèse globale ni juxtaposition de contributions spécialisées consacrées tour à tour aux diverses facettes de la production culturelle, ce projet vise à saisir la vie culturelle dans le tissu des œuvres, la logique des discours et le détail des trajectoires, cela à partir des nœuds interdisciplinaires. Ce regard nous semble particulièrement utile dès lors qu'il s'agit de se pencher sur une période, celle des années 1885-1950, qui est, tout à la fois, celle où les divers secteurs culturels commencent à se structurer, à se doter d'institutions, à développer un discours critique spécialisé et à reconstituer leur propre histoire, et celle où se cristallisent les débats, espoirs et processus de légitimation au sujet de la culture nationale. Autrement dit : le saut d'un paradigme « anthropologique », communautaire, à un paradigme artistique, « humaniste », dans les réflexions sur la production culturelle collective, semble s'accomplir précisément au moment où les secteurs de la vie culturelle se différencient les uns des autres. Cela n'est pas le fruit du hasard, mais tient entre autres à ce que l'action des réseaux, la circulation de discours et de figures, ainsi que les collaborations et les hybridités interartistiques entraînent les processus et les enjeux « locaux », disciplinaires, à se nourrir les

uns les autres, contribuant alors conjointement à l'invention de la culture « canadienne-française »⁷.

FAIRE LA CULTURE : LIEUX ET MILIEUX

Notre perspective générale s'est concrétisée dans trois angles d'attaque, dont la description permettra d'éclairer le présent travail et de voir comment il s'inscrit dans des considérations plus larges. Le premier concerne la structuration sociale de la sphère de production culturelle. Dans la foulée des travaux suscités par la théorie des champs et la perspective institutionnelle⁸ et, dans une moindre mesure, par d'autres lectures

7. L'attention portée par les différents projets de recherche mentionnés ci-dessus aux particularités du contexte montréalais permet de voir qu'un processus parallèle, qui mobilise parfois les mêmes acteurs, mène à l'invention d'une culture « canadienne » bi-nationale, anglaise et française à la fois. Pour ce qui est de la culture yiddish, cependant, les processus sont tout autres. Voir à ce sujet les travaux de Pierre Anctil, notamment « Les Juifs montréalais à la rencontre de l'histoire canadienne » (2012).

8. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie* (2005), Jacques Dubois et Lise Gauvin (dir.), *L'institution littéraire québécoise: une relative autonomie* (1982), le projet d'histoire de la vie littéraire au Québec, dont six tomes ont été publiés (vol. I à V dirigés par Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques – 1991-2005 ; vol. VI dirigé par Lucie Robert et Denis Saint-Jacques – 2010), ont servi d'interface entre ce courant de recherche et le présent projet. On peut signaler, à ce sujet, que les travaux de Howard J. Becker ou des courants contemporains en sociologie de l'art, tout riches qu'ils puissent être, ont été plus rarement sollicités dans cette réflexion sur les croisements interdisciplinaires.

sociohistoriques⁹, le travail de ce collectif vise à cerner la dynamique entre les processus de constitution et de spécialisation des champs disciplinaires ainsi qu'à déterminer les facteurs de cohésion ou de convergence de ces champs, selon leur degré d'intégration au sein d'un ensemble unitaire.

Pour le dire autrement : jusqu'à quel point les champs (artistique, littéraire, musical, etc.) se distinguent-ils les uns des autres ou se distinguent-ils d'un champ culturel englobant, voire indifférencié ? Pour ce faire, l'étude a privilégié, d'un côté, les diverses instances de formation, de diffusion et de légitimation et, de l'autre, les réseaux et les regroupements. Là où le récit institutionnel « classique » tendait à reconstituer l'émergence des champs disciplinaires en s'appuyant sur la création puis sur la multiplication d'instances singulières, notre projet s'interroge sur le degré de spécialisation, d'appropriation strictement « locale » de ces rouages institutionnels. L'enquête est encore loin d'être terminée, mais un certain nombre de constats ont émergé des recherches déjà accomplies. Nous avons ainsi pu noter que certains lieux ont favorisé le rassemblement d'instances, d'associations, d'acteurs, et ont ainsi pu servir de carre -

9. Pour le cas du Québec, mentionnons les contributions de Jean-Charles Falardeau et de Fernand Dumont, qui furent séminales, ainsi que les travaux d'Yvan Lamonde, dont *l'Histoire sociale des idées au Québec* (2000-2004).

fours interdisciplinaires, de structures partagées, avec des effets variables et multiples sur les pratiques : c'est le cas, par exemple, du Monument-National, qui loge des salles de cours, des salles de spectacle (théâtre, cinéma, veillées) et loue des locaux à divers organismes culturels ; de la bibliothèque Saint-Sulpice, qui fut le lieu par excellence de l'intelligentsia canadienne-française de l'entre-deux-guerres, à la fois foyer d'associations savantes ou professionnelles ainsi que lieu de nombreuses « soirées » multidisciplinaires ; et enfin de la radio, laquelle génère des interactions multiples et nouvelles entre des agents issus de plusieurs « médias » (disque, spectacle, cinéma, roman, etc.) et « disciplines » (comédiens, écrivains, musiciens, professeurs, etc.)¹⁰.

Ces découvertes au sujet des institutions culturelles découlèrent en partie des travaux sur les réseaux. Caractéristique d'une seconde vague

10. Voir les actes du colloque «La vie culturelle au Monument-National (1893-1920)», disponibles en ligne (PHVC, 2013) ; Jean-René Lassonde, *La Bibliothèque Saint-Sulpice, 1917-1931* (1986) ; pour la radio, une relecture de son histoire à partir d'un regard interdisciplinaire a été amorcée par Marie-Thérèse Lefebvre dans «Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 : musique, théâtre, causeries» (2011). Les travaux de Renée Legris et de Pierre Pagé continuent de faire autorité, sur la radio, mais les relations interdisciplinaires ne faisaient pas directement partie de leur cadre d'analyse (parmi leurs publications récentes, signalons *Histoire des genres dramatiques à la radio québécoise : sketch, radiroman, radiothéâtre. 1923-2008* – Legris, 2011 – et *Histoire de la radio au Québec, information, éducation, culture* – Pagé, 2007).

de recherches sur la structuration sociale des champs culturels, cette approche vise à mettre en relief le rôle des acteurs et des structures sociales concrètes dans la vie culturelle en général, et plus spécialement dans la socialisation, mais elle cherche aussi à voir les rapports (donc les écarts éventuels) entre la cartographie des réseaux et l'espace des positions. Dans l'optique d'une histoire culturelle basée sur les interrelations entre les pratiques, l'examen des réseaux a l'intérêt de ne rien présumer des frontières disciplinaires. Toujours en cours, la reconstitution des principaux réseaux de producteurs culturels québécois entre 1885 et 1950 a d'ores et déjà permis de confirmer l'une des hypothèses de départ, celle de leur composition fortement multidisciplinaire. Loin d'être une exception, les réseaux réunissant des acteurs œuvrant dans plus d'une discipline paraissent en effet nettement majoritaires. Est-ce un phénomène propre à cette époque et au contexte québécois? Y eut-il moins de liens transfrontaliers, ultérieurement, quand chacun des champs fut pourvu d'un « personnel » plus important? D'autres analyses seulement permettraient de le dire. Cependant, il faut souligner que l'étude de ces interactions interartistiques doit aussi se pencher sur leurs effets discursifs et esthétiques, et interroger en retour l'influence des interactions entre critiques et pratiques artistiques sur les rapports entre celle de champs et la structuration des réseaux.

En d'autres termes, une sociologie historique du dialogue des muses doit être couplée avec une analyse discursive de ce dialogue et des lectures herméneutiques du travail des muses.

Cette perspective oblige à remettre sur le métier la question des frontières du champ et des relations entre les divers champs disciplinaires. De multiples travaux ont montré les difficultés, les limites de la transposition du modèle bourdieusien dans des contextes périphériques, minoritaires (Saint-Jacques et Viala, 2001 ; Aron et Denis, 2006). Difficultés qui se compliquent un peu plus encore dès qu'on interroge du même souffle des champs qui sont nettement séparés sur une base linguistique (le champ littéraire), d'autres pour qui cette division ne compte guère (les arts plastiques) et ceux où les divisions linguistiques comptent, sans structurer toutes les relations entre producteurs (la chanson populaire et le cinéma). Cela ouvre par ailleurs des pistes à l'analyse : on peut se demander, en effet, si les réseaux multidisciplinaires ne constituent pas, pour certains secteurs, un lieu privilégié de contact avec les autres communautés linguistiques. Cela semble être le cas, par exemple, pour les écrivains du *Nigog*.

Bernard Lahire (2004 et 2006) a rappelé, dans plusieurs études, l'importance des « seconds métiers » (lesquels furent bien souvent la première source de revenus) dans les carrières littéraires, remettant ainsi en question le postulat de

l'appartenance unique, centrale, à un seul champ de production. Les travaux de « Penser l'histoire de la vie culturelle » mènent à une semblable relecture de la pluralité des mondes sociaux, mais à partir des formes d'interaction et de circulation entre les champs artistiques. On peut souligner, à ce propos, un certain flottement terminologique dans les travaux issus de la théorie des champs, flottement qui remet en cause, indirectement, l'un des postulats centraux de cette approche par rapport à l'évidente clarté des frontières des espaces sociaux structurés en champs. Ainsi voit-on Pierre Bourdieu, dans *Les règles de l'art* (1992), user de l'énumération et du *etc.* pour tenir compte de la multiplicité des domaines et résorber leurs différences dans un seul modèle théorique, en même temps qu'il laisse entrevoir, par ailleurs, une intégration de ces différents champs dans un champ plus large, englobant, désigné comme champ « de production culturelle » ou « intellectuel ».

Ainsi le processus d'autonomisation, de constitution (et partant, de théorisation) est-il pensé « champ par champ », dans une dialectique transversale et commune entre les champs de production culturelle et le champ du pouvoir. Cela laisse du fait même dans l'ombre la question des processus de différenciation entre les champs de production culturelle aussi bien que celle de leur participation collective à un même « ensemble culturel » (champ ou polysystème?).

En somme, il n'y a pas eu d'études approfondies, basées sur des enquêtes historiques systématiques, des relations entre deux champs de production symbolique, et *a fortiori* pas d'examen, sur une période donnée, de l'ensemble des interactions entre ces champs.

DIRE LA CULTURE : LA CRITIQUE

Conflits, partages, distances, indifférences : les discours sur les pratiques artistiques sont informés par les dynamiques interartistiques des institutions et des réseaux, et les informent en retour. D'où le très grand intérêt des diverses formes de critique, de leur statut, de leurs répertoires conceptuels, idéologiques ou thématiques, de leurs procédés et de leur diffusion, de même que des liens entre réseaux, instances de légitimation, structures de formation et discours. Les recherches de « Penser l'histoire de la vie culturelle » ont montré que le personnel des prix littéraires de l'entre-deux-guerres, loin d'être restreint à ce champ, était intégré à un réseau d'instituants chevauchant plusieurs disciplines (Dozo, Lacroix et Lapointe, 2013). Qui plus est, ce sont les prix de critique qui servent d'interface principale entre ces domaines. Plusieurs de ces jurés et des lauréats de leurs prix publient d'ailleurs leurs recueils de critiques dans une même collection, celle des « Jugements » chez Albert Lévesque.

L'examen des discours critiques peut mettre en évidence les marques de rivalité entre des pratiques plus ou moins légitimes (ainsi pour tout ce qui concerne le cinéma, la musique populaire, le burlesque, souvent pris à partie par les critiques dramatiques ou musicaux), mais aussi entre des pratiques légitimes (l'un des exemples les mieux connus étant celui d'Arthur Letondal, qui voit son intervention, dans *Le Nigog*, susciter une « disqualification » ironique mais néanmoins brutale de la part de Marcel Dugas, qui dénie toute compétence « littéraire » au spécialiste de la musique – Garand, 1989 : 136). Il y a ainsi un enjeu, capital, qui structure l'histoire de la critique d'art¹¹ : qui a la légitimité requise pour parler d'une pratique artistique donnée, surtout si elle n'est pas celle de la principale veine créatrice du critique, qui a l'autorité nécessaire pour discourir « de l'art » en général ?

Le projet « Regards croisés sur la réception critique », mentionné ci-dessus, vise dans cette perspective à mettre en évidence les principaux thèmes liant les chroniques sur les différents arts de la scène, en tenant compte des réseaux de sociabilité ainsi que des médiations idéologiques et médiatiques propres aux lieux de publication,

11. Esther Trépanier (1998) met en évidence le progressif basculement d'une critique d'art accomplie par des écrivains (dont ceux liés au *Nigog*) vers des spécialistes issus des arts plastiques, qui ne s'y consacrent plus en dilettantes et développent un vocabulaire particulier, un mode d'analyse distinct, etc.

et ce, en couvrant aussi bien les journaux anglophones que francophones.

REPRÉSENTER LA CULTURE : LA PART DE L'AUTRE

L'examen du discours critique est complété par une étude transdisciplinaire des formes d'intertextualité et d'interdiscursivité, étude se penchant non pas sur le discours d'escorte, mais sur les œuvres elles-mêmes. Dans ses toutes premières phases, ce troisième volet des recherches de « Penser l'histoire de la vie culturelle » vise à jeter les bases d'études comparatives et synthétiques de quelques axes particuliers. Cela vaut tout aussi bien sur le plan structurel, formel, que sur celui des topiques. Ainsi, les recherches en cours ont pu préciser la tension récurrente, dans les années 1940, entre réalisme et caricature. Quant aux topoï ou aux personnages ciblés par la recherche, on peut noter ceux du père Ladébauche¹², d'Aurore l'enfant martyr ou du curé de village, en plus de la figure qui a motivé le présent travail, celle du créateur : artiste, écrivain, musicien, etc.

Cerner les interrelations entre pratiques artistiques à partir de cette figure, dans une visée

12. Colloque « Quand la caricature sort du journal. Baptiste Ladébauche (1878-1957) », tenu les 19 et 20 avril 2013, organisé par Micheline Cambron, Dominic Hardy, Hélène Hotton et Sophie Montreuil, dont les actes sont à paraître.

historique transversale, là réside l'originalité première du présent collectif. Les travaux sur les multiples formes de spécularité n'ont pas manqué de se heurter aux cas de réflexivité oblique, qui passent par d'autres arts, d'autres médias, pour opérer un retour sur la création, la vie culturelle, au sein même des œuvres. Lucien Dällenbach signale cette « intrusion presque fatale de l'autre dans le même » (1977 : 96) et donne comme exemple la récurrence des références au théâtre dans l'œuvre d'Émile Zola (Labeille, 2011). André Gide lui-même n'avait-il pas fondé sa réflexion sur la mise en abyme à partir de modèles pigés dans l'histoire de la peinture (*Les époux Arnolfini* de van Eyck, ainsi que les toiles de Memling, Metsys, etc.) ou dans celle du théâtre (*Hamlet*, évidemment)? Cependant, ces travaux ont bien rarement pris une direction sociohistorique, abordant plutôt des perspectives herméneutiques, philosophiques ou sémiotiques. Or, nous avons précisément choisi d'examiner les cas d'allo-réflexivité, de spécularité passant par la figure de l'autre, à la lumière des recherches parallèles sur les institutions, les réseaux et la critique, à la lumière aussi des études sur les œuvres et les collaborations pluridisciplinaires, autre pan du projet de recherche.

Ce collectif s'ouvre avec un article de Laurence Côté-Fournier, « Des fraternités en quête d'auteur », dans lequel le dialogue des muses, qui précède la création de l'œuvre elle-même, agit

comme le ferment d'une identité collective, d'un « nous » propre à un groupe à vocation artistique ou littéraire. Ces lieux de sociabilité créent une valorisation des liens d'amitié forgés autour d'enjeux esthétiques et de débats publics engendrés par l'influence de l'exotisme, de la bohème parisienne ou de la littérature française contemporaine. En étudiant les cercles de fraternité que sont l'École littéraire de Montréal, le Soc, l'Arche ou *Le Nigog*, composés de membres aux parcours artistiques et professionnels hétéroclites, Côté-Fournier montre que de la cohabitation des muses naît une culture intellectuelle où se multiplient les jeux d'allusion et les codes qui échappent aux non-initiés.

Dans l'article « Le poète et la roturière », Lucie Robert s'intéresse aux premières intrigues amoureuses à avoir présenté, sur la scène théâtrale québécoise, le problème des relations intimes entre un homme et une femme. Dans de courtes pièces, les auteurs dramatiques, en particulier des membres de l'École littéraire de Montréal, font du poète un personnage par l'entremise duquel la figure du créateur exprime à la fois un lieu commun (« un amoureux transi ») et une démarche visant à réhabiliter la poésie, par la voie du théâtre¹³.

13. Voir, au sujet du corpus des pièces en un acte, la préface accompagnant la réédition de certains textes : *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise. Anthologie* (Robert, 2012).

Véronique Labeille analyse deux œuvres littéraires dans son texte intitulé «Le théâtre dans le roman: un spectacle du corps». Le théâtre évoque dans *Le débutant* de Gérard Bessette l'aspect divertissant de l'exhibition érotisée, mais tolérée, de l'artiste féminin, tout en maintenant ferme la frontière entre les planches de la scène et celles de la rue. Dans *L'homme tombé* d'Harry Bernard, le regard quitte la scène pour se tourner vers le jeu mondain et la mise en scène de soi d'une femme du public qui se donne en spectacle. Dans les deux romans, le théâtre rend possible une représentation des corps exploitant le spectacle, l'artifice et les apparences.

La contribution suivante quitte les lieux du théâtre et du roman pour se pencher sur les liens entre la chanson et le cinéma. Dans «Entre fiction et réalité: "Le Beau Valentino"», Sandria P. Bouliane analyse une chanson qui met en scène un personnage montréalais se prenant pour le célèbre Valentino. L'acteur d'origine italienne, les grands rôles qu'il a incarnés au cinéma et les spéculations médiatiques autour de sa popularité en viennent alors à se confondre. En jouant avec les apparences et en faisant usage d'humour, l'auteur de la chanson offre un regard proprement canadien-français sur les phénomènes de mode engendrés par le rayonnement de la culture et du cinéma états-uniens.

Le texte de Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières, «*Two Solitudes*: confrontation des

cultures et mariage des arts » offre une étude de la confrontation des discours sur la littéraire, la peinture et l'architecture dans le roman *Two Solitudes* de Hugh McLennan. L'analyse de la division de ces discours en deux pôles, conservateur et moderne, présente le conservatisme comme une reproduction dégradée des traditions et la modernité comme le refus du patrimoine en vue de la recherche d'une identité propre, individuelle et sociale.

Ce collectif se conclut avec l'article « Dialogue des muses et lieux de culture : le musée et l'église chez Choquette et Lemelin » de Michel Lacroix. L'examen des « territoires de la culture », de la distribution des signes de la culture dans l'espace imaginaire de l'œuvre, tel que l'accomplissent Robert Choquette dans *Metropolitan Museum* et Roger Lemelin dans *Au pied de la pente douce*, met en évidence le rôle de la ville et de ses espaces « communautaires », publics, dans la représentation de la culture. Cependant, là où, chez Choquette, les différences entre poésie, arts plastiques et architecture sont gommées, au profit du conflit entre héritage classique et modernité urbaine, chez Lemelin, l'art est conflictuel, esthétiquement et socialement. Le personnage de Lise, que les études consacrées à Lemelin laissent dans l'ombre pour se pencher sur les protagonistes masculins, cristallise tout à la fois, dans son rapport à la musique, l'espoir d'ascension par la grande culture, la promesse

d'une épiphanie esthétique et le visage ambigu du désir.

Ces analyses d'œuvres constituent, pour le projet « Penser l'histoire de la vie culturelle », une première exploration du vaste corpus de figures croisées de la création culturelle. Le corpus abordé ici est évidemment restreint, eu égard aux multiples autres œuvres dramatiques, poétiques, romanesques, musicales et picturales mettant en œuvre des formes obliques de specularité. De plus, l'éclairage de certaines disciplines ou pratiques, convoquées parfois dans les œuvres étudiées, aurait pu enrichir le portrait global (pensons à l'architecture, à la photographie, aux portraits d'écrivains, de musiciens et d'artistes, etc.).

Quelques conclusions partielles et provisoires peuvent être tirées de ces analyses. On peut noter, d'abord, la très grande importance de la bourgeoisie urbaine dans la plupart des œuvres. L'artiste, l'écrivain, le musicien, constamment, est confronté à l'univers bourgeois : c'est tantôt celui de ses origines, tantôt l'objet de son désir, parfois le destinataire privilégié des œuvres culturelles fictives. L'univers artistique, comme le dépeignent les producteurs culturels eux-mêmes, se confond avec les milieux bourgeois, mais sans affrontement radical, polémique. Il y a une piste, ici, pour approfondir l'examen des imaginaires culturels, pour préciser et si possible expliquer l'écart, sur ce plan, entre les

histoires culturelles du Québec et de la France. Cela devrait par ailleurs conduire à revisiter les interprétations historiques ou littéraires qui ont tendu à restreindre l'influence de la bourgeoisie, en matière de culture, comme le fait par exemple André Belleau (1999). On peut enfin soulever la question des formes de spécularité culturelle dans la production régionaliste, et plus particulièrement dans les lignées narrative ou picturale centrées sur la ruralité, la figure de l'habitant. Y a-t-il vraiment si peu de traces de production culturelle individuelle (et non pas transmission) dans ces corpus? Y a-t-il vraiment évacuation du monde de la création culturelle au profit d'une fusion de la nature et de la reproduction culturelle?

Le deuxième constat porte sur la très forte présence de la femme comme créatrice, représentante du public, interlocutrice privilégiée du créateur. La femme se présente ainsi comme l'une des figures importantes de l'imaginaire de la culture au Québec, entre 1895 et 1948. Est-ce un biais dû au corpus abordé? Ou bien faut-il y voir, comme dans le cas précédent, un signe oblique de la transformation des rapports à la culture, dont ceux basés sur les catégories et rôles liés au sexe, voire d'une remise en question des configurations sociales traditionnelles? C'est sur cette piste que nous invite Lucie Robert dans *Apprivoiser la modernité théâtrale* (2012). Par ailleurs, le lien entre les personnages féminins,

l'importance des corps et des formes diverses de la sensibilité, et les univers culturels, place l'art sous le signe d'éros, du désir, du manque et de l'extase. Cependant, dans les œuvres convoquées, les menaces des foudres cléricales semblent étonnamment peu importantes.

Sans vouloir sursignifier le rapprochement entre l'étude d'*Au pied de la pente douce* et de *Two Solitudes*, deux romans où l'église est désormais vue, non pas comme un espace sacré, nimbant d'une aura supraterrrestre les objets ou pratiques qu'il héberge, mais comme un lieu de pouvoir et de divisions, dont les artefacts sont « fabriqués » et portent les stigmates des luttes de domination, on peut néanmoins se demander si l'on n'observe pas, ici, un processus d'esthétisation d'un espace collectif, et même de l'espace « national » par excellence. Ce serait en ce cas un déplacement, semblable au transfert de la sacralité vers la littérature, opéré en France au cours du XIX^e siècle (Bénichou, 1973), mais « inversé », dans la mesure où ce serait l'art, l'esthétique, qui « contaminerait » le religieux. Le sacré deviendrait « culturel », en quelque sorte...

Enfin, on découvre en juxtaposant les travaux se penchant sur des corpus différents toute l'importance des médiations génériques. Ainsi les écrivains qui gravitent autour de l'École littéraire de Montréal reprennent-ils, dans leurs poèmes, l'image du poète malheureux, solitaire, alors même que dans leurs pièces en un acte, le

poète est parfaitement intégré dans les sociabilités bourgeoises, au point de gagner la main de l'élue de son cœur. De même, le travail de distanciation opéré par Roméo Beaudry dans sa chanson sur Valentino a une force critique particulière, due au positionnement institutionnel de la chanson et du cinéma, dans les conceptions culturelles de l'époque. Un poème se livrant au même travail de dérivation parodique n'aurait pas eu le même effet. Le dialogue et le choc des muses, en somme, c'est tout aussi bien le dialogue et le choc des clivages sociaux, des rôles et des stéréotypes socio-sexués, que ceux des genres et des dispositifs médiatiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ANCTIL, Pierre (2012), « Les Juifs montréalais à la rencontre de l'histoire canadienne », dans Geoffrey EWEN et Colin M. COATES (dir.), *Introduction aux études canadiennes. Histoires, identités, cultures*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 48-62.
- ARON, Paul, et Benoît DENIS (2006), « Réseaux et institutions faibles », dans Benoît DENIS et Daphné de MARNEFFE (dir.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le CRI/CIEL, p. 9-18.
- BELLEAU, André ([1980] 1999), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Visées critiques ».)
- BÉNICHOU, Paul (1973), *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil. (Coll. « Points. Essais ».)
- CAMBRON, Micheline (dir.) (2005), *La vie culturelle à Montréal autour de 1900*, Montréal, Fides.
- CAMBRON, Micheline (dir.) (2012), *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, « L'indiscipline de la culture », vol. 15, n^{os} 1-2.
- DÄLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- DÉOTTE, Jean-Louis, Marion FROGER et Silvestra MARI-NIELLO (2007), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan.

- DOZO, Björn-Olav, Michel LACROIX et Olivier LAPOINTE (2013), «Instituants et prix culturels, 1919-1939 : histoire culturelle et base de données», [En ligne], [http://publications.phvc.ca/index.php/lienhautarticles/69-articles-phvc-instituantsetprixculturels-macroix-bdozo-olapointe] (20 juillet 2013).
- DUBOIS, Jacques ([1978] 2005), *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor. (Coll. «Espace nord».)
- DUBOIS, Jacques, et Lise GAUVIN (dir.) (1982), *L'institution littéraire québécoise : une relative autonomie*, Montréal, Leméac. (Coll. «Lectures européennes de la littérature québécoise».)
- GARAND, Dominique (1989), *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone.
- GUELTON, Bernard (2011), *Fiction et médias : intermédialités dans les fictions artistiques*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- LABELLE, Véronique (2011), «“Un soir, ils allèrent au théâtre”. Scènes de théâtre dans les romans France-Québec 1871-1949». Thèse de doctorat, Lyon II- Lumière/Université du Québec à Trois-Rivières.
- LAHIRE, Bernard (2004), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.
- LAHIRE, Bernard (2006), *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte.
- LAMONDE, Yvan (2000-2004), *Histoire sociale des idées au Québec*, 2 vol., Montréal, Boréal.

- LASSONDE, Jean-René (1986), *La Bibliothèque Saint-Sulpice, 1917-1931*, Québec, Bibliothèque nationale du Québec.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2011), «Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 : musique, théâtre, causeries», *Cahiers des dix*, n° 65, p. 179-225.
- LEGRIS, Renée (2011), *Histoire des genres dramatiques à la radio québécoise : sketch, radioroman, radiothéâtre. 1923-2008*, Québec, Septentrion.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1991-2005), *La vie littéraire au Québec*, vol. I à V, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LOUVEL, Liliane (2002), *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LOUVEL, Liliane, et Henri SCEPI (dir.) (2005), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes. (Coll. « Interférences ».)
- MÉCHOULAN, Éric (2003), «Intermédialités : le temps des illusions perdues», *Intermédialités*, vol. I, n° 1, p. 9-28.
- MONTANDON, Alain (dir.) (1990), *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- PAGÉ, Pierre (2007), *Histoire de la radio au Québec, information, éducation, culture*, Montréal, Fides.
- PHVC (2013), «La vie culturelle au Monument-National (1893-1920)», actes du colloque du 11 mai 2009, Montréal, [En ligne], [<http://publications.phvc.ca/>] (20 juillet 2013).

- ROBERT, Lucie (2011), « La littérature québécoise. "Québécoise", avez-vous dit? Notes sur un adjectif », dans Karine CELLARD et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 17-32.
- ROBERT, Lucie (2012), *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise. Anthologie*, Québec, Éditions Nota bene.
- ROBERT, Lucie, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (2010), *La vie littéraire au Québec*, vol. VI : 1919-1933. *Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- SAINT-JACQUES, Denis (dir.) (2007), *L'artiste et ses lieux : les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Convergences ».)
- SAINT-JACQUES, Denis, et Alain VIALA (2001), « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », dans Bernard LAHIRE (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, p. 59-74.
- TRÉPANIÉ, Esther (1998), *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene.
- VALÉRY, Paul (1957), « Problème des trois corps », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- VALÉRY, Paul (1960), *Degas danse dessin*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

VOUILLOUX, Bernard (1997), *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'éclat.

WAGNER, Peter (dir.) (1996), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, Wouter de Gruyter.



Laurence Côté-Fournier

Université du Québec à Montréal

DES FRATERNITÉS
EN QUÊTE D'AUTEUR

C'est par un « nous » paradoxalement bien solitaire que les membres de l'École littéraire de Montréal soulignent, sur le mode poétique, leur appartenance à un cercle commun dans leur ouvrage collectif *Les soirées du Château de Ramezay* (1900). Qu'il s'agisse du peintre et poète Charles Gill s'exclamant – non sans pathos – dans le poème « Aux malveillants » que « L'Étincelle que l'Art alluma sur nos fronts / Vous ne l'éteindrez pas, bien que vos vils affronts / Comme un vol de corbeau jettent leur ombre noire » (Cambron, 1999 : 120), ou encore qu'il soit question d'Henry Desjardins qui exprime son mépris à l'égard des critiques en s'écriant : « Nos vers se meurent de leur prose / Tant elle boit de leur sang rose » (Cambron, 1999 : 260), la même misère et la même marginalité se donnent à lire dans les textes lorsque l'art en forme le propos central. Poètes malheureux et artistes incompris reviennent ainsi de façon récurrente dans les textes des

membres¹, dont les parcours professionnels hétérogènes, débordant largement le champ artistique, auraient de prime abord dû les garder d'épouser le mode de vie du bohème affamé auquel ils s'associent pourtant². De plus, si le poète réitère sa solitude et se plaint du mépris dont il est victime, il le fait pourtant à plusieurs, uni à ses semblables dans le partage de cette douleur propre à sa condition d'artiste, ou plutôt, dans le partage de cet imaginaire du mythe de la malédiction littéraire propre à la modernité³. Ce n'est pas la lecture des textes poétiques des membres de l'École littéraire de Montréal qui permet de ressusciter l'ambiance des soirées du Château de Ramezay, la communauté littéraire

1. Il convient de préciser que les textes, poèmes ou récits, mettant en scène un poète ou un artiste sont loin d'être majoritaires à l'intérieur du collectif. On trouve ainsi «Aux malveillants», «Lamartine», «Les deux poètes», «Un misanthrope», «Jours sans pain» (Charles Gill); «Au poète», «Hélas!», «Soit», «Deux espoirs» (Germain Beaulieu); «Isolement», «Raillerie douce», «Colin et Cottin» (Henry Desjardins); «Rêve d'artiste», «La romance du vin» (Émile Nelligan). Cette recension permet de surcroît d'observer le petit nombre d'auteurs ayant exploité cette thématique – à peine 4 sur les 17 que rassemble le recueil.

2. Gill décrira ainsi la composition pour le moins hétéroclite du groupe: «Quatre avocats, un graveur, deux journalistes, un médecin, un libraire, cinq étudiants, un notaire et peintre réunis autour d'un tapis vert, jonché de manuscrits» (cité dans Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007: 159).

3. Au sujet de la prégnance du mythe de l'artiste génial mais maudit dans l'imaginaire, notamment par rapport au développement de la bohème française, voir Brissette (2005) et Heinich (2005).

ne se représentant que de façon détournée comme telle, par l'intermédiaire d'un « nous » diffus et peu incarné. Les descriptions ou les mises en récit de ces soirées littéraires, et contemporaines de celles-ci, seraient au premier coup d'œil inexistantes, si l'on écarte, exception notable, la préface que Gill rédige pour le recueil, qui présente en quelques paragraphes les lectures où « il n'y a d'autre honneur à briguer que les applaudissements des camarades, quand un vers bien frappé monte dans la fumée des cigarettes » (Cambron, 1999 : 34).

Or, une forme de mise en récit des réunions de l'École littéraire de Montréal existe hors des cadres littéraires traditionnels. En effet, les procès-verbaux de l'École, loin de se limiter à une simple retranscription des propos tenus et des motions adoptées lors des premières soirées de la société, sont généreux en digressions et en commentaires de toutes sortes qui restituent, au momyen du regard d'un secrétaire/narrateur qu'on devine quelque peu porté sur la fantaisie, l'atmosphère des réunions. Ainsi, l'élection du président et du secrétaire de l'École en septembre 1896 donne lieu à une description dont l'humour n'est pas exempt :

On s'y prend par deux fois pour réélire M. Germain Beaulieu à la présidence et deux fois pour renommer le plus humble des membres de l'École à une charge dont il avait amplement goûté les amertumes. Enfin, le sort en

est jeté. Quelques membres applaudissent et les élus se mettent à minauser dans leur barbe (Hamel, 1974 : 1).

L'exemple de l'École littéraire de Montréal est par ailleurs loin d'être unique dans cette période de l'histoire littéraire canadienne-française féconde en cercles artistiques et littéraires officiels et officieux. Des communautés pratiquement absentes du domaine romanesque ont investi d'autres lieux pour se représenter, exploitant les ressources de la poésie, de la paratextualité ou des chroniques de journaux pour exposer leurs liens sur un mode qui n'est cependant pas tout à fait celui de la fiction. Au cours des années 1910, au cœur d'une période particulièrement mouvementée en raison des débats parfois virulents entre tenants d'une littérature régionaliste et partisans d'une vision des lettres associée aux principes de l'art pour l'art, plusieurs petites sociétés (le Soc, l'Encéphale, la Tribu des Casoars), pour la plupart liées d'une façon ou d'une autre aux écrivains associés à la mouvance exotique et à la revue d'art du *Nigog* (1918), ont contribué au bouillonnement de la scène culturelle. Bien que les écrivains aient occupé une place prépondérante au sein de ces communautés, celles-ci ont néanmoins réuni des artistes aux pratiques diverses, musiciens, peintres, architectes et critiques dont la rencontre avait été motivée par leurs goûts communs en matière d'art ou la fré-

quentation de mêmes cercles sociaux⁴. Les muses cohabitent dans ces groupes, comme le montre l'exemple du *Nigog*, dont les trois directeurs (Fernand Préfontaine, Léo-Paul Morin et Robert de Roquebrune) touchent par leurs pratiques combinées les domaines de la littérature, de la musique et de l'architecture.

L'effervescence de ce moment des lettres canadiennes-françaises, cette querelle du régionalisme qualifiée de « notre querelle des Anciens et des Modernes » (Crouzet, 1946 : 230), ne sera pas sans effet sur les représentations des communautés artistiques qui se donneront alors à lire. Des recherches préliminaires⁵ nous permettent tout d'abord de croire que ces représentations se seraient alors multipliées, ce dynamisme allant de pair avec celui de la scène littéraire québécoise. L'accroissement du nombre de cercles et d'institutions à vocation artistique ou littéraire n'est pas sans lien avec l'autonomisation du champ littéraire canadien-français, comme l'a

4. Au sujet de l'importance du milieu social d'origine dans la polarisation entre exotiques et régionalistes, voir notamment Garand (1989).

5. Les modes de représentation quelque peu fuyants que nous privilégions ici, en ce qu'ils échappent en partie aux outils de recherche sur la fiction de cette période tels que le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, ne permettent cependant pas de poser de jugement définitif à ce stade de nos travaux. Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* a néanmoins été lu de façon exhaustive pour la période allant des origines de la littérature québécoise jusqu'à 1959.

souligné Pierre Rajotte⁶. Les prodromes d'une telle autonomisation seraient en effet perceptibles au début du xx^e siècle, bien que toute datation demeure sujette à controverse⁷. En France, cette autonomisation du champ au xix^e siècle aurait été accompagnée d'une multiplication des romans de la vie littéraire, mettant en scène des écrivains seuls ou en relation avec des condisciples ou des membres de leur milieu (journalistes, éditeurs, critiques, etc.)⁸. Au Canada français, durant cette période, ces représentations portent de surcroît la trace de la forte polarisation entraînée

6. Au sujet des cercles littéraires et de leur rôle dans l'autonomisation du champ à partir de la fin du xix^e siècle, voir Rajotte (2005). L'auteur discerne, à partir de la fin du xix^e siècle, trois phénomènes de sociabilité indicateurs d'une telle autonomisation : la fondation de la Société royale du Canada en 1882, les regroupements informels de la fin du xix^e siècle et la création de l'École littéraire de Montréal.

7. Annette Hayward (2006) considère la querelle du régionalisme comme un moment de tout premier plan dans le processus d'autonomisation de la littérature canadienne-française, comme l'indique le sous-titre de la monographie qu'elle lui a consacrée (« Vers l'autonomisation de la littérature québécoise »). Michel Biron se montre quant à lui beaucoup plus réticent à fixer l'autonomisation autour de dates précises en se fondant sur des repères bourdieusiens inspirés de l'exemple français : « [...] même au plus fort de son émergence, c'est-à-dire dans les années 1960 et 1970, le champ littéraire québécois est traversé par des discours qui en contestent la clôture. Habitée à penser la modernité littéraire comme une "autonomisation progressive", la sociologie littéraire s'est peu intéressée jusqu'à présent à ces autres facteurs de légitimation qui font que la valeur "institution" ne pas de soi » (2000 : 30).

8. Voir les travaux menés par l'équipe du GREMLIN (2010) pour exhumer ce corpus à partir de ce postulat.

par les prises de position polémiques des acteurs du conflit. Nous souhaitons donc analyser ici quelle identité collective des communautés littéraires et artistiques s'est forgée dans les différents modes de représentation investis par les auteurs, et ce, en utilisant des textes contemporains – à quelques années près – de la querelle du régionalisme. Comme le rappelle André Belleau au sujet du personnage du romancier, les

modalités mêmes de la représentation, ce qu'elle souligne et ce qu'elle estompe, ce qu'elle avoue et ce qu'elle occulte, peuvent nourrir des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle (1980 : 14-15).

Ces mises en récit permettent de percevoir comment ont été recomposés l'atmosphère, les débats et les polémiques d'un moment de l'histoire culturelle formant, pour citer Anthony Glinoe, une histoire transversale « des représentations que se font les écrivains de leurs semblables et des machines à gloire qu'ils s'inventent » (2008 : 229).

C'est grâce à la chronique « Estudiantina », tenue par Marcel Dugas dans *Le Nationaliste* sous le pseudonyme de Persan, que des échos des réunions du petit cercle du Soc parviennent au grand public. Le Soc, fondé en 1908 à l'Université Laval de Montréal par Jean-Baptiste Lagacé, professeur à la Faculté des arts, est un cercle

ouvert d'études littéraires et économiques. Des conférences permettent au public de s'éduquer et des visites artistiques sont organisées aux musées McGill et Ramezay. Un certain éclectisme se lit dans le choix des conférenciers invités et des sujets traités, qui ne montrent pas de division particulière entre futurs tenants du régionalisme et futurs exotiques : on peut y entendre aussi bien Adjutor Rivard, membre de la Société du parler français, qu'Henri Hébert, ultérieurement collaborateur du *Nigog*. Le poète Guy Delahaye devient le président du Soc en 1909 et le restera jusqu'à la mort de l'organisation, en mai 1910. Grâce aux chroniques de Dugas, il est possible de retrouver certains des moments clés de l'histoire du Soc. Ces chroniques, toutefois, s'attardent à restituer l'ambiance des réunions, par l'intermédiaire d'un langage poétique emphatique et laudatif, plutôt que leurs détails techniques : leur aspect officiel ou officieux, l'importance de l'assistance aux conférences de même que les lieux de rencontre ne sont pas précisés. L'histoire réelle du Soc n'est pas pour autant absente de ces chroniques ; elle est cependant intégrée dans un discours qui en dissimule les aspects concrets pour accentuer une grandiloquence qu'on devine quelque peu parodique tant elle est amplifiée par Dugas. Par exemple, pour décrire les difficultés rencontrées par les membres du groupe, Dugas multiplie le nombre des fléaux qui se sont abattus sur le cercle au cours de sa

première année d'existence par un anthropomorphisme qui masque les causes réelles des troubles au lecteur :

À peu près à cette même époque, l'an dernier, nous saluions sa naissance. M. le secrétaire de l'Université Laval avait bien voulu le baptiser de ses propres mains, tandis que M. Gillet lui chantait la bienvenue en langage de France. Prélats, chanoines, juges, professeurs, étudiants avaient souri à son berceau. Cependant, l'hiver se fit difficile ; rhumes, bronchites, coqueluches, toute la kyrielle des maladies de l'enfance l'avait affaibli. Fort heureusement, les docteurs étaient là... le petit être fut sauvé (Persan, 1910a : 3).

La nature exacte de ces métaphoriques « maladies de l'enfance » demeure inconnue. Le narrateur ne joue pas ici le rôle d'un témoin fiable, rapportant aux lecteurs du *Nationaliste* les dernières nouvelles d'un cercle dévolu à l'étude et à l'examen de questions « sérieuses », comme les sujets des conférences (darwinisme, sculpture, histoire de la chanson française, etc.) le laissaient croire. Dugas use plutôt d'un effet de décalage qui joue sur la connaissance réelle que peuvent avoir les lecteurs du journal des activités du cercle : aux initiés revient le privilège de connaître la véritable teneur des soirées organisées par le Soc, aux autres parviennent des récits plus grands que nature qui créent le mystère davantage qu'ils ne le résorbent. Ainsi est-il bien ardu

de discerner ce qui, du déroulement relaté d'une soirée, relève de la pure mise en scène de ce qui reste fidèle aux événements, comme c'est le cas lors de la rencontre présentée dans la chronique du 13 février 1910 :

Le jeune docteur Panneton, avec des gestes éloquents, fredonne les airs du Petit duc, tandis qu'un autre idiot – Henri Dugas – bat la mesure en habitué de la danse. MM. Guillaume Lahaise et Gustave Monet – hommes graves – haussent les épaules en signe de mépris (Persan, 1910b : 3).

Rien de bien farfelu dans la scène présentée ici ; se devine toutefois en filigrane le désir du chroniqueur de mystifier le public, ne serait-ce que par le choix de traiter Marcel (Henri) Dugas d'« idiot », celui-ci étant le véritable auteur des chroniques derrière le pseudonyme de Persan qu'il emploie, ce que ne peuvent savoir tous les lecteurs du *Nationaliste*. De même, la description du nouveau président élu, le poète Guillaume Lahaise, plus connu sous le pseudonyme de Guy Delahaye, paraît convenir davantage à l'arrivée d'un monarque qu'à celle du président d'une modeste société d'étudiants :

Le chef des symbolistes au Canada, M. Guillaume Lahaise, conduit ses destinées [celles du Soc] vers les larges horizons. Sa silhouette athénienne se découpe en arêtes vives au fauteuil présidentiel et son front sur lequel la Gloire ira bientôt déposer un baiser, porte la

majesté pensive des créateurs. Ses petits discours, à saveur ésotérique, lourds de succulence, font toujours le régal des gourmets d'art (Persan, 1910a : 3).

La silhouette athénienne évoquant tant la sagesse que la noblesse, la bénédiction de la Gloire elle-même, le titre honorifique de « chef des symbolistes » : tout concourt à façonner pour le jeune Delahaye une aura digne des plus prestigieux poètes. L'amitié de Marcel Dugas pour les poètes exotiques influencera plusieurs de ses chroniques « Estudiantina », qui dépeindront sur un mode tout aussi enthousiaste et laudatif les accomplissements de chacun des écrivains, en multipliant les fantaisies dont l'origine semble tenir du jeu de devinettes entre camarades. Guy Delahaye est « le subtil auteur des Phases » dont la bonbonnière Louis XV donnée par quelque aristocrate d'Europe de l'Est prouve que ce dernier sait « apprécier les néologismes et les chutes rares » ; Paul Morin, « un mandragore à la boutonnière, svelte parmi les lys, botté de fauve, ganté de fauve, [...] mordille les violettes qu'il a cueillies à l'aube dans le jardin mélancolique où paraissent hiératiquement ses paons d'émail » ; René Chopin tient « en laisse le petit ours polaire qui ne le quitte jamais » ; Dugas lui-même est « hirsute et froissant d'une main albe et rageuse la Lavallière que lui donna à son départ du Bois-de-Boulogne, l'Ève du même nom » (Pesan, 1910c : 1). Au-delà des détails farfelus évoqués dans cet

article, c'est le désir de créer hors des écrits poétiques une posture – telle que la définit Jérôme Meizoz⁹ – propre à chacun des auteurs qui ressort de ce portrait. Les poètes gardent la pose et se créent une personnalité relativement fidèle à l'instance auctoriale qui sera perceptible ultérieurement dans leurs poèmes, cette chronique paraissant alors qu'aucun recueil n'a été publié, exception faite des *Phases*. Seuls quelques poèmes ont été dévoilés dans les journaux.

Au printemps 1910, l'agonie du Soc est mentionnée à quelques reprises par un Marcel Dugas inquiet de la tournure des événements ; la mort réelle du groupe survient en mai, alors que s'amorce la vague de départs des poètes exotiques (Morin, Dugas et Delahaye) vers le Vieux Continent. Si, à l'époque du Soc, les contours de la future polémique entre régionalistes et exotiques étaient à peine discernables, la situation se modifie alors que paraissent les premiers recueils exotiques, ceux de Delahaye en 1910 (*Les phases*) et de Morin en 1912 (*Le paon d'émail*). La polarisation progressive en deux camps n'est pas sans laisser de traces dans la représentation

9. Meizoz définit la posture littéraire comme « la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire » (2007 : 16). Elle est surtout, mais pas exclusivement, liée à l'activité publique d'un écrivain : « C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par les discours, ce que la rhétorique nomme l'éthos » (Meizoz, 2007 : 21).

que feront les écrivains de leur communauté et de leur rapport à la société. Le « nous » qui fait front au « vous » d'une société jugée méprisante et méprisable, c'est notamment celui qui s'exprime dans le curieux recueil de poèmes que publie Delahaye en 1912, « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines. Delahaye avait grandement souffert des commentaires acerbes de la critique lorsqu'il avait publié deux ans plus tôt son premier recueil, *Les phases*, d'inspiration symboliste. Le poète Albert Lozeau avait été jusqu'à déclarer, sans grande tendresse, qu'il s'agissait d'un recueil « bizarre comme un début d'aliénation mentale » (1910 : 1). Comme pour piquer au vif un milieu peu réceptif aux audaces formelles, le deuxième recueil de Delahaye, « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines, pousse plus avant l'expérimentation. Le recueil s'ouvre sur une note explicative intitulée « Sur le nous dans *Mignonne* », qui justifie l'emploi particulier de la première personne du pluriel dans ce livre :

Nous employons *nous*, notre, au lieu de *je*, *mon*, comme un évêque, par humilité, et pour permettre à *Tel*, bien connu, de soutenir que notre conscience nous y oblige, puisque nous avons eu une collaboration nombreuse (Delahaye, 1912 : XXXII).

Ce « nous » est en effet présenté comme la résultante d'un héritage culturel dont Delahaye se réclame avec fierté, celui des Parnassiens, des

symbolistes et, de ce côté-ci de l'Atlantique, d'Émile Nelligan, dont il intègre de nombreuses citations dans le texte. Ces collaborations, outre celles d'auteurs dont Delahaye s'approprie les vers dans ses propres créations, sont aussi celles réalisées avec Olivar Asselin, qui signe la préface, et surtout avec le peintre Ozias Leduc, qui grave huit culs-de-lampe pour orner le recueil de son ami. Leduc dessinera par ailleurs la couverture du *Nigog* en 1918.

Dédié à « ceux d'un dédain absolu pour la médiocrité, d'un rire immense devant la bêtise » (Delahaye, 1912 : XI), « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines se fonde sur une poétique du collage qui n'exclut nullement l'ironie, rapatriant citations connues et moins connues, mettant côte à côte poèmes de Paul Verlaine et d'Englebert Gallèze, incorporant des critiques littéraires obtenues par Delahaye et, pourquoi pas, des scènes d'analyse médicale – Delahaye deviendra médecin. Un poème jouant des concepts médicaux se clôt sur un mot, formant à lui seul un alexandrin, dont la signification ne peut qu'échapper au lecteur non initié aux secrets du métier : « [...] je vous traiterai par le Dioxydiamidoarsénobenzol » (Delahaye, 1912 : 44). Les références ne sont pas toujours aisées à décrypter, puisqu'elles correspondent à un savoir très précis. La fratrie que s'invente Delahaye trouve ses bases dans le langage commun que parlent ses amis et lui, celui d'une culture intel -

lectuelle qui échappe à leurs adversaires littéraires. En complexifiant son recueil grâce à un vocabulaire hermétique et à une pléthore d'allusions littéraires, Delahaye crée implicitement une communauté fermée capable de décoder le jeu auquel il s'est livré avec ce deuxième recueil. En cela, comme les chroniques d'«Estudiantina», le recueil «*Mignonne, allons voir si la rose...*» est sans épines est fondé sur un jeu d'allusions à double sens voulues uniquement compréhensibles d'une fraternité restreinte d'artistes.

Delahaye est loin d'être seul à faire de l'amitié une composante intrinsèque de la construction de son recueil. Dans *Figurines – Gazettes rimées*, publié en 1918, le journaliste Édouard Chauvin place au centre de sa poétique le principe de camaraderie qui aura été au cœur de regroupements comme celui de l'Arche, à qui toute une section du recueil est consacrée. L'Arche rassemble autour d'elle une douzaine de poètes, artistes et musiciens, réunis par leur amitié et leurs goûts communs en matière d'art, discutant ensemble de littérature et de questions intellectuelles ; parmi les membres, on trouve notamment Marcel Dugas et Philippe Panneton (Ringuet)¹⁰. Ce cercle œuvre plus tardivement

10. Les « figurines » sont offertes à Roger et Roland Maillet, à Léopold Houlé, à Ubald Paquin, à Philippe Panneton (Ringuet), à Honoré Parent, à Édouard Montpetit, à Philippe Laferrière, à Victor Barbeau, à Marcel Dugas et à Eustache Letellier de Saint-Just.

que le Soc : c'est entre 1914 et 1918, avec un pic d'activité en 1917, que battent leur plein les soirées du 22, rue Notre-Dame. Adoptant des pseudonymes pour le moins originaux tels que Trombone gallinacé, Hiérophante illuminé ou encore Sphinx d'Halifax, les intellectuels et artistes dont la culture s'est développée sur le Vieux Continent tentent de garder intacte l'étincelle de modernité qu'ils en ont ramenée. Les « figurines » de Chauvin sont en fait des poèmes qui, un peu à la façon de chroniques, ressuscitent – ou fantasment – l'atmosphère du Quartier latin de Montréal, en s'inspirant ouvertement des poncifs de la bohème française. Grisettes (« Aux Bacheliers »), débauches d'étudiants (« À la basoche »), mansardes et greniers (« J'ai rêvé d'elle ») sont au rendez-vous et incorporés à un univers résolument urbain, où bals mondains (« Soliloque matinal ») et tramways (« Printemps urbain ») font partie intégrante du décor. Les parallèles sont multipliés entre la société formée par la bohème parisienne et celle recréée dans la métropole canadienne : il est affirmé que l'« Arche est le lieu de nos amours / Pour nous, c'est notre Luxembourg / C'est le parrain de nos poèmes / À la Bohème » (Chauvin : 1918, 42), et une citation d'Henri Bataille évoquant « les airs de bohème » (Chauvin, 1918 : 29) est placée en exergue de la section consacrée à l'Arche.

Il n'est guère surprenant de constater que les facéties d'étudiants et les solidarités d'artistes qui sont évoquées au fil des poèmes vont de pair avec une forte valorisation des liens d'amitié. Chauvin dédicace de nombreux poèmes à ses compagnons de l'Arche, créant des associations dont la signification demeure ouverte pour le lecteur : il est ainsi possible de se demander quel lien existe entre le malheureux « poète-misère », « maigre comme un rat de prison » (1918 : 113) dont Chauvin raconte la destinée tragique dans sa série de « Figurines de poètes », et Marcel Dugas, à qui il dédie ces vers. Ces jeux entre amis sont renforcés par l'utilisation des pseudonymes, notamment dans un poème décrivant l'atmosphère régnant à la Tribu des Casoars, autre appellation de l'Arche : on y entrevoit l'Hiérophante « ronflant / sur le meilleur grabat de l'Arche », « le Sphinx joue un air sur sa flûte / Je scande mes vers en courroux », tandis que « le Cerbère et l'homo s'entêtent / À défricher le jeu des rois » (1918 : 37-38). Comme Dugas dans ses chroniques, Chauvin emploie dans ses écrits un ensemble de références qui transforment ses vers en jeu pour initiés, en même temps qu'en hommage à ses amis. Si les poètes crient famine et que leurs amours sont le plus souvent malheureuses, le grand ennemi des bohèmes paraît toutefois être la tentation bourgeoise, qui les assimile peu à peu :

J'ai trompé le bohème et roturier usage
De manger mon pain sec et de faire des vers :
Car la danse embourgeoise et nous met à
[l'envers
Rêvasseur de poème et amant de la Muse,
J'ai trahi ma maîtresse avec d'autres méduses...
(1918: 26).

La société d'artistes et d'étudiants, faut-il le rappeler, ne survivra que quelques années. Se remémorant les beaux jours de la société de l'Arche, disparue depuis déjà un an, Chauvin évoque une dernière fois, au détour d'un poème, « les passés perdus des vieux quartiers latins », en rappelant le souvenir de ces

fumistes à deux sous, échevelés, fôlatres
[...] les bons amis des jours lointains
Des bérets de velours et des pipes de plâtre !
[...] Philippe, Ubald, Roger, Jean, Paul, Victor
Et toi Marcel, vieux frère, au style et au cœur
[d'or (1918: 42).

Dans les récits de Chauvin, en cela conformes aux récits de l'Arche rapportés plusieurs décennies plus tard dans les mémoires de Philippe Panneton (1965) et de Victor Barbeau (1977), les rassemblements ne semblent pas avoir été générés par le désir de fonder une école esthétique ou, plus polémique, de former un bloc oppositionnel capable de répondre au discours régionaliste – des membres de l'Arche, comme Barbeau, Panneton ou Dugas, se distingueront pourtant au cours de ces mêmes années par la

virulence de leurs positions contre ce même discours¹¹. Le cercle se présente plutôt comme l'alliance naturelle de jeunes gens, intellectuels, artistes et étudiants, marginaux au sein de la société canadienne-française au moins autant par leurs mœurs bohèmes que par leur intérêt pour la littérature française contemporaine. Ce tableau pourrait relativiser l'importance qu'aurait eue l'opposition entre partisans de l'art pour l'art ou régionalistes à cette époque, même pour de jeunes gens évoluant dans des cercles artistiques, si en creux, dans les récits de leurs « opposants », les régionalistes ne se dessinaient une vision de cette bohème autrement plus négative. Claude-Henri Grignon, alias Valdombre, dans *Ombres et clameurs*, détruit les prétentions à la « bohème à l'eau de rose » du groupe de l'Arche, vingt ans après la disparition du cercle, en dépeignant caustiquement « ces fils à poupa et à mouman »,

un groupe d'étudiants qui s'ennuyaient à mourir [...] et qui cherchèrent à tuer le temps en s'habillant comme la chienne à Jacques [...], en vivant la nuit, en dormant le jour, s'épuisant à aligner de faux alexandrins à la lueur d'une chandelle (Grignon, cité dans Hayward, 2006 : 257).

11. Si l'espace nous manque ici pour décrire la nature exacte des opinions défendues par eux au cours de la querelle du régionalisme, on pourra consulter à ce sujet l'ouvrage *La querelle du régionalisme (1904-1931). Vers l'auto-nomisation de la littérature québécoise* d'Hayward (2006), qui en fournit un compte rendu très détaillé.

Rien de neutre non plus dans une nouvelle comme «Un cénacle», de Léo-Paul Desrosiers. Publié en 1922 dans le recueil *Âmes et paysages*, le court récit raconte la tentative d'un écrivain issu de la campagne, Gaston, pour se joindre à un groupe de poètes et d'artistes. Ces derniers, fortement influencés par leur passage en France, se plaignent de l'absence de public, discutent des dernières théories artistiques, tâtent de la création, dans une «atmosphère d'art, de joie bruyante, tapageuse, paradoxale et tourbillonnante» (Desrosiers, 1922 : 164). Si Gaston fré- quente d'abord avec enthousiasme ce cénacle de libres-penseurs, celui-ci s'avère toutefois néfaste pour lui. Le jeune homme s'essaie à la poésie exotique – la poésie est peu décrite, mais le mot est prononcé (1922 : 172) –, sans succès, et trop sincère et trop sensible, ne peut souffrir la conversation de ces revenus de France aux mœurs inquiétantes. Se détournant finalement de ces mondains, Gaston retourne chez lui, prêt à offrir à sa patrie une œuvre vraie, après avoir «rejeté de lui-même ainsi que d'inutiles scories, l'apitoiement sur sa destinée, les théories qui le retenaient prisonnier, toutes les doctrines qui alourdissaient son élan et empêchaient son essor» (1922 : 183).

De cette vision *a priori* caricaturale des exo- tiques ressortent néanmoins certains traits qu'a dégagés Michel Lacroix et qui permettent d'ap- préhender d'une manière inédite, derrière la sim -

plicité apparente du récit, la perception remplie de malaise et de méfiance que pouvaient avoir les régionalistes de la vie mondaine se déployant autour des poètes exotiques et du *Nigog*, qui n'est évoquée qu'avec distance. En effet, une opposition s'en dégage, entre une « sociabilité cénaculaire, agitée, excessive, empoisonnée et une sociabilité cléricale, sereine, traditionnelle » (Lacroix, 2006 : 150-151). Cette sociabilité cléricale n'en est d'ailleurs pas véritablement une : ce qu'expose le texte de Desrosiers, c'est surtout « l'absence de lieux de sociabilité ou de formes spécifiques de sociabilité liées au régionalisme canadien-français » puisque « la seule forme de sociabilité plus étroitement associée aux milieux régionalistes était politique plutôt que littéraire, et centrée sur le nationalisme en général, non sur les enjeux esthétiques [...] » (Lacroix, 2006 : 155). Au contraire, les représentations associées aux exotiques et aux groupes ayant évolué dans leur entourage exhibent leur sociabilité en accentuant les codes hermétiques et les jeux d'onomastique qui transposent sur la scène littéraire leurs liens d'amitié, tout en déroband partiellement aux observateurs externes les clés de ces interprétations. Ne constituant pas des « fictions à clés » telles qu'on pourrait les concevoir d'ordinaire, en ce que les récits ne voilent que très partiellement l'identité véritable des protagonistes, ces écrits jouent plutôt d'un réel volontairement déformé, où les sociabilités entre

artistes, dépeintes sous un jour résolument favorable, sont valorisées comme moyen de faire front à une société jugée inculte (Delahaye) ou bourgeoise (Chauvin).

De même, loin d'être placées dans des rapports oppositionnels, les muses, tout comme leurs jeunes disciples, sont alliées entre elles dans ces récits des sociabilités artistiques, malgré la présence un peu écrasante des écrivains et des poètes dans les représentations analysées. Cette cohabitation relativement harmonieuse ne doit pas nous surprendre : elle veut rappeler au lecteur l'existence, en ce début du xx^e siècle, d'une sensibilité esthétique nouvelle qui ne saurait être limitée à une seule forme d'art, et qu'on peut alors opposer à l'inculture et à l'immobilisme de cette « société d'épiciers¹² », dévalorisée en creux dans des récits qui préconisent l'excès et la fantaisie. Bien que la radicalité de la coupure ait été en partie fantasmée, des cercles comme ceux du Soc ou de l'Arche auraient en effet exacerbé chez ces artistes en herbe la curiosité et le goût pour la peinture, la littérature ou la musique, et participé à la circulation d'œuvres et de discours encore peu présents dans la société canadienne-française en offrant des espaces concrets d'échanges d'idées et de rencontres. Le bilan nostalgique et teinté de fierté

12. Selon la célèbre formule d'Octave Crémazie. Voir Crémazie (1882 : 29).

que fait des accomplissements de l'Arche Philippe Panneton le souligne, malgré ses quelques commentaires caustiques sur les prétentions et la révolte somme toute plutôt tiède des Casoars : « Presque tout ce que Montréal comptait d'intellectuels, à cette époque moyenâgeuse, a monté notre escalier » (1965 : 56). Des diverses représentations des sociétés analysées émergent ainsi, dans le partage de références liées tant à des auteurs aimés qu'à un certain idéal de vie bohème, l'importance de la culture intellectuelle, qui forme le principe liant de ce « nous » exprimé un peu partout et brandi comme une arme.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBEAU, Victor (1977), *La tentation du passé: ressou - venirs*, Montréal, La Presse.
- BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. «Socius».)
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BRISSETTE, Pascal (2005), *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. «Socius».)
- CAMBRON, Micheline, et François HÉBERT (dir.) (1999), *Les soirées du Château de Ramezay de l'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides.
- CHAUVIN, Édouard (1918), *Figurines. Gazettes rimées*, Montréal, Le Devoir.
- CRÉMAZIE, Octave (1882), *Œuvres complètes d'Octave Crémazie*, Montréal, L'Institut canadien de Québec.
- DELAHAYE, GUY (1912), «*Mignonne, allons voir si la rose...*» est sans épines, Montréal, C. Déom.
- DESROSIERS, Léo-Paul (1922), «Un cénacle», dans *Âmes et paysages*, Montréal, Le Devoir, p. 163-183.

- GARAND, Dominique (1989), *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- GLINOER, Anthony (2008), *La querelle de la camaraderie littéraire*, Genève, Droz.
- GREMLIN (dir.) (2010), *Discours social*, « Fictions du champ littéraire », vol. XXXIV.
- HAMEL, Réginald (dir.) (1974), *L'École littéraire de Montréal. Procès-verbaux (correspondance et autres documents inédits)*, Montréal, Université de Montréal.
- HAYWARD, Annette (2006), *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir.
- HEINICH, Nathalie (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- LACROIX, Michel (2006), « Du collègue classique à la maison des fous. Le corps à corps avec la modernité dans "Un cénacle" de Léo-Paul Desrosiers », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, n° 1, p. 138-158.
- LOZEAU, Albert (1910), « *Les phases* ou le danger des mauvaises fréquentations », *Le Devoir*, vol. 1, n° 85 (avril), p. 1.
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition.
- PANNETON, Philippe (1965), *Confidences*, Montréal, Fides.

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

- PERSAN [pseudonyme de Marcel Dugas] (1910a),
«Estudiantina», *Le Nationaliste*, 6 février, p. 3.
- PERSAN [pseudonyme de Marcel Dugas] (1910b),
«Estudiantina», *Le Nationaliste*, 13 février, p. 3.
- PERSAN [pseudonyme de Marcel Dugas] (1910c),
«Estudiantina», *Le Nationaliste*, 8 mai, p. 1.
- RAJOTTE, Pierre (2005), «Cercles et autonomie littéraire
au tournant du xx^e siècle», dans Micheline
CAMBRON (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers
1900*, Montréal, Fides, p. 39-54.

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal

LE POÈTE ET LA ROTURIÈRE

Au tournant du xx^e siècle paraissent de petites comédies à deux personnages, qui réunissent un homme et une femme autour d'une intrigue amoureuse, toujours en milieu bourgeois. Au concours du Théâtre des Nouveautés, en 1902, la plupart des pièces soumises empruntent ce modèle. Il en sera de même au concours du Théâtre National en 1904. L'intrigue de ces charmantes petites comédies, pour la plupart en un acte, soulève, pour la première fois dans la dramaturgie québécoise, le problème des relations intimes entre un homme et une femme. La restriction à deux personnages favorise le travail de composition de ces dialogues qui se distancient des classiques expositions destinées au public. De même, elle élimine les personnages d'autorité (le père ou la mère surtout), qui imposent des normes morales à la rencontre des deux personnages.

Plusieurs de ces petites pièces mettent en scène un personnage de poète. C'est le cas des plus anciennes, «*Je vous aime!*» de Louvigny de

Montigny ou *L'adieu du poète* de Madeleine Huguenin. «*Je vous aime!*» (1903), de Louvigny de Montigny, est un dialogue entre deux jeunes gens qui veulent se dire «je t'aime» et qui n'y parviennent pas. Qualifié de poète par la jeune fille, le jeune homme, par ailleurs avocat, admet : «Hélas, oui, poète!... Si mes clients soupçonnaient seulement avec quelle volupté leur serviteur – cher maître! – se distrait en ce moment de leurs affaires!...» (Montigny, 1903 : 8). C'est toutefois par les mots d'un autre poète, Sully Prudhomme, dont un recueil traîne dans sa poche, que Grandefoye se résout à dire «je vous aime!» (1903 : 20). *L'adieu du poète* (1902) fictionnalise les derniers moments de la vie du poète Octave Crémazie au Havre, en lui adjoignant une jeune fleuriste, Jeanne, tombée amoureuse à la fois de l'homme et du poète, dont elle cite abondamment les vers pour faire connaître ses sentiments.

Plusieurs autres pièces vont déployer ce motif sur deux ou trois actes en réintroduisant dans cette relation intime la présence des figures d'autorité. Se pose dès lors le problème de la sanction, c'est-à-dire du jugement porté sur cette relation amoureuse et des modalités de socialisation de la figure du poète. Car le poète – ou est-ce l'amoureux? – est éconduit, le plus souvent par le père de la jeune fille. Il faut donc qu'intervienne une figure extérieure, qui agisse comme un arbitre. Le théâtre de l'époque pré-

sente trois cas de figure : soit que le poète trouve un éditeur et connaisse le succès sur le marché (dans ce cas, le poète se sera au préalable transformé en romancier ou en scénariste), soit que le poète ait été reconnu par l'histoire (c'était déjà le cas de Crémazie, qui est représenté sans aucune référence à ses déboires juridiques, mais qui meurt avant que la relation amoureuse ne trouve son aboutissement), soit enfin – et c'est le cas qui m'intéresse ici – que la pièce fasse intervenir un personnage extérieur au conflit familial, dont la compétence en matière d'arbitrage repose sur une autorité de nature institutionnelle qui véhicule des valeurs propres au champ littéraire.

Or, il advient que ce personnage d'autorité est le plus souvent un noble français que le père de la jeune fille souhaiterait pour gendre. Cette figure de noble apparaît en même temps que celle du poète et dans des pièces de même nature. Ainsi, dans *Place à l'amour*, lever de rideau en un acte du poète William-Athanase Baker, primé au concours du Théâtre National Français en 1903 et publié en 1905, le notaire Morette veut marier sa fille Dolorès à monsieur d'Avril, car il craint pour elle la misère que connaît sa sœur Clothilde, qui a fait un mariage d'amour, et il espère tirer lui-même profit du prestige que ce personnage apporterait à sa maison. Dans *Pour la mairie* d'Arthur Geoffrion (1902), c'est au marquis de Conflans que le candidat espère accorder la main de sa fille

récalcitrante : « Mais c'est un noble, Edla ; vois, quel honneur pour nous : Mon Eldette, marquise, et je les abats tous » (1902 : 16). Ou encore dans *Une partie de 500* (1913) de Baker, quand l'amour qu'éprouve Amélie pour Pierre Barré, un intellectuel aux idées originales, est mis à mal par la volonté de ses parents de lui faire épouser le duc d'Estimonville. Par chance, le duc tombe lui-même amoureux de la meilleure amie d'Amélie et il reconnaît, au-dessus de l'autorité paternelle, la valeur intellectuelle de Pierre, enfin agréé par la famille.

Voilà pour le motif, simple à première vue. Nous sommes cependant au théâtre et la configuration scénique du système des personnages y prend une coloration particulière. Que viennent ici faire un poète ou un philosophe ? Et que vient ajouter la présence de l'aristocrate français aux problèmes mis en jeu ? Et, d'abord, quels sont ces problèmes mis en jeu ?

Au moment où sont écrites, jouées et publiées ces petites pièces, le personnage féminin est d'institution récente sur la scène québécoise. À peine trente ans se sont écoulés depuis que les premières comédiennes de langue française, amateurs ou professionnelles, ont pu apparaître en public sur une scène mixte. Si le théâtre de langue anglaise à Montréal fait appel aux actrices (britanniques ou américaines) depuis le début du XIX^e siècle, il n'en est pas de même pour le théâtre de langue française qui voit ses pre-

mières actrices autour de 1870, avec le début des tournées en provenance de La Nouvelle-Orléans et l'installation à Québec de la troupe du Français Alfred Maugard. Rappelons encore que la première grande tournée de Sarah Bernhardt a eu lieu en 1880, l'année même où Louis Fréchette fait jouer ses premiers drames historiques centrés sur une figure féminine, *Papineau* et *Le retour de l'exilé*, rôles joués par une femme, Rosita del Vecchio. Jusque-là, le rôle féminin était écrit pour un travesti (c'est encore le cas des pièces de Pierre Petitclerc entre 1840 et 1865) et encore, de 1880 jusqu'à 1900, la plupart des rôles féminins écrits pour des actrices restent des rôles secondaires, à l'exception bien sûr des textes de Fréchette.

L'introduction du personnage féminin sur la scène transforme en profondeur l'écriture dramatique. Il ne s'agit pas là d'un épiphénomène ou d'un phénomène dont l'incidence serait accessoire. Introduire le personnage féminin dans l'écriture dramatique repose sur l'idée d'exposer le corps féminin et de mettre en relation les hommes et les femmes. Chaque fois, l'action dramatique s'en trouve déplacée par l'insertion du motif amoureux qui entre en concurrence avec le motif de la fidélité au passé, motif dominant du théâtre au *xix^e* siècle et encore largement dans les premières décennies du *xx^e*. Dans un article portant sur «L'amour dans la littérature canadienne-française», Michel van Schendel

rappelait que le roman du XVIII^e siècle, tel qu'écrit par Marivaux et Diderot, faisait de l'amour

le signe d'une protestation, d'un déclassement salubre, d'un ratage social qui désign[ait] la corruption des structures et que de cet amour qui ne peut être que libre [...] découle toute une littérature cherchant à justifier par les raffinements de la curiosité érotique le libertinage de la pensée, l'individualisme du penseur (1964: 154).

Or, rappelait encore van Schendel, le sentiment amoureux est absent de la littérature canadienne-française du XIX^e siècle, de sorte que sont absents avec lui les enjeux qu'il exprime : le droit à la vie quotidienne, l'individuation de la pensée, le devenir de l'humanité.

En ce sens, l'introduction sur la scène d'un personnage féminin, incarné dans un corps féminin, est déjà un pas vers la construction d'un univers érotique modelé par le désir dont « le terme final », pour reprendre les mots d'Hubert Aquin, « réside dans l'enfant ou la descendance » (1969 : n.p.) et qui, du même coup, ouvre l'avenir à la pensée. C'est ce que contribuent à faire les petites pièces écrites autour de 1900 qui ont toutes en commun de chercher à formuler le rapport amoureux, de le dire, de l'exprimer, dans la rencontre physique d'un homme et d'une femme, hors de la présence des figures traditionnelles de l'autorité (ce que sont les pères et, dans une certaine mesure, les mères), puis de les confronter.

On y retrouve ainsi à la fois le thème de la difficile relation à l'autre, qui exige la mise en mots – à défaut de la mise en gestes – de cette relation amoureuse, et le thème de l'émancipation de la jeune fille, qui réclame le droit de choisir son mari selon ses sentiments et non selon son devoir, qui réclame le droit de réaliser son avenir hors des prétentions ou des aspirations paternelles.

Que ce jeune homme qui cherche à établir cette relation amoureuse, qui cherche les mots pour le dire et les mots pour le faire, qui résiste à l'autorité parentale soit un poète n'est pas sans intérêt. Cette figure construite par le texte dramatique paraît cependant de deux ordres qu'il faut préalablement décanter : elle est, d'une part, un lieu commun de la dramaturgie occidentale et, d'autre part, une tentative d'autoreprésentation, voire d'autoréflexivité. Si cette figure du poète est un lieu commun, c'est d'abord parce que les auteurs dramatiques cités ici reconduisent dans leur écriture une figure déjà construite ailleurs autrefois, celle du poète comme amoureux transi empruntée au théâtre romantique français. Du personnage d'Eugène d'Hervilly, créé par Alexandre Dumas dans *Antony* (1831), au plus connu Cyrano de Bergerac, de la pièce éponyme d'Edmond Rostand (1897), le poète au théâtre représente le personnage idéal de l'amoureux capable de dire la chose, de trouver les mots justes et, par là, d'entrer en relation avec le personnage

féminin. Que la figure soit par la suite déconstruite pour montrer que *dire* et *faire* sont deux verbes différents ne change rien à l'affaire. Citons comme exemple de cette déconstruction les regrets de la vicomtesse de Lacy qui, ayant cru trouver chez Eugène d'Hervilly « une âme ardente, une tête passionnée, des émotions nouvelles et profondes », finit par rompre en observant : « [...] vous m'avez aimée comme aurait fait un agent de change » (Dumas, 1831 : 105). Le théâtre montréalais toutefois n'en est pas à ce désenchantement et y domine la figure de Cyrano de Bergerac qui séduit encore par les mots. Dans quelques-unes des pièces dont il est question ici, le jeune homme est un poète ; dans quelques autres, le jeune homme utilise les mots des poètes. Du point de vue de la jeune fille ou de ses parents, la différence entre les deux attitudes ne compte pas et le mot *poète* doit d'abord être considéré comme une valeur transitive, comme une qualité que l'on attribue au jeune homme.

Le poète n'est pas qu'un amoureux cependant, même s'il ne paraît pas exercer d'autres fonctions, et il est impossible de réduire la figure de poète construite dans les textes dramatiques à sa maîtrise du langage poétique. En matière d'autoréflexivité, la figure du poète introduit en effet la problématique un peu différente de la présence sociale du personnage et de la pratique qu'il représente dans le monde. En ce sens, le

poète est la figure la plus représentative qu'il soit des idéaux de l'art pour l'art, pourvu que l'écriture soit concernée. Car on trouvera aussi bien entendu des pièces comme *À la conquête d'un baiser* (1903) de Rodolphe Girard, où la figure de l'artiste est celle du peintre. En effet, dans les diverses pratiques d'écriture, la poésie représente une forme de détachement, une relation à l'absolu auxquelles ne peuvent prétendre le roman, le journalisme, ni même le théâtre, tous liés à des impératifs commerciaux. Si le poète partage avec les romanciers, les journalistes et les auteurs dramatiques un certain investissement professionnel dans les choses inutiles, celles-ci n'en restent pas moins liées aux loisirs et aux activités sociales de la bourgeoisie. Rêveur et idéaliste, le poète est ici déjà le représentant d'une sphère de production restreinte, où la relation avec le lectorat n'entraîne que plaisir intellectuel, sans aucune rétribution financière. Cependant, on ne rencontre guère la figure tragique, mais transcendante, du poète maudit, déchu, pauvre et malade – mise à part la figure référentielle de Crémazie, dans *L'adieu du poète* –, non plus que celle du poète porteur d'autorité. Ni le Chatterton d'Alfred de Vigny ni le Milton de Victor Hugo. Pourtant, c'est bien à ce type qu'appartenait le Galilée de Louis Fréchet (1908), scientifique plus que poète, mais tout aussi tragique et transcendant. En ce sens, la figure du poète que l'on trouve

dans les textes dramatiques du début du xx^e siècle montre la volonté de réhabiliter la poésie et, par elle, le théâtre. Que la plupart des pièces finissent bien, malgré tout, par la réinsertion de ce personnage dans un univers bourgeois témoigne de la lecture que font les artistes de l'époque du rôle de la création comme *complément* de la vie bourgeoise et non comme fonction *critique*. Nous sommes encore loin de Charles Baudelaire et d'Émile Nelligan.

Réhabiliter le théâtre passe donc par la création d'un personnage aux prises avec le monde, de là le motif initial qui confronte le poète à un éventuel beau-père récalcitrant. À ce poète, il faudra deux adjuvants : la jeune fille, qui tient tête à son père, et le noble français, à qui son père l'avait initialement promise. Deux choses méritent ici d'être observées : la figure du noble elle-même et la manière dont la jeune fille parvient à en disposer. De la figure du noble, on peut tirer quelques évidences qui relèvent encore du lieu commun ou du motif archi-usé. Le noble est vieux et riche ; il appartient à la tradition de la vieille France et son rang est de vieille souche. Sont convoqués à tour de rôle les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI sous tous les modes. Ainsi le marquis de Conflans est-il invité à s'asseoir dans un fauteuil Louis XVI : « C'est de la parenté, vous y serez à l'aise... » (Geoffrion, 1902 : 25). Il n'est jamais question de la noblesse d'extraction plus récente, les no-

blesses de l'Empire, de la Restauration ou du Second Empire et encore moins de la noblesse canadienne. Celles-ci en effet ne sauraient être représentées comme porteuses d'une quelconque autorité institutionnelle tant est prégnante cette référence aux siècles qui correspondent au temps de la Nouvelle-France, mais peut-être encore plus cette référence au « Grand Siècle » qui, aux yeux de la plupart des critiques littéraires de l'époque, sert encore de méridien à toute autorité littéraire légitime. De même, le noble survient dans l'action dramatique sur invitation du père de famille, qui l'a rencontré au cours d'un voyage en Europe, un voyage dans les « vieux pays », où s'exprime le besoin d'un certain ressourcement identitaire et où s'expose en même temps une richesse ostentatoire, marque d'un évident succès professionnel qui reste néanmoins en quête d'une reconnaissance symbolique, dont on comprend qu'elle ne peut venir que de cette vieille noblesse. Ce noble, le père, l'aurait invité voire sollicité à venir en Amérique espérant l'y voir épouser sa fille ou la lui ayant carrément promise. Des motivations qui ont amené ce noble à accepter l'invitation, nous ne savons rien. Il n'est ni fourbe ni complètement ruiné, peut-être est-il séduit par un monde jeune et neuf dont la jeune fille ne serait que la métaphore. Les nobles finissent d'ailleurs tous par se marier, mais avec la voisine, une riche héritière, ou encore avec la meilleure amie, voire la petite

sœur de la jeune fille. De sorte que la reconnaissance qu'ils attribuent au poète sert leur intérêt en les dispensant d'un mariage auquel ils tiennent visiblement fort peu. Néanmoins, cette reconnaissance agit sur le père de la jeune fille et c'est ce qui compte. En ce sens, l'autorité dont dispose le noble français est supérieure à celle du père. On voit là l'expression d'un fantasme de poète, la quête d'une approbation institutionnelle qui viendrait à la fois d'ailleurs (c'est-à-dire de France) et d'un autre temps (c'est-à-dire de la France de l'Ancien Régime). Le *maître* (au sens que Michel Biron a donné à ce mot dans *L'absence du maître*) apparaît ici comme un noble français ; il n'est donc ni Canadien ni écrivain, et il est porteur de la vieille culture française classique. En conclusion, et bien qu'il y ait eu conflit, il n'y aura pas de rupture entre le poète et le bourgeois, mais une réconciliation encouragée par la France de l'Ancien Régime.

Ce désir de reconnaissance par la vieille France doit néanmoins être nuancé, car il n'agit que sur la seule figure du père. Ni le poète ni la jeune fille n'attendent de ce noble français un accord qui leur importe. Celui-ci ne sert qu'à lever un obstacle dont il n'est pas responsable. Son action est accidentelle et superficielle. Car le noble n'a pas d'influence réelle : il ne peut permettre la publication du poème ni agir sur sa réception par d'éventuels lecteurs étrangers. Jamais le personnage du poète ne lui soumet ses

écrits; il ne cherche ni son approbation ni son appui. En ce sens, c'est bien à la roturière – à celle qui aurait pu devenir noble, mais qui a choisi de ne pas le faire – que le poète dédie ses ferveurs. C'est la fille du bourgeois qu'il désire et, par-delà, l'accord du bourgeois lui-même. Et ce bourgeois est canadien.

Il y a bien là conflit de codes, au sens où l'entendait André Belleau, et les pièces dont il est question peuvent être rapprochées de ces « romans [...] où la position du personnage-écrivain dans le récit et celle du narrateur dans le discours signalent la dominance du rapport de la littérature au contexte social » (1980 : 60). Dans ces pièces, le poète ne nous est présenté que par son désir amoureux. Ses mots et ses conceptions esthétiques nous échappent tout comme ses relations immédiates aux autres écrivains, c'est-à-dire au milieu littéraire qui serait normalement le sien. De même, il faut bien admettre que, sans cette ridicule ambition du père qui désire un gendre issu de la noblesse française d'Ancien Régime, il n'y aurait guère de conflit entre le poète et le monde bourgeois et, à aucun moment dans ces pièces, le poète n'envisage de rompre avec ce monde. Conflit il y a néanmoins, mais à la condition de le saisir aussi comme un conflit de générations, où des jeunes gens, à l'aise dans le présent, se heurtent aux valeurs de leurs parents qui s'obstinent à chercher ailleurs et autrefois la source de leur identité culturelle.

Par l'intermédiaire de cette volonté de se réconcilier avec le père de la jeune fille nous parvient ainsi le désir de disposer du passé et de reconstruire l'avenir, ici et maintenant.

Le motif du « poète et de la roturière », tel que je viens de le décrire, est présent dans le théâtre de 1900 à 1918 et se retrouve sous une forme ou sous une autre dans une douzaine de pièces, toujours des comédies, généralement en un acte. Si prégnant est le motif qu'on le retrouvera dans quelques pièces ultérieures, mais sous une forme inversée. Dans *Un poète au salon* (1931) de Lucien Parizeau, un jeune agent d'assurance se fait passer pour un poète français pour obtenir la main d'une jeune fille. Dans ce cas, c'est la mère qui insiste pour avoir un poète dans la famille et le père devient le complice des jeunes gens. Ou encore, dans *Le jeune dieu* (1936) d'Yvette Mercier-Gouin, une jeune fille a visiblement fait un mauvais mariage en épousant un noble français, écrivain à ses heures, découvrant, mais trop tard, la vraie nature du sentiment qui l'unit à son cousin Jacques, un scientifique canadien. On voit bien alors que le monde a changé. Pour le meilleur ou pour le pire, les jeunes gens décident eux-mêmes de leur avenir. L'autorité du père et sa volonté d'imposer les valeurs de la littérature française d'Ancien Régime sont devenues des fantômes peu sérieux, le rêve d'une mère ridiculement ambi-

tieuse ou celui d'une jeune orpheline que personne n'a su prévenir.

Je conclurai en interrogeant le fait que les auteurs dramatiques ont choisi une figure d'écrivain pour porter leur rêve de légitimation ou peut-être faut-il formuler la question à l'envers et s'interroger sur le fait que les poètes ont choisi le théâtre pour porter ce rêve. D'une certaine manière, on pourrait dire que la figure la plus emblématique du théâtre est celle du poète amoureux d'une actrice, figure qui traverse toute la littérature romanesque du XIX^e siècle français. On peut pousser un peu plus loin l'idée en rappelant les réflexions du sociologue Jean Duvignaud, qui remarquait comment ce rapport amoureux, vécu dans le monde réel, avait parfois servi à réinventer le théâtre et l'écriture dramatique. On connaît ainsi le cas des couples formés par Jean Racine et la Champmeslé ou Alfred de Vigny et Marie Dorval où l'écriture est lisiblement imprégnée de cette relation. À la manière de Duvignaud, on peut donc chercher à comprendre « le rôle joué par le comédien et la comédienne dans l'élaboration directe de la création dramatique » et

y déchiffrer la vivante interférence d'une double création dont la sexualité est le symbole, saisir cette *complicité créatrice*, ces interférences des valeurs et des expressions corporelles, dans la mesure où le corps du comédien, support de significations ordonnées en

conduites, est un corps social, si l'on peut dire, un aspect de la totalité de l'expérience (Duvignaud, 1965 : 95 et 97).

C'est de cette manière que j'aime réfléchir la fascination qu'ont exercée Sarah Bernhard et Rosita del Vecchio sur Louis Fréchette et l'incidence que cette fascination a pu avoir dans l'écriture des premiers grands rôles féminins de la dramaturgie québécoise.

Or, à cette fascination que la comédienne exerce sur le poète, les pièces dont il est question ici ne font guère référence, sauf une, *L'enjôleuse* d'Antonin Proulx (1916), où un poète ayant épousé une actrice a renoncé à faire des vers, qu'il présente comme un péché de jeunesse : «C'est que, dit-il, j'avais au cœur moins de mots que... d'amour!» (1916 : 180). Peut-être alors faut-il simplement rappeler que plusieurs des auteurs cités ici ont été membres de l'École littéraire de Montréal – c'est le cas de Montigny et de Baker – ou proches de ses membres et que leur centre d'intérêt est toujours demeuré la poésie. Ils n'ont jamais produit que de mauvais vers alors que leur rapport au théâtre révèle, sinon une maîtrise du genre, du moins une compréhension vive de ce que permet la scène. Dans la mesure où le théâtre engage une prise de parole, dans la mesure où il est d'abord et avant tout une relation à l'espace et que, ainsi, l'action dramatique se déploie comme un conflit sur les

modalités d'occupation de cet espace, il a permis à ces poètes incapables de se réaliser en tant que poètes d'énoncer néanmoins leur désir d'écrire en même temps que de réfléchir aux obstacles qu'ils n'ont pas pu surmonter. Comme leurs personnages, ils auront épousé de jeunes filles de bonne famille, fait instruire leurs enfants dans les plus grands collèges et couvents, visé les succès professionnels les plus remarquables. Incapables de se distancier d'un horizon d'attente qu'ils tournent pourtant en ridicule, incapables d'assumer les exigences de l'autonomie, tant dans leur vie que dans leur écriture, ils seront avocats et journalistes, mais écrivains d'occasion seulement. À leurs yeux, le théâtre appartient toujours à la sphère des loisirs bourgeois – le théâtre au Québec n'a pas encore connu alors sa révolution vers la modernité –, et le fait qu'ils y destinent leurs écrits montre un évident confort. Il est néanmoins légitime de croire que ce transfert de la pratique d'écriture depuis la poésie vers le théâtre puisse aussi être issu d'un malaise devant les exigences qu'impose désormais l'écriture poétique, exigences auxquelles ils n'ont sans doute ni le désir ni le besoin de s'assujettir. On saisit ainsi, dans le motif du poète et de la roturière, l'énoncé d'une modernité inachevée, incapable d'assumer la nécessaire rupture entre le poète et le monde – cette rupture à laquelle leur contemporain Nelligan, par exemple, était parvenu. Car, si le poète a besoin d'autonomie,

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

s'il lui faut se dégager des contraintes temporelles, c'est bien pour parvenir à être de son monde et de son temps, au-delà de toute contingence.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert (1969), « Considérations sur la temporalité ou le temps romanesque ». Notes d'un cours sur James Joyce, fonds Hubert-Aquin, Archives de l'Université du Québec à Montréal, 44P-610/11.
- BAKER, William-Athanase (1905), *Place à l'amour. Comédie en un acte*, Montréal, [s.é.].
- BAKER, William-Athanase (1913), *Une partie de 500. Comédie psychologique*, Montréal, C.-A. Marchand, imprimeur.
- BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Presses de l'Université du Québec. (Coll. « Genres et discours ».) [Réédition (1999), Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Visée critique, n° 1 ».)]
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- DUMAS, Alexandre (1831), *Antony. Drame en cinq actes*, précédé de *La préface d'Antony* par J.-B. Goureau, Paris, La table ronde, 1994.
- DUVIGNAUD, Jean (1965), *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- FRÉCHETTE, Louis (1908), *Veronica. Drame en cinq actes*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, p. 211-319. [En tête de titre : *Poésies choisies. Troisième série. I. Épaves poétiques. II. Veronica.*]

GEOFFRION, Arthur (1902), *Pour la mairie. Comédie en 3 actes, en vers*, Montréal, C.-O. Beauchemin & fils.

GIRARD, Rodolphe (1902), « À la conquête d'un baiser. Comédie en 3 actes », dans *Mosaïque*, Montréal, Déom frères, éditeurs, p. 106-194.

MERCIER-GOUIN, Yvette (1937), « Le jeune Dieu. Pièce en trois actes », dans *Les œuvres d'aujourd'hui*, n° 1, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, p. 101-174.

PARIZEAU, Lucien (1930), *Un poète au salon. Comédie en un acte*, suivie de *Un abonné de la campagne*, Montréal, Édouard Garand. (Coll. « Théâtre canadien ».)

PROULX, Antonin E. (1916), *Dévotion* [précédée de] *L'enjôleuse* [et suivie de] *L'amour à la poste. Pièces de théâtre*, Ottawa, Ateliers typographiques de l'Imprimerie canadienne.

ROBERT, Lucie, *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte. De la Belle Époque à la Crise*, textes choisis, établis, annotés, avec une introduction et une bibliographie, Québec, Éditions Nota bene, 2012.

ROSTAND, Edmond ([1897] 2000), *Cyrano de Bergerac. Comédie héroïque*, édition présentée, annotée et commentée par Patrice Pavis, Paris, Larousse. (Coll. « Petits Classiques Larousse ».)

VAN SCHENDEL, Michel (1964), « L'amour dans la littérature canadienne-française », dans Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU, *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de

LE POÈTE ET LA ROTURIÈRE

l'Université Laval, p. 153-165. [Reproduction (1992) dans *Rebonds critiques. Questions de littérature. Essais*, t. II, Montréal, L'Hexagone, p. 145-160.]

Véronique Labeille

LE THÉÂTRE DANS LE ROMAN :
UN SPECTACLE DU CORPS

Le théâtre est régulièrement convoqué dans le roman, que ce soit par un procédé du type de la mise en abyme, par des références intertextuelles (du classique racinien¹ au théâtre libre d'Ibsen) ou par des personnages d'acteurs, d'actrices. Dans la plupart des romans intégrant une scène de théâtre, les spectacles proposés prennent place dans un espace de représentation aux codes on ne peut plus classiques, répondant par là à un imaginaire stéréotypé du théâtre (architecture à l'italienne, couleurs rouge et or, atmosphère de paraître, hiérarchisation des spectateurs suivant leur statut social²). Le lieu théâtral est souvent exploré comme espace de mise en présence des corps, comme espace de

1. Voir Roquebrune (1924).

2. À partir du moment où le spectacle proposé dans le texte mentionne l'un de ces éléments, nous parlerons, quel que soit le type de spectacle présenté dans le texte, de théâtre, englobant par là le burlesque qui est une forme de théâtre particulière.

représentation des corps. L'un des endroits de frottement entre le théâtre et le roman se situe donc dans les corps, corps des comédiens et corps des spectateurs. Que disent ces corps, ou ces postures, ancrés dans un lieu de représentation caractérisé par leur mise en présence?

Les romans *Le débutant* (1914) d'Arsène Besette et *L'homme tombé* (1924) d'Harry Bernard sont deux exemples parmi d'autres³ du traitement du corps dans la scène de théâtre. Capital érotique du corps mis à nu et posture comme mise en scène de soi sont deux aspects qui mettent en tension l'insertion du théâtre dans le roman et, par là, interrogent le choc du roman et du théâtre.

La première sortie de Paul Mirot, le héros de Besette, dans les lieux de divertissements montréalais se passe à l'Extravaganza. Ce cabaret s'apparente à un lieu de divertissement de type burlesque américain, exhibant les *chorus girls*, que Jacques présente comme « un théâtre où l'on voit des choses intéressantes », un théâtre « de jambes... » ([1914] 1996 : 110⁴).

L'aspect divertissant et la qualité médiocre du spectacle de l'Extravaganza sont les premières facettes proposées au lecteur. Dans ce spectacle, l'exotisme est de mise, remarqué et attendu par

3. Voir Lemelin ([1944] 2009), Loranger ([1949] 1990) et Proulx (1930).

4. Les renvois au *Débutant* seront désormais indiqués par la mention *D*, suivie du numéro de la page.

Jacques, qui y voit « un petit voyage agréable en Orient » (*D*: 110). C'est la raison pour laquelle ce dernier devine que, si Paul ne sera pas sensible au spectacle joué, il prendra néanmoins plaisir à l'exhibition de la plastique féminine, à la mise en scène d'un ailleurs oriental. Le spectacle ne fait sens que dans le dévoilement du corps de la femme : les maillots de ces bacchantes « demi-nues » (*D*: 113) laissent voir le corps, la chair des *girls* aux spectateurs. Souvent féminins, les corps sont sublimés par le théâtre : ici, l'esthétique physique l'emporte sur l'esthétique théâtrale. Paraître, jugement esthétique et statut social se lisent par le truchement des maillots des filles et engagent à poser la question de l'érotisme, puisque, comme le souligne Odile Blanc, « l'enjeu du vêtement, c'est le corps » (2009 : 24). Par ce jeu de montré/caché, le corps se transforme en objet de désir, symbole des danseuses dont le succès dépend peu de leurs talents. Outre le modèle américain de ce « *Burlesque Show* » textuellement défini comme le lieu d'exhibition des « *American Beauties* » (*D*: 116), la narration décrit la succession des numéros sans se prononcer sur leur valeur artistique. L'argument dramatique⁵ n'a

5. L'argument cherche à mettre en valeur la plastique féminine et les fonctions du vêtement comme costume : « [...] toutes ses beautés blondes et brunes disparurent dans la coulisse, pour faire place à l'inévitable Pat, le bouillant Irlandais, jouant des tours pendables au Juif Cohen, déguisé en Turc, sous le regard flegmatique du Yankee, toujours prêt à tirer parti de la situation » (*D*: 112).

pour but que d'exhiber les danseuses et de préparer les spectateurs au climax de la soirée : la « vraie Trouhanowa ». L'érotisme de la soirée est affiché sans détour, et n'est pas entièrement condamné par le narrateur ou les personnages : Jacques, fils de député et journaliste, aguerri à la ville et à ses perversités, profite sans en pâlir de ce type de divertissement. Il juge le spectacle plutôt agréable et ne relève aucune connotation vénale pour les femmes sur le plateau ou libidineuse pour les spectateurs. Sur les planches du théâtre, l'exhibition est tolérée, appréciée même. Le spectacle du corps est d'ailleurs le point commun des trois temps de la soirée : le « tourbillon de bacchantes » (*D* : 113), l'intermède des Circasiens et la pièce *The Sultan's Wives* témoignent d'une part de la nudité des artistes et d'autre part du plaisir non dissimulé des spectateurs.

Pendant l'intermède acrobatique, bien que le corps soit révélé, point d'érotisme dans la description des équilibristes : « [...] un couple d'équilibriste, homme et femme, beaux comme des dieux païens, d'une habileté extraordinaire sur le trapèze volant » (*D* : 113). La beauté du couple ne laisse pas Jacques insensible, qui « applaudit bruyamment ces deux types de beauté, de force et d'adresse » (*D* : 113). Leur présence sur scène rivalise avec celle d'une divinité et engage une réflexion sur le corps sublimé de ces artistes. Jacques les compare « au ciment dont on fait les monuments antiques » et admire, après des siè -

cles d'obscurantisme où l'on enseignait « que l'amour humain était un crime, la splendeur de la forme charnelle une chose honteuse », ce couple harmonieux et beau, comme représentatif du « culte du beau » et affichant la « victoire définitive sur celui de la laideur » (*D*: 114). Ici, les corps masculins et féminins dépassent le simple objet pour représenter une saine et louable vitalité ; les pistes de lecture se multiplient pour brouiller, en fin de compte, l'image stéréotypée contre laquelle le narrateur (masculin) s'insurge. Le corps aguichant des danseuses – les *miss* de la comédie musicale décrites comme objets des regards et des désirs – ne reçoit pas le même traitement que les corps contemplés des équilibristes, appréciés pour leur beauté sportive. Ainsi, bien que ces deux types d'expositions soient acceptés, les propos du narrateur, comme le jugement de Jacques, orientent la description des corps selon leur vocation : capital érotique pour les *miss*, capital symbolique d'une beauté antique pour les Circassiens. Finalement, le regard que portent Paul et Jacques sur ces représentations du corps en scène, condamnées sans procès par des censeurs réactionnaires, fait référence à leurs activités de journaliste et d'écrivain. Ils défendent une vérité que tout le monde souhaite, mais qui, mise à nu, devient dangereuse pour certains. Aussi, ce que prône ici le narrateur, c'est de ne pas condamner sans réflexion préalable.

Pour le dernier temps de la soirée, la principale vocation de la pièce à l'affiche, *The Sultan's Wives*, réside dans la sensualité des danseuses, mise en évidence par les costumes. Le narrateur prend soin dans ce passage de décrire les mouvements de la « nouvelle captive » (*D*: 118), puis l'effet que cette danse produit, sentiment vertigineux provoqué par une transe animale. La bestialité de la femme en scène est de mise, liée à l'exotisme de la danse, scandée par les accessoires du costume : nous sommes de nouveau dans le stéréotype.

Toutefois, il ne faudrait pas comprendre dans ces exhibitions tolérées l'acceptation aveugle de la beauté charnelle et du commerce qui en est fait. Le narrateur a pris soin, avant cette scène de théâtre, de situer les positions de Jacques sur la prostitution. Pour lui, les filles du trottoir, qui « appartiennent à la basse prostitution, constituent un danger public » (*D*: 108). Jacques prône néanmoins le progrès représenté par les « compatriotes anglais », « plus avancés, parce qu'ils reçoivent une éducation progressiste, parce qu'ils ne repoussent et n'ignorent aucun progrès, parce qu'ils ne dédaignent aucun moyen d'améliorer leur état social », contrairement aux « hommes affectant des mœurs austères [et qui] ne sont que des trousseurs de cotillons » (*D*: 109-110). Cela clôt la boucle sémantique ouverte par l'apparition des femmes presque nues sur scène. De ces remarques, il faut comprendre

que Jacques ne dénonce ni les plaisirs « plastiques » ni les exhibitions « tolérées » pour leur vertu exotique et presque culturelle⁶, mais qu'il s'érige plutôt contre la pudeur hypocrite des dirigeants, condamnant publiquement tous les vices proposés par la ville, sans distinction de valeur, tout en s'en délectant en privé. D'ailleurs, le ministre au nom prédestiné, Troussebelle, est dans la salle, celui-là même qui s'insurge en public contre toute polissonnerie⁷.

Cette présentation, au fil de la lecture du roman, de la représentation des corps exhibés dans le théâtre que met en scène le roman et de l'importance de la part du charnel, engage à interroger l'idéologie qui sous-tend le roman. Le théâtre, ici spectacle burlesque, serait-il l'endroit de l'érotisme et de la dépravation? Entre la rue et la scène, bien que la limite semble poreuse et indistincte, le roman de Bessette établit une distinction franche : si la première est condamnable, la seconde est tolérée. En effet, dans ce roman, ce type de théâtre n'est pas condamné, bien qu'il soit stigmatisé par le narrateur comme

6. « [U]ne vraie Trouhanowa, exécutant une de ces danses voluptueuses égyptiennes qui ranimaient les sens blasés des Pharaons » (*D* : 110). Ce n'est pas une imitation qui est présentée, mais une « vraie » danseuse autochtone qui apporte à Montréal les plaisirs de l'Égypte.

7. « À l'entendre pontifier on ne le croirait pas capable de la plus petite polissonnerie. Mais dans l'intimité, c'est, paraît-il, un vieux *terrible*. Autant l'homme public est vertueux, autant Troussebelle dépouillé de son caractère officiel est corrompu » (*D* : 112).

« celui où les femmes honnêtes et les hommes vertueux n'allaient qu'incognito » (*D*: 122). Pourtant, le public y est nombreux... Flirter avec l'inconnu et l'interdit rend trépidante cette sortie : madame Laperle, cousine de Jacques, se cache dans une loge d'où ne sort qu'une « petite main gantée » (*D*: 111). Une sortie dans ce lieu de représentation s'apparente ainsi à une « escapade » (*D*: 122), une tentative d'échapper aux contraintes infligées par une société de censure. L'association du théâtre à l'image sulfureuse de la femme et à l'érotisation du corps est donc sous-entendue : prostitution tolérée, mais prostitution. Au fond, le plaisir provoqué par le spectacle du corps est accepté si celui-ci s'accorde avec une émotion esthétique des corps – ou symbolique fonctionnant alors comme un rappel antique.

Plus encore qu'une simple lecture de la sortie comme monstration des corps en scène, cette insertion du théâtre dans le roman ouvre la voie vers un programme progressiste pour la culture montréalaise et entame une revendication pour la liberté artistique. Nous sommes ici, grâce au frottement du roman et du théâtre, au cœur de l'argument romanesque défendu, tout au long du texte, par le personnage principal.

Si la scène de théâtre à l'Extravaganza fait la part belle au spectacle burlesque et aux condamnations auxquelles son érotisme affiché n'échappe pas, il en va tout autrement pour la

scène de théâtre du roman de Bernard dont seul l'entracte est décrit. Ce passage engage l'attention vers les spectateurs et plus particulièrement vers une spectatrice donnant l'illusion, de sa baignoire d'avant-scène, de tenir un rôle. L'artifice dans cette scène n'est pas celui du plateau, mais bien celui produit par le frottement de l'être et du paraître de cette spectatrice se donnant en spectacle. La question ici n'est donc pas celle d'un corps prostitué ou non, mais se place du côté de l'illusion, de la mise en scène de soi et, là encore, du regard que le roman lui porte.

Le roman de Bernard est celui de la confrontation des classes, de l'accession d'une parvenue à la bourgeoisie, et ne peut se réduire à l'idéal du roman régionaliste. Contrairement au récit régionaliste traditionnel qui prône « le retour à la terre » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 195), le roman de Bernard, bien qu'il mette en garde contre les « charmes factices de la ville » (2007 : 195) symbolisés par une sortie au théâtre, axe son discours sur les classes sociales ainsi que sur le déplacement dangereux qui s'opère entre un peuple prisant le faste de la ville et une bourgeoisie fascinée par les spectacles. À la fin du roman, alors qu'Alberte a délaissé son foyer pour une cure de repos qui se révèle, en fait, une succession de plaisirs mondains, Étienne, son époux, part la retrouver à Montréal. En attendant le retour de ses hôtes montréalais, il tue le temps dans un théâtre :

On baissa le rideau à l'entracte. Une pluie de lumière tomba sur les spectateurs. Étienne eut un tressaillement. Sa femme était devant lui, dans une baignoire dorée, presque sur la scène. Elle envisageait l'auditoire en souriant, comme si la foule s'était réunie pour elle, pour la contempler et l'admirer. Il était loin, et vit qu'il s'était trompé. La tête et les yeux pleins de la pensée d'Alberte, il avait cru l'apercevoir (1924 : 155-156).

Ici, ce n'est pas le spectacle « banal » (Bernard, 1924 : 155) qui est décrit, mais bien le spectacle de la salle, le jeu qui commence dans la salle dès lors que le rideau se baisse. L'illusion est à son comble : Étienne actualise les mécanismes théâtraux pour faire correspondre la réalité au spectacle qu'il veut se donner. Les artifices de la lumière passant du plateau à la salle, de la mise en évidence de la spectatrice dans sa baignoire, encadrée comme dans une cage de scène et donnant la réplique à ses acolytes, concourent à accentuer le caractère théâtral de cette scène de mondanité. De plus, la description du « port » de la jeune femme suppose une lecture théâtralisée : elle a le « regard hautain », lève le bras et arrange « négligemment » (1924 : 156) sa coiffure ; cette mise en scène de la mondaine caricature les gestes d'une bourgeoise se mettant en scène. Parce que la jeune spectatrice est assimilée à une comédienne, Étienne devient spectateur de ce théâtre impromptu et se laisse aller à imaginer sa femme et à se souvenir de sa vie passée. Si

« c'était ce qu'aurait fait Alberte » (1924 : 156), comme le remarque le narrateur, cela signifie que la mondanité se définit selon des codes de représentation et que, pour correspondre aux schémas typiques de la bourgeoise, il faut accepter et reproduire les codes de conduite qui lui sont inhérents et qui coïncident avec une mise en scène de soi. Le théâtre, lieu du spectacle et de l'illusion, mais aussi de la perversion et des débauches, devient le prétexte idéal pour mettre en scène la vérité qui se révèle enfin à Étienne : à la fin du roman, il comprend qui se cache derrière sa femme et qu'elle a finalement atteint son but, c'est-à-dire accéder au statut tant convoité de mondaine. Bourgeoise parvenue, elle peut enfin donner libre cours à ses penchants.

La scène de théâtre est révélatrice de ce phénomène d'illusion qu'engendre le spectacle et dans lequel les spectateurs peuvent se fourvoyer. D'ailleurs, Étienne, peu habitué aux sorties théâtrales, est surpris par la mise en scène du public : il a, pour la spectatrice, le regard qu'il porterait à une comédienne. Ce passage est significatif d'une part de la mise en scène ostentatoire de la loge et de ses occupants, qui deviennent, une fois le rideau baissé, les acteurs de l'entracte, et d'autre part de l'organisation de la salle de théâtre qui place les spectateurs à la vue de tous, les isole dans le cadre de la loge et les situe si proches de la scène qu'ils tendent dès lors à s'y confondre. La description se poursuit et prend

de plus en plus la tournure d'un regard porté sur une scène de théâtre : « [...] les diamants de ses bagues étincelaient ; elle les montrait insolemment, portant une main ou l'autre à sa tête d'un geste nonchalant, pour une mèche imaginaire » (1924 : 156). Les bijoux sont représentatifs de la parure bourgeoise, signe ostentatoire de richesse, et les gestes associés au théâtre sont présents : la mèche « imaginaire » opère comme une marque théâtralisée. À défaut d'un emploi tiré d'un rôle précis, la jeune femme joue à la coquette. Cette femme profite de sa proximité avec la scène et de sa condition sociale de femme aisée pour se donner en spectacle en arborant ses bijoux et en séduisant par ses mimiques féminines.

Selon Thorstein Veblen, « la parure l'emporte largement sur le souci de couvrir le corps » (1970 : 111) et, par là, déjoue l'aspect fonctionnel du vêtement pour devenir un signe de la classe de loisirs. Dans le roman de Bessette, le vêtement était le reflet d'une autre mise en scène, celle du désir. Chez Bernard, la parure, ici les bijoux, est un artifice visant, entre autres, à se mettre en scène, jeu de rôle que permettent le vêtement et le théâtre et que Bernard condamne par l'entremise du personnage d'Étienne. Fidèle à ses positions dans l'ensemble du récit, Étienne semble se perdre dans ce théâtre, et la ressemblance de cette femme avec la sienne le renvoie à des pensées qui le rongent. Pourra-t-il ou non ramener Alberte dans leur foyer et poursuivre une vie

rangée? Sera-t-elle capable de prendre en charge l'éducation de son fils, qu'elle a délaissé au profit de la mondanité? L'apparition de la jeune femme de la loge décrite comme une comédienne sans vocation artistique – elle est ici pour parader et non pour jouer un rôle dramatique – semble d'abord être associée à Alberte et nous invite à donner des réponses négatives à ces questions. Ici, l'auteur fait fonctionner à plein l'*analogon* théâtral et critique le caractère mondain et, selon les cas, le peu d'attention accordée à la dimension esthétique. L'absence complète d'esthétique dramatique fait de ce type de personnage une marionnette du social, soit, ici, une représentation mondaine dans un lieu de divertissement sans intérêt pour le personnage principal.

D'un point de vue esthétique, refuser le théâtre, c'est aussi, d'une certaine manière, prolonger la condamnation de l'Église et, également, refuser l'art en tant qu'espace de « mensonge productif ». L'art représente tout d'abord l'idée (au sens idéologique d'engagement intellectuel), la nation et « ses » valeurs. La classification récurrente du « bon » ou du « mauvais » théâtre⁸ que l'on peut lire dans les discours de l'époque va dans ce sens.

8. Dès le début du XIX^e siècle, on trouve des références prônant l'importance d'une vraie littérature et d'un bon théâtre, c'est-à-dire qui a pour fonction « d'élever l'âme et d'épurer le goût et de corriger les ridicules » (Lemire, 1991 : 370).

Chez Bessette, le théâtre est non seulement un espace de divertissement pour une classe sociale de dominants, mais également un espace de recherche esthétique ou du moins de liberté artistique. Chez Bernard, le théâtre est un monde faux qui révèle la facticité de la réalité mondaine du Montréal contemporain. Si le personnage manque de se tromper, c'est bien parce qu'il ne voit en Alberte qu'une jeune femme s'étourdisant des plaisirs de la métropole et non la femme au foyer qu'il désire avoir. Dans ce roman, en général, les personnages ne se donnent pas en spectacle : l'apparence dévoile l'identité et ne représente ni un masque ni un camouflage de la personnalité. Toutefois, Alberte semble générer une sémiotisation particulière et conduire le roman à une sorte de « suspicion » à l'égard des vêtements, des apparences, de tous les éléments de théâtralité définis dans le texte et qui trouvent leur paroxysme (ou leur source) dans la scène de théâtre. De là, le jeu de codage/décodage, mis en œuvre par le narrateur ou les personnages, peut se lire de manière plus ou moins « critique ». Donc, les personnages d'entre-deux font plus que révéler la fausseté du monde, car tout n'est pas faux, apparence, illusion : ils laissent entrevoir que l'ascension sociale est une traversée des codes, des apparences, ou même un apprentissage des signes. Ces personnages se trouvent dans la position d'apprendre à jouer un rôle social nouveau.

Somme toute, le théâtre n'est-il pas caractérisé par cette mise en présence des corps, et ces corps ne deviennent-ils pas objets de regard saisis par le romancier? Finalement, le motif théâtral, chez Bessette et Bernard, se trouve être le lieu de l'exhibition de corps mis en scène. Ces deux scènes de théâtre, que tout oppose, traitent pourtant toutes deux d'une question qui sous-tend les romans, celle de l'identité, qu'elle soit celle des femmes en scène et du regard plus ou moins érotique porté sur leur charme, ou celle des spectatrices et du jeu mondain auquel elles s'adonnent. Plus que le théâtre en tant que représentation scénique, c'est la perversion du paraître, le dilettantisme des spectateurs – le spectacle est vu comme une distraction des classes supérieures, mais aussi comme une production industrielle de la culture – qui sont refusés par ces auteurs. Comme le souligne Daniel Roche :

Dans les stratégies romanesques, le vêtement peut marquer toutes les étapes du jeu de la séduction, il est emphase du corps, signe de provocation et de coquetterie, entrave au désir, ultime moyen de défense. Certains habits intermédiaires jouissent d'un traitement favorisé : le déshabillé, parure de l'attente érotique et intime, où conviennent le flou, le transparent, la souplesse et la légèreté ; la grande robe corsetée exprime en revanche les valeurs de la société des apparences extérieures [*sic*], les tentations de la coquetterie et de la mode (1989 : 409-410).

Le dénudé est une manière de mettre en scène érotiquement le corps, tandis que la parure est un vecteur de classification sociale. Bessette et Bernard se trouvent à condamner, par l'intermédiaire de la scène de théâtre, le corps (et les artifices connotés comme féminins) à titre de vecteur de futilité. De plus, la mondanité et la superficialité ne sont pas les seules critiques faites à l'égard du milieu du spectacle : ne voit-on pas, aussi, dans le théâtre la dimension commerciale engagée par le pur divertissement, voire des aspects liés à l'américanisation de la culture ? C'est ce qui est clairement indiqué et stigmatisé dans *Le débutant* de Bessette. Toutefois, le danger dans cette lecture croisée des romans serait d'amalgamer la superficialité et la mondanité. Or, ces deux éléments ne vont pas de pair : la mondanité prévaut dans l'importance d'assister à ce qui est à la mode, dans la volonté d'être présent à cet événement et de se montrer dans un lieu public (c'est le rôle d'Alberte dans le roman de Bernard), tandis que la superficialité est synonyme d'absence de valeur, que ce soit dans une représentation à vocation artistique ou dans un spectacle de divertissement. Au fond, l'exploration du corps dans la scène de théâtre est une porte d'entrée pour engager une réflexion à la fois sur le théâtre représenté et sur le roman qui l'enchâsse.

La lecture du théâtre dans le roman par l'intermédiaire des corps permet d'envisager l'in -

sersion d'un média dans un autre en tant que réflexivité oblique qui pense l'art non pas à partir du même, mais de l'autre. La scène de théâtre revêt donc une importance particulière dans le roman : elle n'est pas qu'un simple élément prétexte à description, mais, au contraire, un noyau autour duquel gravitent les principales clés du texte. Certes, les signes du théâtre dans le récit sont multiples et complexes, mais les mentions régulières d'une certaine *esthésie* du spectateur octroient à la représentation théâtrale une possibilité qu'elle seule (et non le bal, la scène de repas ou de rencontre) possède : diriger les regards vers un au-delà de la scène, artistique et romanesque, un ailleurs textuel.

Bien que l'insertion du théâtre dans le roman engage une porosité entre les médias, ces romans soulignent l'emploi univoque des caractéristiques propres au théâtre. La scène de théâtre ne vise pas à « faire du théâtre », c'est-à-dire que les romanciers ne s'attellent pas à écrire ou à réécrire une pièce, mais qu'ils utilisent le théâtre comme outil pour dire autre chose. Ainsi, la scène de théâtre permet de réfléchir sur le lien, implicite ou explicite, dans les romans comme dans la pratique, entre théâtre et milieu urbain et de porter son regard sur les topoï propres au théâtre pour les travailler dans le roman (le costume, le corps, la marchandisation de la femme, la ville, l'art). En somme, faire sortir les personnages au théâtre ou leur donner la possibilité de

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

jouer une pièce confronte les romanciers aux tensions et aux écarts entre esthétiques théâtrales et romanesques et les engage, par là même, à réfléchir sur leur propre pratique.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNARD, Harry (1924), *L'homme tombé, roman canadien*, Montréal, [s.é.].
- BERNARD, Harry (1929), « Du régionalisme littéraire », *Courrier de Saint-Hyacinthe*, 22 février.
- BESSETTE, Arsène ([1914] 1996), *Le débutant*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BLANC, Odile (2009), *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck.
- LEMELIN, Roger ([1944] 2009), *Au pied de la pente douce*, Montréal, Stanké.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1991), *La vie littéraire au Québec*, vol. I : 1764-1805. *La voix française des nouveaux sujets britanniques*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LORANGER, Françoise ([1949] 1990), *Mathieu*, Montréal, Boréal.
- PROULX, Antonin (1930), *Le cœur est maître*, Montréal, Édouard Garand.
- ROCHE, Daniel (1989), *La culture des apparences*, Paris, Fayard.
- ROQUEBRUNE, Robert de (1924), *D'un océan à l'autre*, Paris, Éditions du Monde moderne.
- VEBLEN, Thorstein ([1899] 1970), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard.

Sandria P. Bouliane

Université McGill

ENTRE FICTION ET RÉALITÉ :

« LE BEAU VALENTINO »¹

Ce texte a pour objet un pan de la culture canadienne-française relégué dans les marges des disciplines académiques dites classiques ou savantes, là où dorment de nombreuses œuvres, pratiques, scènes culturelles et acteurs souvent négligés en vertu de leur caractère populaire. Pourtant, l'étude de la chanson, du cinéma, de la caricature ou du théâtre permet aujourd'hui d'expliquer la variété des réseaux d'interactions entre les arts, la population et le contexte socioculturel canadien-français et d'en rendre compte. L'aspect explicitement exploratoire de la présente recherche tient au fait qu'elle vise à approfondir les connaissances sur l'histoire de la vie culturelle au Québec en créant des liens entre la chanson populaire et le cinéma des années 1920. L'analyse de relations hypertextuelles entre des

1. Je tiens à remercier Jacques Clairoux, Claire Lafrenière et Louis Pelletier de m'avoir aidé à mettre la main sur de la musique en feuilles, des disques ou des articles de journaux nécessaires à ma recherche.

œuvres issues de la chanson populaire et du cinéma états-unien, ainsi que l'étude de leur réception par la communauté canadienne-française font voir qu'un phénomène d'interrelation artistique peut s'opérer par la traduction, l'appropriation, l'adaptation et la création d'œuvres nouvelles. Ce travail exige de poser des questions et de repenser le « dialogue » entre les disciplines artistiques, les œuvres et les supports médiatiques, ainsi que de revoir leur présence dans l'imaginaire collectif.

Depuis le tournant du xx^e siècle, la culture et l'imaginaire qui se développent dans les grandes productions cinématographiques dirigées depuis les États-Unis trouvent place dans les théâtres de la métropole canadienne-française. Le rayonnement du cinéma a un effet sur les médias tels que les magazines et la radio, mais aussi sur la création littéraire, dramaturgique ou musicale qui puise dorénavant une partie de son inspiration dans le septième art. Outre les films eux-mêmes, les acteurs, les thèmes abordés et les phénomènes de mode qui leur sont associés viennent s'ajouter aux nombreux bouleversements qui touchent les différents milieux artistiques. Dans cette perspective, l'analyse d'une chanson composée par Roméo Beaudry (1882-1932), « Le beau Valentino », permet de tendre l'oreille et de diriger le regard vers les traces diverses que laissent les films hollywoodiens derrière eux, en l'occurrence les répercussions de la

célébrité de Rudolph Valentino et de ses films sur la vie culturelle canadienne-française de la même époque.

En premier lieu, j'étudierai l'influence de Valentino sur le milieu culturel montréalais, soit la création d'œuvres théâtrales et musicales, en mettant en contexte ses principaux films ainsi que l'image de la vedette qu'ils véhiculent. Pour être en mesure de saisir le sens de la charge critique et humoristique exprimée par l'auteur, je ferai, en deuxième lieu, une analyse hypertextuelle de la chanson en interprétant ses sections formelles comme le scénario d'un film canadien-français qui met en vedette un « beau Valentino ».

LA MUSE ET SON ÉCHO MONTRÉALAIS

La première grande vedette masculine du cinéma états-unien, le premier *screen lover* à faire tomber les dames, est le dénommé Rudolph Valentino. Né en Italie en 1895, arrivé aux États-Unis en 1913, puis mort d'une infection sanguine en 1926, Valentino fait ses débuts comme danseur professionnel avant de faire carrière au cinéma. Il bâtit sa renommée avec des films comme *The Four Horseman of the Apocalypse* (1921), *The Sheik* (1921), *Blood and Sand* (1922), *Monsieur Beaucaire* (1924) et *The Son of the Sheik* (1926). Dans la presse et le milieu culturel canadien-français, il est l'un de ceux qui participent à construire l'archétype du célèbre acteur

américain. Le culte de Valentino est généré par *The Four Horsemen of the Apocalypse*, réalisé par Rex Ingram puis lancé aux États-Unis en mars 1921. Trois mois plus tard, le film est à l'affiche au Théâtre Princess de Montréal pour quatre semaines². Alors que Valentino se distinguait à peine du lot des acteurs de second plan, la réception enflammée du public pour cette nouvelle production de Metro Pictures Corporation le propulse au rang des vedettes. Cela étant, dans le journal *La Patrie* de Montréal, aucun encart publicitaire du film ne mentionne le nom de l'interprète avant la toute dernière semaine de représentation. Le film impressionne *a priori* pour d'autres motifs : soit parce qu'il a remporté un énorme succès à New York, à Boston, à Pittsburgh et à Chicago, soit parce que

pour réaliser ce chef-d'œuvre de l'écran [...] on a détruit un village de la Marne, qu'il a fallu quinze directeurs, quatorze photographes, six mois de délai et dix mille figurants. Mais ce n'est pas tout cela qui donne de l'intérêt à ce film, c'est plutôt le réalisme qu'on y trouve, la grande psychologie qui a émané de la guerre qui s'affirme une fois de plus dans une guerre simulée grâce au jeu d'artistes vraiment imprégnés de leurs rôles (Anonyme, 1921a : 11).

2. Le film est une adaptation de la nouvelle *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de l'auteur espagnol Vicente Blasco Ibáñez publiée en 1916.

La publicité se fera autrement pour tous les prochains films de l'acteur où le visage et la mention « Valentino » apparaîtront parfois en plus gros caractères que le titre de la production. Le tapage médiatique autour des *Quatre chevaliers de l'Apocalypse* est tel que l'auteur, comédien et monologueur montréalais Paul Coullée (1886-1959) profite de l'occasion pour écrire le texte humoristique « Les quatre charretiers de l'apoplexie. Monologue pour jeunes filles dit par Mademoiselle Jeannette Teasdale ». Le texte de Coullée tourne le film en dérision et se moque de l'engouement féminin manifesté pour le personnage principal :

J'arrive en drette ligne du scope là iousque j'ai vu ane vue belle pas pour rire. Ane vue avec Valentino ; ça s'appelle : « Les Quatre Charretiers de l'Apoplexie ». [...] Valentino, y veut pas partir pour la guerre ane sapré miette, y aime mieux faire l'amour a ane fille qui est fiancée avec Laurier. Alle aime pas l'yabe Laurier, alle aime mieux Valentino. Moé, j'la comprends, parc' que j'ai du sentiment. Y est si beau, Valentino. C'est ma passion (cité dans Lacasse, 1996 : 175-176).

Dans la foulée, à l'automne de la même année, paraît *The Sheik*, un film réalisé par George Melford et basé sur une nouvelle d'Edith M. Hull publiée à Londres en 1919. Après la première new-yorkaise du 6 novembre, les salles des États-Unis l'accueillent le 20 novembre, soit sept

jours avant qu'il ne soit à l'affiche au Canada. À Montréal, le succès est tel que «[p]our la première fois dans l'histoire du Capitol, un film sera représenté plus d'une semaine» (Anonyme, 1921c: 9). Outre Valentino, la mise en scène orientale frappe l'imaginaire des spectateurs :

Une romance avec toute la splendeur barbare de l'Orient, avec tout le cachet des Bédouins à cheval, avec toute la beauté des solitudes du désert, voilà ce que représente «The Sheik», film qui est à l'affiche cette semaine au Capitol. Les légendes de cette production sont en français et en anglais.

Le rôle du chef arabe est tenu par Valentino, le jeune artiste dont la renommée mondiale a été créée par les «Quatre Chevaliers de l'Apocalypse». Cet artiste est unique. Agnès Ayres joue le rôle de la jeune Anglaise qui visite l'Orient, et est enlevée par le chef Cheik. Elle illustre l'amour sauvage et évolue dans des magnifiques panoramas orientaux (Anonyme, 1921b: 8).

En réponse à l'énorme succès remporté par ce film, nombreux sont ceux qui tenteront de tirer profit de cette vague d'intérêt pour l'Orient. Aux États-Unis, Harry B. Smith, Francis Wheeler et Ted Snyder composent la chanson «*The Sheik (of Araby)*» enregistrée tout juste avant la sortie du film³. Suivront, en 1922, d'autres chansons in-

3. La chanson est enregistrée notamment par le Clyde Doerr Orchestra le 2 novembre 1921 pour les disques Victor.

fluencées par le monde arabe comme « *The Sheik of Avenue B* » (par Kalmar, Downing, Ruby et Friend) et « *Lovin' Sam (The Sheik of Alabam')* » (par Yellen et Ager)⁴. À Montréal, Roméo Beaudry fait enregistrer « Le Sheik d'Arabie », une traduction de « *The Sheik (of Araby)* » confiée à Arthur Lapierre et à J. Hervé Germain (1922)⁵. Au cinéma, la réponse vient en octobre 1922 avec le film *Burning Sands* tiré cette fois d'une nouvelle écrite par un égyptologue, l'Anglais Arthur Weigall, dont la réalisation est assurée par Melford. Beaudry traduit également la chanson thème de *Burning Sands* que Germain (1922) enregistre sous le titre « La Sultane d'Arabie ». Au théâtre cette fois, le dramaturge montréalais Armand Leclair offre un autre écho au film lorsque sa pièce *Le sheik* ou *Le cheik* est créée à Montréal le 8 octobre au Théâtre Chanteclerc, puis le 29 octobre 1923 au Théâtre Canadien-français.

[La pièce] était intitulée *Entre deux civilisations*, mais fut présentée sous le même titre que le film : *Le Sheik*. Elle raconte l'aventure

4. Et peut-être peut-on également inclure la « Chanson Arabe » de Fritz Kreisler, qui enregistre en avril 1922 une adaptation pour violon et piano d'une œuvre de Rimsky-Korsakov.

5. Il est intéressant de noter que les paroles de la version de Beaudry n'ont rien à voir avec celles du Français Lucien Boyer, intitulée « Le Sheik dans l'immense Sahara » et publiée par les Éditions Salabert à la fin de 1921. La chanson originale et les deux traductions en français racontent chacune différemment l'aventure amoureuse d'un sheik.

d'un groupe de Québécois aux prises avec des Arabes en plein désert nord-africain, où le fils d'un sheik tente de séduire la fille d'un géologue québécois (Lacasse, 2000 : 122).

Publiée à Montréal aux Éditions Édouard Garand dans le recueil *Le théâtre canadien* (Leclaire, 1928), cette pièce qui compte 16 personnages, « Arabes – Soldats français – Danseuses – Musiciens, etc... » (1928 : 3), sera jouée à plus de quatre reprises avant le milieu du siècle.

La dernière superproduction mettant en vedette Valentino avant la création de la chanson qui occupera principalement la suite de mon propos est le film *Blood and Sand*, présenté en première à Los Angeles le 5 août 1922, puis lancé en même temps aux États-Unis et au Canada le 10 septembre⁶. *Sang et sable* « est une histoire très vivante de l'Espagne et l'intérêt semble se concentrer vers le champ de courses des taureaux. Rudolph Valentino qui excelle dans les rôles d'amoureux, joue sur la réserve dans ce film. [...] Il n'en demeure pas moins vrai que Valentino joue d'une façon remarquable et qui grandit encore sa popularité » (Anonyme, 1922 : 7. Je souligne). Dans les maisons de disques montréalaises, par exemple, les mélodies et les

6. Ce film est basé sur la pièce théâtrale *Blood and Sands* (1921) de Tom Cushing, elle-même tirée de la nouvelle intitulée *Sangre y arena* de Vicente Blasco Ibáñez (1908).

thèmes de l'Espagne remplacent maintenant ceux du Moyen-Orient, comme en témoignent le monologue comique «Ladébauche en Espagne» enregistré par Élzéar Hamel (1922) chez Columbia et les airs de l'opéra *Carmen* (de Bizet) qui reviennent à la mode : Placide Morency interprète «Air de la fleur» et enregistre la scène musicale comique «Comme en Espagne» reprenant des extraits de la «Chanson du Toréador» pour raconter la victoire de Théodore, «notre grand toréador», contre «le plus féroce de tous les taureaux au monde» (Morency et Saint-Jacques, 1923). Ce tour d'horizon de l'image d'un «sheik» arabe ou d'un «toréador» espagnol permet de constater, par ailleurs, qu'en cette première moitié des années 1920, peu de temps s'écoule entre la projection d'un film aux États-Unis, sa projection à Montréal et son intégration créative par la communauté artistique et culturelle canadienne-française. Les films de Valentino n'étaient pas les seuls à gagner en popularité et à prendre vie en sol montréalais : l'acteur et ses personnages à la fois forts, mystérieux et charmeurs allaient aussi avoir leurs émules et leurs variations.

PENDANT QUE DANSE LA MUSE

En 1923, Valentino n'apparaît dans aucun film. Un conflit lié au salaire avec Famous Players-Lasky tourne mal et une injonction interdit à l'acteur de travailler avec d'autres maisons

de production avant le tournage des longs métrages restant à son contrat. Cette pause en retrait des studios n'est toutefois pas une année de repos puisque Valentino va retourner à son premier amour, la danse. Il fera une tournée dans près de 90 villes nord-américaines en parrainant un concours de beauté organisé par la compagnie de produits cosmétiques Mineralava⁷. Pendant que la vedette italienne danse le tango, deux disques Starr-Gennett sont enregistrés avec une approche plutôt humoristique.

Le premier est un sketch de la série de dialogues composés autour d'un personnage nommé Aglaé (« Aglaé... » au téléphone, chez le photographe, chez le poète, chez le boucher, etc.) écrits par J. Hervé Germain en 1922 et 1923. Juliette Béliveau et Germain lui-même enregistrent le 9 mai 1923 le titre « Aglaé chez Valentino », qui met en scène une jeune fille allant à la rencontre de Valentino pour « faire dans les vues ». Alors que l'acteur est joué de manière sérieuse, qu'il est présenté comme un homme cultivé au vocabulaire courtois et varié, Aglaé est ridiculisée par son manque de culture. En entrevue, Valentino demande à Aglaé si, pour devenir une actrice, elle sait « faire des choses » : « De la natation ? » lui demande-t-il. Mais à défaut de se faire comprendre, Valentino reformule sa ques -

7. C'est une Canadienne, Norma Niblock de Toronto, qui remporte la finale du concours et qui sera couronnée par Rudolph Valentino en novembre 1923 (Hill, 2011 : n.p.).

tion et lui demande si elle « sait nager » ; Aglaé peut alors répondre : « Comme une morue ». De même, lorsqu'il lui parle d'équitation, Aglaé comprend « liquidation » et dit n'avoir « jamais tenu de magasin ». Finalement, l'entrevue se termine avec un Valentino qui se moque à mots couverts de cette jeune fille désirant « jouer les amoureuses » :

— [A]ussitôt que j'aurai besoin de vous, je vous le ferai dire, Madame.

— [...] Ça vas-tu prendre ben du temps ?

— Oh, moi ça m'a pris, euh, dix ans pour ma première production.

— Dix ans ?

— Oui, mais vous, tellement, vous pourriez peut-être attendre encore une quinzaine d'années.

— Eh eille ! Rêves pu, moé j'ai pas un jour pour attendre, vous savez ! (Germain et Béliveau, 1923 ; ma transcription)

Dans ce dialogue, on ne peut rien reprocher au personnage de Valentino, sinon de ne pas savoir danser la « bastringue », tandis que c'est un tout autre Valentino que joue Gaston Saint-Jacques lorsqu'il enregistre la chanson « Le beau Valentino » dans les studios de Compo Company le 17 mai 1923⁸. Quand Roméo Beaudry, aussi gérant de l'étiquette de disque Starr-Gennett et éditeur musical, compose cette chanson, il

8. Selon les recherches de Robert Thérien (2008), la chanson est disponible en magasin au mois de septembre suivant puisqu'elle est annoncée pour la première fois dans *La Presse* du 14 septembre 1923.

compte à son actif 38 traductions et 5 compositions⁹. Alors que les traductions dominent nettement la production de cette période, «Le beau Valentino» se démarque en étant «le succès du jour» (Beaudry, 1923) et peut-être ainsi la première œuvre originale de Beaudry à percer le marché. Tout comme pour le dialogue avec Aglaé, le choix du prénom du personnage renvoie ouvertement à un contrat hypertextuel. Par un processus d'appropriation fondé sur l'imitation, Beaudry traverse les frontières disciplinaires et identitaires en créant une nouvelle œuvre. Cette chanson emprunte à l'univers cinématographique états-unien des éléments hétéroclites et donne naissance à un texte représentant un univers canadien-français. Comme l'explique clairement Gérard Genette, «l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte : sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte» (1982 : 107). L'analyse qui suit montre que cette chanson comique est un pastiche construit à partir d'un ensemble de traits stylistiques et thématiques qui proviennent des liens unissant la chanson populaire et le cinéma hollywoodien par l'intermédiaire de la figure de Valentino. Narrée par le «beau Valen-

9. Les compositions sont «La rose du boulevard» (avec Jean Nel et Henri Miro, enregistrée en octobre 1922), «L'Orchestre de Campagne» (avec Henri Miron, en décembre 1922), «Comme en Espagne» (mai 1923), «Le beau Valentino» (mai 1923) et «Au jour de l'An» (octobre 1923).

tino», la chanson évoque un scénario qui évolue en quatre scènes distinctes.

SCÈNE 1 : SITUATION INITIALE

En prenant la parole, le protagoniste de la chanson (ci-après le beau Valentino) se présente comme un homme «[p]areil à Rudolf Valentino» (v. 1), pour qui les femmes ont le «béguin» (v. 2). Il honore sans détour sa beauté et son élégance que soulignent son «pantalino» (v. 3), ses «cheveux luisants d'vaselino» (v. 5) et son «joli collet d'satino» (v. 7). À la première personne du singulier, le beau Valentino chante ses louanges à un auditoire indéfini, mais sa vantardise est telle qu'il pourrait fort bien être son propre public. D'entrée de jeu, Beaudry se sert du personnage pour critiquer la mode masculine et urbaine de tous ces jeunes hommes de par le monde qui tentent d'imiter l'acteur :

George Melford directed «The Sheik» with Rudolph Valentino in the leading role. It was his passionate acting in this that won him his everlasting niche in the cinema Hall of Fame. The far-reaching influence of this picture is not to be doubted. The work of Valentino had reached a stage of perfection, till his gestures, his hair cut, his manner of combing his hair and the man in general were copied in all corners of the earth where the cinema has made its way (Ben-Allah, 1926 : 32).

Cette imitation passe par une attention particulière portée à l'apparence et fait voir un narcissisme assumé. L'accoutrement du beau Valentino lui procure un « grand air élégant » (v. 6) qui épate les femmes qui l'« appell'nt tout's leur p'tit chien chien » (v. 4). Cette image du chien mignon soumis à son maître féminin crée, quant à elle, un lien direct avec une rumeur qui a marqué les débuts de la carrière de l'acteur, celle racontant que Valentino aurait été gigolo sous le couvert des cours de danse qu'il donnait en privé. Ainsi, dans les journaux et les magazines de cinéma, Valentino fait parler de lui par ceux qui l'idolâ-trent et par ceux qui cherchent à faire scandale. Les nombreuses biographies s'entendent sur le fait que l'acteur fut victime de son apparence soignée et de son origine italienne au teint basané :

The gigolo's slicked-back hair became a symbol of what made him suspect. Instead of being rugged and leathery like a 1000 percent American, his oiled hair and manner made him « smooth » and slithery, like the fabled snake in the grass (Leider, 2003 : 59).

Par l'intermédiaire du cinéma, Valentino devient l'icône du *latin lover*, de l'étranger et de l'homme raffiné, voire efféminé ; il incarne plusieurs personnages d'origine étrangère, sources de curiosité pour l'Américain blanc protestant : des Arabes, des Argentins, des Cosaques, des Espagnols, des Indiens et des Italiens.

Somme toute, le succès de Valentino auprès des femmes et des hommes est sans équivoque, on le mime et on l'admire. À la fin de la première scène, la description physique est complétée, mais outre l'accent canadien-français que lui impose l'interprète Gaston Saint-Jacques, on ne peut avec précision situer géographiquement le beau Valentino. Cette information survient à la scène suivante, tout de suite après le premier refrain glorieux et plein d'assurance du personnage : « Valenti, Valento, c'est moi qui suis l'Beau Valentino ! » (v. 9).

SCÈNE 2 : PREMIER ÉLÉMENT DÉCLENCHEUR

Le deuxième couplet dévoile le lieu précis où se trouve le chanteur : il se promène à Montréal sur « l'Av'nue Papineau » (v. 10). Survient alors la première intervention d'un deuxième personnage : « un' veuve de quarante ans » qui « s'affaisse en criant : c'est Valentino / que j'attendais d'puis si longtemps » (v. 12-13). L'action se rapporte cette fois vers les femmes qui ne peuvent se contenir devant l'objet de leurs fantasmes et qui nourrissent le rêve de vivre un moment intime avec lui. La scène décrite par les mots de Beaudry n'est pas que fiction puisque le 15 avril 1923, à peine un mois avant l'enregistrement de cette chanson, Valentino mettait le pied sur le pavé montréalais, comme le raconte un chroniqueur du journal *La Patrie* :

[...] tant de jeunes filles et de jeunes femmes m'avaient littéralement assommé avec leur admiration, voire leur subite autant que bruyante passion pour ce héros du Tango argentin ; tant de *jeunes gommeux* se laissaient croître des favoris à la Valentino, portaient cravates, pantalons et souliers à la Valentino [...]. Puis, en voyant dans la gare, un si grand nombre de petites « *flappers* » de quatorze et quinze ans se bousculer près des portes donnant sur le quai, ayant appris, j'ignore comment, l'endroit et l'heure de l'arrivée du *beau Rudolph*, je me disais en moi-même :

— Voilà bien la jeunesse d'aujourd'hui [...]
(Comte, 1923 : 7. Je souligne).

Voilà l'effet du *beau Rudolph* appréhendé par Comte et développé dans les deux premières strophes de la chanson. Le beau Valentino serait l'un de ces *gommeux* qui cherchent à faire battre le cœur des jeunes *flappers* tel « un p'tit moteur à gazéline / ou bien un engin à vapeur » (v. 16-17). Toutefois, Beaudry ose élargir le spectre des femmes en incluant les « veuves de quarante ans », certainement nombreuses au fameux spectacle de danse du concours de Mineralava, présenté à l'Aréna Mont-Royal le soir même de l'arrivée de Valentino au pays. Sûr de lui, le « beau » de cette scène, ou de cette deuxième strophe, est un homme impassible qui sait faire preuve de galanterie : il relève la veuve affaissée et lui offre « une aspérino » (v. 14) avant de poursuivre son

chemin en claironnant « Gazéli, Gazélo, c'est moi qui suis l'beau Gazélino » (v. 18).

SCÈNE 3 : ÉLÉMENT PERTURBATEUR

L'événement raconté à la troisième scène se passe peut-être un autre jour, alors que le beau Valentino marche dans la « rue Ste-Cath'riño » (v. 19). Cette fois, c'est « un' jeun' femme » (v. 20) qui l'interpelle et qui devient le troisième personnage de la chanson. Pourtant, l'étonnement de la « P'tite Clémentine Nault » (v. 23) ne tient pas de la révérence pour l'homme célèbre, mais dévoile plutôt la véritable identité du protagoniste : « Tiens, tiens, Ti Pit Cousineau / es-tu sorti depuis longtemps ? » (v. 21-22). Clémentine poursuit en lui rappelant qu'ils travaillaient ensemble à la gare de « Windsor » (v. 24) ; il « frottai[t] les bottinos » pendant qu'elle « sortai[t] les pots... d'fleurs dehors » (v. 25-26). Le surnom « Tit Pit » utilisé par Clémentine contraste avec la composition du personnage effectuée jusqu'à ce passage. L'apparence du beau échoue à marquer la distance et à créer un effet d'admiration sur une femme qu'il a connue. Cet élément perturbateur renseigne l'auditeur sur le passé trouble du personnage, qui entre en opposition avec l'image construite avant la confrontation. En vérité, ce « [p]areil à Rudolf Valentino » a vécu la misère en gagnant un peu d'argent comme cireur de bottes, agenouillé aux pieds des riches voyageurs de

train, jusqu'à ce qu'il commette un acte qui semble lui avoir valu une peine de prison. Mais maintenant qu'il est libre, le beau fumiste ne démord pas, il campe son rôle et répète encore une fois son refrain « c'est moi qui suit l'Beau Valentino », tandis qu'il cherche une façon de sortir de cette impasse.

SCÈNE 4 : LE DÉNOUEMENT

Le beau Valentino dément les dires de Clémentine en lui « répond[ant] en Argentino » (v. 28) et en faisant preuve d'un caractère mondain : « Madam', j'crois que vous fait's erreur / je suis le célèbre Valentino / votr' fleur est pour moi sans odeur » (v. 29-31). Il est intéressant de noter que Beaudry fait mine de donner la parole à son personnage en espagnol (en « argentino ») et non pas en italien, alors qu'il ne fait aucun doute, après le passage très médiatisé de Valentino à Montréal, que ce dernier vient d'Italie. À quoi fait donc référence Beaudry lorsqu'il fait parler le beau Valentino dans une autre langue que l'italien ou même le français¹⁰? Ce choix cadre non

10. En effet, le beau Valentino aurait pu s'exprimer en français. Lors de sa venue, le Québec n'était pas peu fier d'apprendre que Valentino « manie notre langue comme un Parisien instruit [...] et parlait [le français] de manière académique et sans le moindre accent étranger [...], qu'il était facile de voir que Valentino est bien plus maître de la langue française que de la langue anglaise [...] et que lors de la soirée] Valentino parla en français, disant que c'était la

seulement avec les syncopes de la mélodie et les castagnettes de l'accompagnement, mais également avec le costume argentin que portait Valentino lors de sa prestation montréalaise du fameux tango argentin vu dans *The Four Horsemen of the Apocalypse*. En fait, la réponse se trouve surtout du côté du cinéma et des œuvres qui ont fait le triomphe de l'acteur. Valentino tient le rôle d'un Argentin dans *The Four Horsemen* et celui d'un matador espagnol dans *Blood and Sand*. Même dans son rôle du sheik, il se dévoile à la toute fin comme un homme d'ascendance anglaise et espagnole. Beaudry, qui n'est pas dupe, fait de son personnage un « pareil à Valentino » jouant un de ses grands rôles. À la fin de la dernière scène, l'histoire ne dit pas si les talents de comédien du beau Valentino réussissent à convaincre la p'tite Nault, mais il conserve son « air finaud » (v. 32) pendant qu'il « [s]'éloigne d'ell' sans façon » (v. 33). Ébranlé malgré tout, le beau se réfugie dans un quelconque restaurant pour y déguster une « toast and beano » (v. 34), un plat *canayen* qui saura le reconforter après avoir réaffirmé, en guise de conclusion, son identité empruntée avec le même refrain complaisant suivi d'un « olé ! ».

langue de sa mère et qu'on ne pouvait jamais oublier la langue du pays d'origine de celle qui avait bercé notre enfance » (Comte, 1923 : 7).

UNE MUSE À DÉCORTIQUER

La chanson représente un beau Valentino montréalais qui pastiche à son tour les aléas d'un nouveau mode de vie urbain, empreint du rêve américain et des nouvelles préoccupations propres à la modernité des années 1920. Le phonogramme du « Beau Valentino » a une durée de 2:46 et l'interprète est accompagné par une petite fanfare de cuivres agrémentée de castagnettes. Dès les premières mesures du prélude, l'emploi du glissando au trombone laisse présager le registre comique tandis que le tempo rapide, la métrique ternaire et les castagnettes – percussion typique de la musique latine européenne et américaine – contribuent à créer une mélodie comparable à une valse argentine ou espagnole. L'accompagnement accentue alors la compréhension de l'histoire et l'élaboration du récit : une fausse valse latine, un faux accent espagnol et un faux Valentino. En effet, le texte de la chanson forme un poème de quatre couplets de huit vers augmentés d'un refrain intégré d'un vers, et pour réussir l'illusion d'un accent espagnol, Beaudry crée à la fin des vers une suite de rimes alternées (ABAB-ACAC-Refrain), où « A » est une assonance du phonème « o ». Dans cet esprit, l'effet comique est stimulé par l'emphase mise sur la voyelle et par la création de néologismes en substituant la dernière syllabe de plusieurs

mots pour obtenir « pantalino », « vasélino », « gazé - lino », etc.

Beaudry joue avec les apparences qui permettent de tromper l'auditeur sur « le Valentino » dont il est question. Le beau montréalais construit son image à partir d'un Valentino fictif, alimenté de rumeurs (un gigolo), de personnages inventés (un Argentin charmeur et vaniteux) et de la figure façonnée par les médias (le *latin lover*). Beaudry s'amuse en télescopant ces épiphénomènes liés au monde du vedettariat et à l'instrumentalisation de cette fiction par l'industrie culturelle naissante. Beaudry s'en prend au culte de la beauté voué à l'Italien comme l'avaient fait avant lui certains cinéastes américains¹¹, mais aussi comme l'avait fait le comédien Paul Coullée lorsqu'il fait dire à Mademoiselle Teasdale : « Y est si beau, Valentino. C'est ma passion » (cité dans Lacasse, 1996 : 176). Beaudry s'attaque différemment au même phénomène de consommation érigé autour d'une personnalité publique. La distance entre l'image fausse et le véritable homme d'origine italienne est d'autant plus avérée que Gustave Comte ravise rapidement son jugement après avoir interviewé l'acteur :

11. Des parodies fort bien réalisées ont été produites comme *Mud and Sand* (1922) et *The Shriek of Araby* (1923). Dans *Mud and Sand* et *Monsieur Don't Care* (parodie du film *Monsieur Beaucaire* à l'affiche en 1924), le personnage principal s'appelle Rhubarb Vaselino.

Au lieu d'un gaillard de six pieds de taille et d'un poseur très infatué de sa personne, portant des habits excentriques et des cravates efféminées, nous avons trouvé en Valentino, un voyageur ordinaire de taille à peine moyenne, portant « bloomers » et casquette couleur chocolat au lait [...]. J'ai trouvé un homme sérieux et instruit à la place du cabotin que je m'imaginai, un homme assez sage pour profiter de son heure de vogue en vue de l'avenir, et cela m'a raccommoqué quelque peu avec les réputations surfaites et les involontaires bourreaux des cœurs que deviennent parfois certaines vedettes de l'écran. [...] Excellent orateur, Valentino a prouvé de plus qu'il était courageux et qu'il ne craignait pas de critiquer publiquement ceux qui sont responsables du fait que le cinéma n'est pas toujours l'éducateur et l'initiateur d'art qu'il devrait être. [...] Après l'arène, M. et Madame Valentino allèrent répéter [*sic*] les mêmes danses à la salle Stanley, remplie de public, puis un peu après minuit, leur train spécial les emmenait vers Toronto (1923 : 7).

Le contraste est net entre, d'une part, la fiction véhiculée par l'image de l'artiste, instigatrice de la mode adoptée par les jeunes hommes et de la réaction survoltée des femmes, et, d'autre part, l'homme ordinaire, marié et propageant un discours critique sur sa profession et sur les rouages de l'industrie cinématographique. Valentino avoue au journaliste son impuissance à l'égard de l'emprise des spectateurs et des médias sur son image publique. Il ressent même le besoin

d'affirmer ouvertement ce qu'il *n'est pas* – un héros – et ce qu'il *est* – un interprète qui joue divers rôles devant la caméra : « Je ne veux pas être mal compris, dit Valentino. Je ne suis pas un héros, excepté dans les rôles que j'interprète » (1923 : 7). Ainsi, Beaudry a vu juste dans l'écriture d'une chanson qui devient aussi un commentaire sur le phénomène social que sont devenus Valentino et le cinéma hollywoodien.

La chanson de Beaudry est formée par une dynamique complexe d'hybridation culturelle, et son résultat offre une sorte de chronique qui donne une couleur locale à la popularisation grandissante d'un cinéma états-unien. De ce fait, « Le beau Valentino » semble être construite comme un film mettant en vedette une interprétation proprement canadienne-française de la synthèse fictive des rôles joués par Valentino dans sa carrière. La posture humoristique adoptée par Beaudry fait voir que les phénomènes de mode en provenance des États-Unis ne sont pas nécessairement perçus et acceptés *a priori* de manière purement naïve. Effectivement, il suffit de rendre compte des circonstances de diffusion et des mécanismes de métissage des œuvres exportés depuis les États-Unis vers le Québec pour s'en apercevoir. Au cinéma, en toute première instance, le bonimenteur prête sa voix et son accent populaire canadien-français à un Valentino que l'écran rend plus grand que nature. Déjà, Valentino se fait connaître dans un

contexte de présentation qui se distingue des projections en salles anglophones. Germain Lacasse insiste sur ce point : « [...] avant même le début d'une production locale de films, des tactiques d'appropriation étaient apparues et se développaient pour interpréter selon les idiomes locaux les vues animées importées » (2000 : 123). La chanson créée par Beaudry permet, quant à elle, une réincarnation complète de Valentino en un « beau Valentino » qui se fait donner non seulement une voix, celle de Gaston Saint-Jacques, mais aussi un accent canadien-français, un lieu de vie montréalais et une personnalité du milieu prolétaire au passé peu glorieux.

FINALE

Beaudry récupère la conception populaire fantasmagorique issue de la réception du cinéma états-unien pour en faire la toile de fond de la chanson analysée. En d'autres mots, la mise en forme d'une véritable « hypertextualité » de l'œuvre demande de la situer dans son historicité propre et de montrer comment l'univers cinématographique anglophone et états-unien a pu être approprié dans le contexte de la chanson populaire canadienne-française. C'est par l'humour, le pastiche et la poésie que Beaudry participe à sculpter dans l'imaginaire collectif une manière, une posture à l'égard des nouvelles mœurs en provenance des États-Unis. Plus encore, dans le

répertoire de chansons populaires de cet auteur-compositeur, qui compte plus de 300 chansons, la traduction et l'appropriation sont effectivement des procédés souvent utilisés à des fins créatrices. Sans verser dans un relativisme crédule, il semble que le regard proprement canadien-français porté sur les manifestations d'une mode générée par le rayonnement de la culture états-unienne invite à réenvisager le sens des œuvres sans les soumettre systématiquement à des perspectives réductrices ou à des généralisations hâtives. En somme, tout en considérant le dialogue des muses qui a cours dans la chanson de Beaudry et la distance que permet l'humour, on peut affirmer que « Le beau Valentino » manifeste concrètement, et de manière tout à fait originale, la richesse des relations discursives et esthétiques entre les pratiques de création artistique et les mœurs socioculturelles.

ANNEXE

« Le beau Valentino »

Paroles et musique de Roméo Beaudry, enregistrée sur la face B du disque Starr-Gennett 12099 le 17 mai 1923 par Gaston Saint-Jacques (dit Cheval)

COUPLET 1

1. Pareil à Rudolf Valentino
2. Les femm's ont pour moi le béguin,
3. Ell's admir'nt sur moi le pantalino
4. Ell's m'appell'nt tout's leur p'tit chien chien ;
5. Les cheveux luisant d'vaselino
6. Me donn'nt un grand air élégant
7. Je porte un joli collet d'satino
8. C'est tout c'qu'il y a d'plus épatant.

REFRAIN 1

9. Valenti, Valento, c'est moi qui suis l'Beau Valentino!
[Oh! Oh!]

COUPLET 2

10. En passant sur l'Av'nue Papineau
11. Soudain un' veuve de quarante ans
12. S'affaïsse en criant : C'est Valentino
13. Que j'attendais d'puis si longtemps ;
14. Je lui fis prendr' une aspérino,
15. Et j'entendis battre son cœur,
16. Comme un p'tit moteur à gazélino
17. Ou bien un engin à vapeur. *tadata*

REFRAIN 2

18. Gazéli, Gazélo, c'est moi qui suis l'beau Gasélino!
[Oh! Oh!
Coco]

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

COUPLET 3

19. L'autr' jour sur la rue Ste Cath'rino
[Hier]
20. Un' jeun' femm' m'arrête en passant,
21. Ell' me dit : «Tiens, tiens, Ti Pit Cousineau,
22. Es-tu sorti depuis longtemps? [tadata, tadata]
23. T'rappelles-tu d'la P'tite Clémentine Nault,
24. On a travaillé au Windsor,
25. Pendant que tu frottais les bottinos
26. Moi, j'sortais les pots... d'fleurs dehors?» *ta da ta*

REFRAIN 3

27. Valenti, Valento, c'est moi qui suis l'Beau
[Valentino! Oh! Oh!
Vasélino! Chevaux

COUPLET 4

28. J'lui répondis en Argentino :
29. «Madam', j'crois que vous fait's erreur,
30. Je suis le célèbre Valentino,
31. Votr' fleur est pour moi sans odeur.» *tadata, tadata*
32. En disant ces mots d'un air finaud,
33. Je m'éloignai d'ell' sans façon
34. Et j' m'en allai prendr' un' « toast and beano »
tadata, tadata
35. Pour me r'mettr' de mon émotion.

REFRAIN 4

36. Valenti, Valento, c'est moi qui suis le Beau
[Valentino! Oh! Oh!
Olé

MÉDIAGRAPHIE

- ANONYME (1921a), « “Les quatre cavaliers de l’apocalypse” au Princess », *La Patrie*, 14 juin, p. 11.
- ANONYME (1921b), « “The Sheik” au Capitol », *La Patrie*, 29 novembre, p. 8.
- ANONYME (1921c), « Théâtre Capitol », *Le Canada*, 3 décembre, p. 9.
- ANONYME (1922), « Valentino fait un splendide Toréador et la saison d’hiver débute bien au Capitol », *La Patrie*, 12 septembre, p. 7.
- BEAUDRY, Roméo (1923), « Le beau Valentino », Montréal, L.R. Beaudry Éditeur. (Coll. « Chansons à 10 sous ».)
- BEN-ALLAH (1926), *Rudolph Valentino. His Romantic Life and Death*, Los Angeles, Gem Publishing Company.
- COMTE, Gustave (1923), « Valentino accueilli par des milliers de personnes hier. – Pourquoi il parle si bien et aime tant le français. – Son hommage à notre province. – Sa guerre pour l’art contre les trusts », *La Patrie*, 16 avril, p. 7.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GERMAIN, J. Hervé (1922), « La Sultane d’Arabie », 78 tours, Starr-Gennett, 12074-B.
- GERMAIN, J. Hervé, et Juliette BÉLIVEAU (1923), « Aglaé chez Valentino », 78 tours, Starr-Gennett, 12097-B, [En ligne], [<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/31397721.mp3>], (15 juin 2013).

- HAMEL, Élzéar (1922), «Ladébauche en Espagne», 78 tours, Columbia, E7547-B.
- HILL, Donna (2011), «The Mineralava tour», *Falcon Lair: The Rudolph Valentino Homepage*, [En ligne], [<http://www.rudolph-valentino.com/mineralava.htm>], (15 juin 2013).
- LACASSE, Germain (1996), «Le bonimenteur et le cinéma oral. Le cinéma “muet” entre tradition et modernité». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- LACASSE, Germain (2000), *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma «muet» entre tradition et modernité*, Paris/Québec, Éditions Méridiens Klincksieck/Éditions Nota bene.
- LAPIERRE, Arthur, et J. Hervé GERMAIN (1922), «Le Sheik d'Arabie», 78 tours, Starr-Gennett, 12046-A, [En ligne], [<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1486>], (15 juin 2013).
- LEIDER, Emily W. (2003), *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*, New York, Farrar, Straus et Giroux.
- MORENCY, Placide, et Gaston SAINT-JACQUES (1923), «Comme en Espagne», 78 tours, Starr-Gennett, 12102-A.
- SAINT-JACQUES, Gaston (2008), «Le beau Valentino», 78 tours, Starr-Gennett, 12099-A, [En ligne], [<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15259.mp3>], (15 juin 2013).
- THÉRIEN, Robert (2008), *Notice «Le beau Valentino»*, dans *Le Gramophone virtuel*, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, [En ligne],

[http://amicus.collectionscanada.ca/gramophone-bin/Main/ItemDisplay?l=1&l_ef_l=-1&id=245224.105147&v=1&lvl=1&coll=24&rt=1&rsn=S_WWWxaaBI3Ha&all=1&dt=MC+%7Cbeau%7C+ET+%7Cvalentino%7C&spi=-&rp=1&vo=1], (15 juin 2013).

Denis Saint-Jacques et
Marie-José des Rivières
Université Laval

TWO SOLITUDES :
CONFRONTATION DES CULTURES
ET MARIAGE DES ARTS

En 1945, Hugh MacLennan publie *Two Solitudes* où il présente Montréal comme une ville où s'affrontent les cultures canadienne-française et canadienne-anglaise. La première partie y met en scène un conflit dans les sphères économique et religieuse, alors que la seconde imagine une réconciliation dans les domaines artistiques de la littérature, de la peinture et de l'architecture. S'y met en place une structuration complexe, qui tient compte 1) sur le plan politique, des luttes entre le monde des affaires anglophone et le monde clérico-nationaliste des Canadiens français; 2) sur le plan artistique, du conflit entre l'autonomie de l'art et diverses hétéronomies économiques, politiques ou religieuses qui cherchent à la surdéterminer; 3) de l'art comme dépassement des conflits ethniques.

Le roman couvre quatre périodes s'échelonnant de 1917 à 1939. D'abord, il représente Athanase Tallard, notable exploitant sa seigneurie ancestrale. À Saint-Marc-des-Érables, village agricole du nord-ouest de Montréal, Athanase s'oppose au curé du village pour de multiples raisons : parce qu'il cherche un accord entre les groupes ethniques, parce qu'il a épousé une anglophone, parce qu'il veut faire éduquer son deuxième fils en anglais et, plus encore, parce qu'il veut développer un projet industriel à Saint-Marc, projet dans lequel son alliance avec un homme d'affaires anglais lui vaudra la ruine.

La suite du roman, dont l'action se déroule surtout à Montréal, met en scène son deuxième fils, Paul, et une jeune femme de la bourgeoisie anglophone, Heather. Paul, qui a reçu une éducation anglaise, cherche une voie pour réconcilier ses deux identités, d'origine et de formation. Il finit par épouser Heather, elle aussi en rupture avec sa communauté, et décide de se consacrer à l'écriture. Il entreprend un roman sur les « deux solitudes ».

L'ensemble de l'ouvrage donne une importance déterminante à la culture entendue au sens restreint « d'arts et lettres » ; la presse n'y joue aucun rôle, sinon très occasionnel, et l'idée de patrimoine ne se dégage pas encore nettement de la culture artistique qui en est toute pétrie. On peut réduire davantage l'ensemble des pratiques en cause. Il est question d'écriture littéraire ; la

fiction nous offre au moins trois écrivains : Tallard, McQueen, l'associé momentané de Tallard, et Paul. Elle met aussi en jeu une peintre, Heather, et un abondant discours architectural qu'il n'est pas facile d'assigner à un personnage en particulier. Mais rien d'autre, ni musique, ni théâtre, ni ballet : aucune pratique relevant de la performance immédiate. En fait, on peut assez aisément y associer « le dialogue des muses » à deux pôles : la littérature, comportant essai social et roman, d'une part, et les arts plastiques, peinture, décoration d'intérieur et architecture, de l'autre.

Est-ce bien d'ailleurs un dialogue ? Si l'on distingue aisément deux pôles, il est difficile de les attribuer précisément à seulement deux locuteurs, et on verra à l'inverse qu'un seul peut même tenir le discours des deux pôles. De plus, il reste souvent oiseux d'établir la distinction entre l'un ou l'autre des personnages et le narrateur lui-même. Cela donne une présence très diffuse au « dialogue » dont nous parlons ici. D'autant que celui-ci se trouve partie prenante d'un échange plus large qui oppose le plan économique où, après une entente trompeuse, se réalise en première partie l'échec des rapports entre anglophones et francophones, et la sphère artistique où s'obtient à la fin l'accord de la génération suivante pour la réconciliation des deux solitudes.



On peut voir d'abord ce qui se dit de la littérature. D'un certain point de vue, celui de l'espace occupé par un discours traitant explicitement d'affaires littéraires, les interventions à ce sujet se révèlent brèves et parcimonieusement disséminées dans la fiction. Mais, puisque le roman se propose comme une réponse à la quête esthétique qu'il met en jeu, il devient lui-même en son entier, tout comme dans *À la recherche du temps perdu*, la conclusion effective du récit. On ne saurait négliger cet aspect des choses : c'est la littérature elle-même qui tient le dialogue.

On pourrait penser que dans un tel contexte, le discours littéraire se voit connoté *a priori* d'une valeur positive. Et pourtant, il suffit de lire un peu pour en douter. Athanase Tallard, seigneur et député, est évidemment un orateur, ce dont l'intrigue tient assez peu compte ; il écrit toutefois un essai contre la religion, vue comme un facteur de division sociale. Cet essai ne va pas loin, car Tallard lui-même se demande s'il s'y trouve une seule idée originale ou si tout ce qu'il couche sur le papier ne s'avère pas une simple redite de Voltaire et de Rousseau. Son fils Marius en lit en secret certaines pages qui le scandalisent et utilise cette découverte contre son père en informant le curé du village. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage reste inachevé et inédit. Dans un esprit assez peu différent, McQueen, l'homme

d'affaires anglophone qui s'est momentanément associé à Tallard pour industrialiser le village, prépare une conférence dont il n'est pas peu fier : « *Canada : A Phenomenon of Stability in a Troubled World* » (MacLennan, 2003 : 307)¹. En 1934, au pire de la crise ! On n'en connaîtra que le titre, qui suffit. On peut penser ici encore à Proust et à cette opposition qui se construit entre Marcel et Monsieur de Norpois, quand ce dernier lui propose de devenir écrivain par ce type de production. Cependant, pour la jeune génération de Paul et de Heather, comme pour Marcel d'À *la recherche*, littérature s'entend comme roman et poésie, roman surtout.

Heather, la peintre, a lu « l'œuvre complète de D. H. Lawrence [...] de même que celle d'Aldous Huxley et de Dos Passos, et il y avait aussi quelques Hemingway ainsi que les études sociologiques de Bertrand Russell. [...] Elle était incapable de supporter un livre qui [...] manquât [de style] » (*DS* : 507), et elle pouvait se perdre dans « la splendeur de la prose [de *Farewell to Arms*]² » (*DS* : 509). À la contemplation du pano-

1. Les traductions sont tirées de MacLennan (1992) ; dans le cas présent : « Canada : phénomène de stabilité dans un monde inquiet. » Dorénavant, les renvois à cette édition seront signalés par la seule mention *DS* suivie du numéro de la page ; les renvois à l'édition en anglais seront signalés par la seule mention *TS* suivie du numéro de la page.

2. « *All of D. H. Lawrence, [...] all of Aldous Huxley and of Dos Passos, some Hemingway, and the social works of Bertrand Russell. [...] She could not bear a book that lacked*

rama de Montréal, « des fragments de poèmes lui [viennent] à l'esprit³ » (*DS*: 469), moment explicite de *dialogue des muses*. On ne s'étonne donc pas de l'accord entre elle et Paul, l'écrivain. Pourtant, à la lecture de son premier essai de roman, elle réagit comme lui l'avait déjà fait à sa peinture. Le style la satisfait, mais pas le sujet. C'est que Paul doit se défaire de traditions qui l'empêchent de bien placer sa voix. Doté d'une solide formation classique, il admire par exemple Homère et son *Iliade* où il s'émerveille du fait que « tous les héros du poète semblaient baigner dans une fraîcheur limpide comme l'eau de mer⁴ » (*DS*: 433), ce qui le conduit à rédiger son premier roman alors qu'il réside à Athènes et à en situer l'action en Europe, pôle de la culture qu'il admire. Pourtant, il se questionne : « Comment cela se pouvait-il qu'un édifice fût beau en Europe et qu'au contraire son exacte copie, érigée ici, fût affreuse?⁵ » (*DS*: 409). Comme cette civilisation se voit menacée à son époque par la montée du fascisme, il décide d'en exploiter la conjoncture et tombe, on le voit, précisément dans le défaut qu'il reproche à Heather. Sa déci-

style » (*TS*: 328) et elle peut se perdre dans « *the splendour of the prose [of A Farewell to Arms]* » (*TS*: 330).

3. « *Lines of poetry came into her mind* » (*TS*: 306)

4. « *there seemed a sea-green freshness about all of Homer's people, a beauty you never found any more* » (*TS*: 280).

5. « *Why was a building beautiful in Europe when an exact copy of it was ugly here?* » (*TS*: 266).

sion relève du devoir, non de l'inspiration, de l'éthique, non de l'esthétique. Et Heather de lui demander : « Paul, pourquoi n'as-tu pas choisi un cadre canadien ?⁶ » (*DS* : 643). En conclusion, il comprend que ce qui le divise lui-même, cet affrontement contemporain des cultures de son propre pays, s'impose comme le sujet qu'il doit traiter.

* * *

Du côté de la peinture, la situation apparaît aussi problématique. Car tout ne commence pas très bien là non plus. La fiction nous informe que Tallard possède des livres d'illustrations, avec des nus féminins de Titien, Corrège, Botticelli, Rubens ou Ingres (*TS* : 42), renvoyant tous à la tradition, mais que Marius, son fils aîné, consulte pour des motifs qui ne semblent pas vraiment esthétiques... À Montréal, la famille Methuen, celle de Heather, vit dans des maisons décorées de sombres tableaux encadrés de plâtre doré. La description de la maison de McQueen sur la montagne comporte une mention d'« imitations du peintre anglais Constable entourées de massifs cadres dorés⁷ » (*DS* : 448). Tradition pervertie

6. « Paul, why didn't you set the scene in Canada ? » (*TS* : 417).

7. « imitation Constables surrounded by ponderous gilt frames » (*TS* : 292).

encore une fois ! Toutefois, la chambre de Heather, peintre elle-même, propose autre chose :

Quatre peintures étaient accrochées aux murs, chacune dans un cadre étroit de bois blanc. Trois étaient d'elle : deux simples paysages de la campagne laurentienne, et un fusain d'une tête de petit garçon. [...] [De plus,] le torse nu d'une jeune Noire. C'était l'œuvre d'un peintre tchèque qu'elle avait rencontré [...] ⁸ (DS : 506).

On aura une autre idée de ce à quoi elle vise en art par cette réflexion :

La lumière qui régnait ce jour-là rendait tous les contours aussi doux que ceux qu'on trouve dans un Constable. C'était bien là la dernière chose qui l'intéressât en peinture. Elle recherchait ces lignes et ces couleurs nettes et brillantes dont cette région offrait si souvent l'exemple ⁹ (DS : 512).

On s'étonne peu du rejet de Constable, si estimé dans son milieu social, pas plus que du souci de trouver une lumière propre au pays où elle travaille. Indices de sa recherche de modernité. Pourtant, à l'occasion de la première discussion

8. « *Four paintings hung on the walls, all in narrow, unpainted wood frames. Three were her own: two simple landscapes of the Laurentian countryside, and the crayon head of a small boy. [...] the nude torso of a Negro girl, done by a Czech painter she had met* » (TS : 328).

9. « *Today's light made all the contours as soft as a Constable. It was the last thing she was interested in painting. She wanted the lines and colours hard and brilliant, as they so often were in this part of the country* » (TS : 332).

qu'ils ont sur la question, Paul, sans expérience en la matière, juge la peinture de Heather à la fois intéressante et insatisfaisante et lui reproche son côté critique, « socialiste ». Il lui recommande d'« oublier[r] la souffrance » en précisant : « Vous avez de la joie en vous¹⁰ » (DS : 546). L'idée étant de ne pas peindre ce qu'il faut, mais ce que l'on ressent, si l'on a un tempérament heureux, comme Mozart, et en somme d'être fidèle à soi-même. Il estime aussi que cela doit prendre un certain temps avant qu'on puisse vraiment arriver à placer sa propre voix. Dans la dernière partie du roman, on constate qu'elle donne suite à cette dernière remarque en allant faire une maîtrise en histoire de l'art à New York.

Assez curieusement, le discours esthétique le plus abondant concerne l'architecture et la décoration, alors qu'aucun personnage n'en fait profession. Comme il n'y a pas d'architectes en titre, n'importe qui peut en parler. Tout se passe comme si le discours sur l'architecture était central et communiquait au roman urbain une forme de réflexivité esthétique fondamentale, au-delà des spécialisations disciplinaires.

Ainsi, au début du roman, le curé de Saint-Marc contemple avec satisfaction l'église qu'il vient de faire construire. « [L]a plus grande église à [des] milles à la ronde », « [une] solide masse de

10. « *Forget the suffering [...]. You've got joyce inside you* » (TS : 353).

pierre grise. Elle avait finalement été bâtie malgré tous les arguments qu'on avait opposés à ses dimensions¹¹» (*DS*: 30). Il y veut des «images», dont un grand Christ sculpté avec un halo de feux électriques. Il faut que tout paraisse grand et imposant. S'y oppose l'autre lieu de réunion du village, le magasin général, placardé de façon bigarrée d'images publicitaires bilingues, «La Farine Robin Hood, Black Horse Ale, Magic Baking Powder, Fumez le Tabac Old Chum» (*TS*: 6), indices de l'invasion anglophone qui menace. Voilà le village! On y trouvera aussi un moulin seigneurial en ruines, celles-ci non tant romantiques que signes de déchéance industrielle, et la maison domaniale ancienne, «ane des pus vieilles [...] du Canada¹²» (*DS*: 41), de 1672. C'est ce grand âge qui rend «les Français [...] aussi orgueilleux que Lucifer quand il s'agit de demeures comme celles-ci¹³» (*DS*: 41). À cela, Marius, le fils nationaliste de Tallard, oppose avec répugnance la transformation à venir du village en «ville industrielle¹⁴» (*DS*: 93) avec cheminées d'usine et une frontière séparant les cottages anglais des administrateurs «[des] horribles maisons neuves, non peinturées, de fabrication bon mar-

11. «*The largest within forty miles*», «[a] solid grey stone mass. After everything critics had said against the size of his church, it had been built» (*TS*: 7).

12. «*one of the oldest [...] in Canada*» (*TS*: 14).

13. «*The French are proud as Lucifer about houses like this*» (*TS*: 14).

14. «*Factory town*» (*TS*: 51).

ché¹⁵» (DS: 93) des prolétaires canadiens-français.

L'architecture oriente ici l'idée que l'on peut se faire de la civilisation canadienne-française en ces années de la Première Guerre mondiale, mais dans un sens qui reste équivoque. Ancienneté, solidité sont menacées par l'évolution économique. Néanmoins, le texte reste discret sur la tradition à propos de beauté ou de laideur, alors qu'il condamne nettement la hideur religieuse ou industrielle moderne.

Voyons maintenant Montréal, lieu où résident les gens d'affaires anglophones, lieu possible d'une certaine modernité. Voici d'abord le commentaire sarcastique d'un marin retraité, le grand-père de Heather, à propos de sa famille : «[...] une nombreuse famille [...] vivait dans une maison de pierre aux pièces obscures tendues d'étoffes rouge vin¹⁶» (DS: 70). C'est là qu'on pouvait imaginer les sombres tableaux évoqués plus haut. On peut cependant trouver un peu plus loin une description satisfaite de l'édifice d'une banque à étages, de ses portes de bronze, de son atrium de marbre, de son ascenseur et du riche bureau de l'homme d'affaires qui veut implanter une usine à Saint-Marc, mais le souci paraît ici principalement celui de la démonstration de la richesse et de l'importance des

15. «*New, raw, cheap houses*» (TS: 51).

16. «*[...] they] lived in stone houses with dark rooms hung with wine-red draperies*» (TS: 35).

locataires. Ceux-ci ont d'ailleurs sur la montagne « d'immenses constructions de pierre et de brique, certaines imitant des châteaux avec leurs gargouilles aux coins des toits, et toutes ayant sur un côté une énorme serre vitrée¹⁷ » (*DS*: 436-437).

On en arrive enfin à une évocation plus précise, fournie par la jeune femme anglophone de Tallard, qui leur trouve à tous deux une maison de location en ville :

C'était une demeure étroite, de trois étages, d'un type vaguement géorgien avec ses marches basses, ses murs de briques recouverts de stuc gris, son imposte au-dessus de la porte, et son minuscule jardin à l'arrière. Elle était située dans l'une de ces rues de Montréal où les Anglais s'imaginent un peu être à Londres, davantage pour leur odeur particulière et leur tonalité grise que pour le style du quartier lui-même. [...] elle savait qu'Athanase aimait les anciennes habitations¹⁸ (*DS*: 215).

Inutile sans doute de commenter. Pourtant, le même Tallard décrit ainsi la rue Saint-Jacques :

17. «[...] enormous brick-and-stone structures, some shaped like castles with gargoyles at the corners of the roofs, all with huge glass conservatories at their sides» (*TS*: 283).

18. «It was a narrow, three-storied Georgian adaptation with low steps, grey stucco over brick walls, a fanlight above the door, and a diminutive garden in the back. It stood in one of those streets of Montreal which remind Englishmen vaguely of London, caused more by the smell and the greyness than the planning of the district itself. [...] she knew Athanase liked old places» (*TS*: 134).

«[...] déserte, lugubre, hideusement froide et laide, cette rue dans laquelle les Anglais faisaient leur argent¹⁹» (*DS*: 381). C'est cependant alors le jugement d'un homme en déroute, en faillite.

Toutefois, un personnage tout à fait épisodique, un amant de la femme de Tallard, apporte soudain une sanction qui fait converger ce discours architectural de façon saisissante :

[...] imaginez un édifice fait de granit gris, renforcé d'acier fondu avec le meilleur minerai du lac Supérieur. Imaginez cet édifice mince et léger comme une immense épée, et long et souple de profil. Imaginez qu'il a six cents pieds de hauteur, et qu'il surplombe cette plaine unie comme un des ponts pour permettre aux dieux de s'y promener [...]. Et neuf, Seigneur... comme le pays qui l'a construit!²⁰ (*DS*: 232).

Pourrait-il y avoir une architecture neuve et propre au pays? Au contraire, dit-il :

[R]egardez seulement votre ville! Tous les exemples de mauvais goût au monde y sont; elle est aussi ennuyeuse et presque aussi sale que Liverpool. [...] «Après tout, [...] si Montréal ressemble tant soit peu à Liverpool, c'est bien

19. «[...] *a gaunt scarred cavern hideously cold and ugly, this street where the English made their money*» (*TS*: 248).

20. «[I]magine a building made of grey granite, reinforced with steel smelted out of the best Lake Superior ore. Imagine the building slim and light as a sword in front, and long and light in profile. Imagine it six hundred feet high, towering off that flat plain, with set-backs like decks for gods to walk on [...]. And new, by God... like the country that made it!» (*TS*: 146-147).

parce qu'elle doit être anglaise, britannique.»
C'est ainsi qu'ils la veulent – ceux-là mêmes
qui construisent ces monstrueux buildings²¹
(DS: 232-233).

L'architecture montréalaise ne serait qu'un succédané, et très mauvais en plus. Or le personnage qui tient ces propos ne fait que passer. Il faut attendre plus tard une réaction de Paul pour que cette condamnation soit enfin reprise, avec pourtant un aveu d'impuissance à y réagir : « Chaque fois que je regarde un édifice à Montréal, j'ai le goût de ramper. [...] Somme toute, je préférerais encore être architecte que n'importe quoi d'autre²² » (DS: 548), mais il concède qu'il n'en a pas les compétences techniques. La condamnation de l'architecture de la ville se trouve ainsi prise en charge par le héros d'origine francophone et les deux cultures sont renvoyées par lui dos à dos au bric-à-brac des traditions épuisées. Notons en revanche cette appréciation de Heather, seul personnage à apprécier favorablement Montréal : « *Lovely!* » (TS: 306) s'exclame-t-elle à propos du paysage contemplé du haut de

21. « *[L]ook at this town of yours! An imitation of every example of bad taste in the universe, and as dull and almost as dirty as Liverpool. [...] After all, if Montreal looks even a little like Liverpool it must be British, and that's exactly how they want it – the ones who build their monstrous buildings* » (TS: 147).

22. « *Every time I really look at a building in Montreal, it makes me cringe. [...] On the whole, I'd rather be an architect than anything else* » (TS: 355).

la montagne, scène qu'elle recompose par plans lumineux et géométrise de façon moderne. En somme, un beau paysage, si l'on fait l'impasse sur l'architecture qui s'y fourvoie!

* * *

Dans ce roman, il en serait, à peu de choses près, de la peinture comme de la littérature, celle-là dissoute dans la décoration d'intérieur, celle-ci au service d'idées rebattues, donc encore à inventer. Quant à l'urbanisme, si le site de Montréal offre un cadre propice à la beauté, il ne semble y avoir rien à espérer des édifices que dessinent les architectes et qui se multiplient en pâles imitations de stéréotypes étrangers. À la limite, il ne reste que le patrimoine français, menacé cependant par l'industrialisation. On remarquera que si l'architecture traditionnelle du pays existe dans cette fiction, presque rien de moderne ni en arts ni en littérature ne se présente qui soit canadien. On apprend que Heather connaît un peintre tchèque, peut-être immigré. Autrement, le texte mentionne les auteurs anglais et américains qu'elle lit, mais aucun peintre ni écrivain, canadien nommé, sauf une fois A. Y. Jackson qui, dans les années 1930, ne réside plus à Montréal. Les deux protagonistes vivent hors des mouvements artistiques et littéraires de leur ville, ou, en tout cas, nous apparaissent ainsi. Pas de Beaver Hall Group, ni

de John Lyman pour elle, ni de Montreal Group pour lui. De même, on notera que l'écrivain cherche sa formation finale à Oxford et la peintre, à New York. Ne parlons pas de la culture canadienne-française dont ni l'un ni l'autre ne semble rien connaître : ni *Demi-civilisés*, ni *Relève*, ni le moindre peintre, ni architecte. Rien. Se développe de cette façon une fiction d'acteurs sociaux rencontrant résistance à la modernité où, au terme du récit en 1939, celle-ci reste encore complètement en projet.

S'isole de la sorte le dialogue amoureux de deux personnages chargés à eux seuls de changer leur monde, les arts répondant à la littérature dans un canon de consonances où l'on sent que, de la technique qui différencie les démarches, on taira les aridités pour s'en tenir à la volonté de faire moderne et d'assumer son autonomie personnelle autant que collective. On peut lire le livre qui en résulte, on aurait aimé qu'il soit possible de contempler les toiles.

Two Solitudes demeure un roman canadien sans équivalent francophone ni anglophone à ce jour, en particulier par son ampleur de vue. S'y affichent un souci de combattre le conservatisme ambiant, dans les deux cultures en jeu et, pour cela, une ambition de changer les arts d'abord pour permettre de penser autrement un rapport tant à la subjectivité qu'à la collectivité, enfin pleinement assumées. Voilà comment un roman-

cier montréalais d'exception pensait la modernité à Montréal en 1945.

La médiation « littéraire » à l'œuvre dans cette fiction apparaît comme un regard éthique et un filtre esthétique relevant de la tradition européenne du *bildungsroman*. Dans ce parcours s'opère une exigeante formation artistique, littéraire et psychologique, marquée au coin d'un optimisme très nord-américain. Voilà un roman qui met en scène différentes formes d'art en interaction, ainsi que la rencontre de « solitudes » individuelles et nationales, dans un cheminement convergeant vers une complexe maturité. Certes un roman de la perte des illusions, mais, sans doute, un récit utopique. Bref, une forme narrative, d'une littérature, d'une peinture, d'une architecture « à venir » dans une réunion tournée vers une issue qui ne devrait résorber les solitudes que sur le plan individuel.

Ainsi donc peut s'entendre ce que se disent ces muses canadiennes.

La tradition européenne nous pèse, qu'elle émane de Grande-Bretagne, de France, ou même de Grèce. Abandonnez Orphée à ses enfers et trouvez un art qui nous soit propre, situé dans notre temps et notre espace. Dé-nouez dans cet art le conflit qui perdure en nous. Sans illusion, nommez l'œuvre Two solitudes.

BIBLIOGRAPHIE

MACLENNAN, Hugh (1945), *Two Solitudes*, Toronto, Macmillan of Canada.

MACLENNAN, Hugh (1992), *Deux solitudes*, traduit de l'anglais par Louise Gareau-desBois, Montréal, Bibliothèque québécoise.

MACLENNAN, Hugh (2003), *Two Solitudes*, afterword by Robert Kroetsch, Toronto, McClelland & Stewart Ltd.

Michel Lacroix

Université du Québec à Montréal

DIALOGUE DES MUSES
ET LIEUX DE CULTURE :
LE MUSÉE ET L'ÉGLISE,
CHEZ CHOQUETTE ET LEMELIN

Du vieux piano et des dessins affichés sur les murs du cénacle à la *Victoire de Samothrace* du musée poussiéreux en passant par les objets d'art exotiques du salon « à la Loti », le parcours de Gaston Beauchamp, aspirant écrivain d'une nouvelle de Léo-Paul Desrosiers (1922), est tout entier surdéterminé par une confrontation orientée avec les arts plastiques et les arts décoratifs. De même dans *L'homme tombé* (1924) d'Harry Bernard, les signes de la culture artistique abondent, de la rapide mention des tableaux de Claire Fauteux accrochés dans une demeure bourgeoise à la sortie dans un théâtre montréalais qui sert de point d'orgue à la progressive aliénation entre le héros et sa femme. L'intérêt de ces deux textes relativement contemporains, du point de vue d'une histoire de la culture artistique québécoise, ne tient pas moins à la seule présence de

ces mentions interesthétiques¹, pour reprendre la typologie de Bernard Vouilloux (1997), essentiellement basée sur celle de Gérard Genette, qu'à leur spatialisation et à leur socialisation, à leur déploiement dans des lieux particuliers et à leur intégration dans les systèmes de relation entre les personnages. Ces cas permettent ainsi de cerner sous un angle précis le « dialogue des muses », pour voir quels territoires, quels topoï, quelles communautés sont circonscrits, définis, par les manifestations de la culture dans l'espace. C'est dans un tel esprit que je me propose d'aborder deux textes qui n'ont *a priori* rien en commun, sinon le fait de mettre en scène avec force le déploiement des œuvres dans un lieu public et urbain : *Metropolitan Museum* de Robert Choquette (1931²) et *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin (1944³).

1. Il y aurait lieu de se demander, cela dit, si les occurrences de relations interesthétiques explicites, dans la littérature québécoise des années 1890-1945, ne sont pas nettement plus abondantes dans la poésie que dans les textes narratifs. Les poèmes des membres de l'École littéraire de Montréal, ceux d'Émile Nelligan en particulier, abondent comme on le sait en références à de grandes figures de l'histoire de l'art ou de la musique. Voir à ce sujet les diverses contributions rassemblées dans Cambron (2005).

2. Dorénavant, les renvois à *Metropolitan Museum* seront signalés par la seule mention *MM* suivie du numéro de la page.

3. Dorénavant, les renvois à *Au pied de la pente douce* seront signalés par la seule mention *AP* suivie du numéro de la page.

L'ART EN EXIL, LA COMMUNAUTÉ ABSTRAITE

Le premier texte devrait en fait être pensé comme livre, c'est-à-dire dans sa dimension matérielle concrète ; qualifié de « premier livre d'art » québécois par plusieurs chercheurs, dont Silvie Bernier (1990), *Metropolitan Museum* est l'œuvre commune de Robert Choquette et d'Edwin Holgate, lequel a réalisé les 13 bois intégrés au texte. Deux lieux, imbriqués l'un dans l'autre, structurent l'espace dans le poème de Choquette : celui, restreint, statique et proprement « culturel » annoncé par le titre, soit le musée, et celui ouvert, dynamique de la ville moderne⁴. Le duo, évidemment, est significatif : que le musée soit « métropolitain » confère une coloration particulière à l'interrogation sur l'héritage culturel exprimée par le poème. Je ne céderai pas à la tentation des moments inauguraux, pour surenchérir sur Renée Legris, qui y voit « [l'introduction du] thème de la ville dans la poésie québécoise » (1980 : 707), et souligner pour ma part la nouveauté du thème du musée ; je dirai plutôt que l'articulation forte et explicite entre ces deux thèmes négligés par la production poétique contemporaine renverse la proposition de Legris : ce n'est pas tant la ville qui apparaît dans

4. Lieu annoncé lui aussi sur la page couverture, de manière implicite dans le caractère « métropolitain » du musée et explicitement dans le bois de Holgate.

un secteur de la culture québécoise, celui de la poésie, que la poésie qui se demande désormais quel sort, quelle place, quels espaces la ville réserve à la culture.

Un mot sur le texte, avant de me lancer dans son analyse : il offre le récit d'une visite au *Metropolitan Museum*, qui fait vivre au sujet lyrique « des siècles innombrables » (*MM*: 159) en un seul jour. De salle en salle, il entend « strophe à strophe [...] ce que disaient les fresques héroïques » (*MM*: 160), et ce sont ces paroles que le poème donne à lire, passant ainsi en revue les civilisations de l'Égypte ancienne et de l'Assyrie, jusqu'au Moyen Âge. Ployant sous le poids de ce passé, le poète sort du musée et plonge, littéralement, dans le spectacle des foules et des gratteciel : « Essor de blocs ! élans d'étages, tourbillon de murailles » (*MM*: 172), « [l]a ville était en moi comme j'étais en elle » (*MM*: 172). Tout cela mène à une inquiète interrogation sur la destinée de l'homme et les secrets du cœur humain.

La dimension interesthétique du poème de Choquette repose ainsi en majeure partie sur l'évocation de ce « temple de pierre où l'art est en exil » (*MM*: 159) qu'est le musée. Le texte s'apparente, à cet égard, à la longue tradition de l'*ekphrasis*, « représentation verbale d'une représentation visuelle » (Wagner, 1996 : 10. Je traduis). Toutefois, là où dans « À la Vierge du Pérugin » ou « En marge de Durer » (Choquette, 1956 : 69 et 242-246) Choquette célèbre des œuvres ou des

artistes, les œuvres d'art sont pratiquement absentes de son « poème muséal » car, comme l'a souligné Bernier, « au lieu de décrire les fresques, il leur donne la parole » (1990 : 195). À peine le poète pose-t-il les yeux sur une fresque, sur des statues, que les voix des hommes du passé surgissent, dans une série de prosopopées. Le musée, dans cette perspective, ne renferme pas de chefs-d'œuvre à contempler et à décrire, ne réunit pas quelques exceptionnelles créations de génies singuliers, afin de les offrir à une communauté, mais des artefacts, témoins de l'histoire des civilisations. S'établit ainsi une étroite correspondance entre la littérature et « l'humanité-poème » (*MM* : 160) célébrée par le texte⁵, qui met entre parenthèses la médiation effectuée par les œuvres d'art et fait primer le verbal sur le visuel (malgré l'accompagnement des gravures de Holgate). Ainsi, là où dans « Un cénacle » le sculpteur (inconnu) de la *Victoire de Samothrace* est élevé au rang de « maître », ce qui laisse entendre qu'il y a des lois universelles, intemporelles et communes à toutes les pratiques artistiques (y compris la littérature), la grande figure

5. De même, on peut remarquer, dans les illustrations de Holgate, une tendance à privilégier la représentation directe des cultures plutôt que le travail esthétique au deuxième degré, qui ferait des gravures des relectures d'œuvres d'art. Tendance générale : fresque assyrienne, par exemple, nettement « pastiche ».

qui hante le musée, chez Choquette, est le poète, pas l'artiste⁶.

« Sarcophage » (*MM*: 171) de civilisations disparues, reposoir d'une épopée sans phrases, le musée est informé par une conception non pas esthétique mais anthropologique de la culture, centrée sur la vie et la mort des civilisations qui rappelle, de loin, le célèbre incipit de Paul Valéry: « Nous autres civilisations, savons désormais que nous sommes mortelles⁷ » ([1919] 1957: 412). Ce topos explique d'ailleurs le saut de la voix du Moyen Âge à la ville moderne, « où bout le sort futur de l'homme et de la femme » (*MM*: 174), effectué au milieu du poème. Le musée urbain rassemble le patrimoine de l'humanité, la ville, elle, exprime son devenir; dans les deux cas, le poète est l'herméneute chargé de dégager le sens, d'arracher la parole au Sphinx⁸. Notons,

6. On peut cependant voir des formes plus poussées d'imbrication interesthétique dans la convergence entre les thèmes du musée, du patrimoine et de la ville, le recours par Holgate au formalisme et à la géométrisation de l'Art déco, les ambitions philosophiques et la poésie grandiloquente de Choquette. Tout cela se combine, d'une certaine manière, pour faire du livre lui-même une « œuvre de musée » (Bernier, 1990: 215), une œuvre d'art s'imposant, d'emblée, comme chef-d'œuvre (c'est là la revendication implicite de l'œuvre, pas un jugement sur sa valeur...).

7. C'est bien davantage cette menace de naufrage culturel que « [la] manifestation du désir de pérennité qui parcourt tout le texte » (Bernier, 1990: 201).

8. « Qui t'arracherait la parole sans voiles, Sphinx aigu de la vie »; « [...] je cherche le mot de l'étrange aventure » (*MM*: 176).

ici, que le poème se maintient volontairement sur un plan abstrait, refoulant partiellement les sèmes d'américanité⁹ pour faire du musée et de l'urbanité des symboles de la civilisation occidentale.

Il y aurait lieu, ici, de lier cette transposition/généralisation aux discours contemporains, intensifiés par la crise, sur l'urbanisation, l'industrialisation, le capitalisme et leurs conséquences culturelles ; de la situer dans le contexte de la politique culturelle du gouvernement Taschereau, qui suscite, avec la création du Musée de la Province et de la Commission des biens et monuments culturels, des réflexions sur le patrimoine artistique et culturel québécois. De même, il faudrait s'interroger sur la cristallisation de ces enjeux dans un lieu doublement étranger : un havre de cultures anciennes au cœur de la capitale culturelle américaine. Enfin, le caractère interdisciplinaire du livre, de la situation professionnelle ainsi que des réseaux de Choquette mériterait d'être interrogé de pair : au moment où il commence la rédaction de ce poème, ce dernier occupe le poste de bibliothécaire à

9. Partiellement, car, si rien dans le texte ne désigne précisément New York ou les États-Unis en général, le titre même du poème renvoie à une institution aisément « localisable ». De plus, l'anglais ajoute une autre connotation « étrangère », ici. Enfin, on peut arguer que dans l'imaginaire contemporain, le topos du gratte-ciel est sans ambiguïté pourvu de connotations « américaines », et plus spécialement new-yorkaises.

l'École des beaux-arts de Montréal, ce qui l'intègre dans l'une des plus importantes institutions montréalaises des arts plastiques, lui impose une fonction de « gardien » de la mémoire artistique, favorise la création de liens avec les professeurs de l'école et le met en contact quotidien avec les livres sur l'art et, surtout, les livres d'artiste, média virtuellement inconnu, alors, au Québec. De plus, Choquette est au même moment directeur de *La Revue moderne*, et se sert de cette tribune pour émettre des jugements sur plusieurs secteurs de la vie culturelle québécoise.

Faute d'espace, je vais plutôt souligner deux éléments, en commençant par revenir sur mon affirmation au sujet du primat d'une lecture anthropologique plutôt qu'esthétique de l'histoire culturelle. Sous cette tendance générale se profile malgré tout, au fil des évocations, une hiérarchie esthétique qui valorise sans aucune ambiguïté l'héritage de la sculpture grecque classique. Or, on découvre une convergence sur ce plan avec « Un cénacle » de Desrosiers, où le face-à-face avec la *Victoire de Samothrace* libère le jeune collégien, Gaston Beauchamp, de l'influence malsaine des idées esthétiques contemporaines. En confrontant l'idéal grec avec la modernité, les deux textes mettent en évidence, me semble-t-il, le « régime nouveau du rapport à l'ancien » (Rancière, 2000 : 36), propre selon Jacques Rancière à l'esthétique des *xix^e* et *xx^e* siècles (et plus juste, selon lui, que l'idée de rupture

des traditions). On peut d'ailleurs noter au surplus que dans les deux cas, la ville est le lieu où s'opère l'interrogation conjointe sur l'ancien et le nouveau, l'héritage et l'invention. Cela ne tient d'ailleurs pas au fait que le musée se situe nécessairement en ville, mais procède plutôt à l'envers : le recours au musée, comme lieu symbolique de l'héritage culturel, de la transmission de la mémoire, s'inscrit dans le cadre sémantique global, porté par les pôles vie/mort, jeunesse/maîtres, ruptures/traditions. Ni chez Choquette ni chez Desrosiers, la ville ne se trouve unilatéralement associée à une modernité disruptive ou à une pure dichotomie entre ruralité et urbanité (malgré les sèmes de « terroir » dans le nom de Gaston Beauchamp) : le musée, d'une certaine manière, permet de contourner (complètement, chez Choquette, partiellement seulement chez Desrosiers) les débats esthétiques et les discours contemporains fondés sur cette dichotomie.

Je soulignerai par ailleurs le fait que la transmission de la culture et son incarnation dans une institution ne cernent pas les contours d'une communauté, chez Choquette, pas plus qu'elles ne dévoilent de conflits sociaux : le musée rassemble en son sein des cultures hétéroclites, mais s'adresse en quelque sorte à une communauté abstraite, désincarnée. La culture loge dans un lieu physique, le musée, et en plein cœur d'un territoire, la ville moderne, mais ne circonscrit pas d'espace social. J'y verrais pour ma

part un exemple de l'idéalisme abstrait du rapport bourgeois à la culture, dénoncé entre autres par Theodor Adorno, qui fut à l'œuvre dans la tendance marquée des musées pour la ségrégation et l'exclusivité sociales, comme le montre Tony Bennett (1995 : 24 *sqq.*). Cet humanisme idéaliste va de pair, chez Choquette, avec l'universalisme affiché du texte, dont la scénographie énonciative est absolument dépouillée de toute marque précisément « canadienne-française¹⁰ », et laisse résolument dans l'ombre le public éventuel du musée ou du poème. Il est cependant possible d'y voir une stratégie rhétorique implicite, qui revendique, pour le Québec, la participation à l'héritage culturel occidental rassemblé par le *Metropolitan Museum*, et laisse entendre que les promesses et les menaces de la ville moderne ne sont pas seulement new-yorkaises, mais valent aussi pour Montréal.

LA DIVISION, LA DISTINCTION ET L'ÉPIPHANIE : L'ART ENTRE CRITIQUE ET TRANSCENDANCE

Dans mon second exemple, au contraire, la culture est presque entièrement limitée à un espace social précis, qui donne son titre au roman. Ce territoire, défini par sa position topographi-

10. Il y a cependant une évocation, relativement floue, d'une expérience « au Nord », dans laquelle on peut lire une singularisation de la culture canadienne-française.

que et l'infériorité de sa composition sociale comme l'espace « d'en bas », est celui d'une paroisse urbaine, décrite comme un monde clos et grouillant. Le cadre paroissial imprègne jusqu'à la temporalité du roman, laquelle est scandée par les activités communes, comme l'a souligné Jean-Charles Falardeau (1974 : 185 *sqq.*), en particulier par celles qui réunissent toute la communauté dans les différentes incarnations de son temple : la vieille église, la nouvelle, encore en construction, et la salle paroissiale, temporairement érigée sur les fondations du nouveau temple. C'est dans cette salle, qualifiée de « salle de spectacle » (AP : 73), que se déroule la grande soirée « culturelle » du troisième chapitre de la première partie, sur laquelle je souhaite me pencher. On y entend d'abord le premier acte d'un mélodrame intitulé *La buveuse de larmes* puis l'air des « Filles de Cadix », chanté par Lise Lévesque, auquel succède une rafraîchissante partie de bingo, avant que la troupe de théâtre ne vienne jouer le deuxième acte de la pièce. Il y a de toute évidence une charge symbolique, fortement ironique, dans la « désacralisation » du lieu, qui montre le clergé prêt à contourner la loi pour faire de l'argent¹¹, livrant ainsi l'église aux

11. «Le digne prêtre se retourna vers le public et se mordit la lèvre de satisfaction. La salle, pleine à craquer, prenait à ses yeux l'aspect d'une bourse bourrée de monnaie, prête à crever» (AP : 76). À cet égard, Claude Racine (1972) n'a pas pu manquer d'accorder une place de choix à Lemelin dans son étude sur l'anticléricisme dans la littérature.

« marchands du temple », ceux de la culture populaire en l'occurrence : mélodrame, jeu de loterie et, dans la deuxième partie, spectacle de lutte.

L'église et ses dépendances demeurent le lieu de rassemblement de la communauté, au cœur de la ville, mais le théâtre de la foi laisse place à celui de la culture sous de multiples formes. De plus, la paroisse est réunie bien plus qu'unie par cette grand-messe culturelle. Les divisions sociales perdurent, dans la salle paroissiale comme à l'église : les clercs, marguilliers et autres Soyeux ont droit aux premiers bancs, le service d'ordre est tenu par les Gonzague, une « élite de jeunes Soyeux », tandis que les Mulots sont cantonnés à l'arrière. Mais surtout, la culture elle-même divise, distingue et hiérarchise. Germaine Colin préfère « les chansons d'amour de la radio » à une Lise Lévesque « un peu fraîche » (AP : 80), Mme Langevin se désole de voir Denis Boucher mépriser *La buveuse de larmes* – « Ça connaît pas ce qui est beau » (AP : 77) –, pendant que celui-ci, de son côté, lance à la foule : « Vous êtes tous des imbéciles » (AP : 86). Pour sa part, Lise, par son chant et son capital culturel (elle lit Chateaubriand, joue du Chopin, aime à discuter de littérature et d'art), « représente la supériorité intellectuelle et esthétique » (Falardeau, 1974 : 187) et participe ainsi de la logique qui subordonne l'amour de la littérature ou de l'art à la dévorante ambition de Denis. Le roman de

Lemelin adopte ici un regard sociologisant sur la production et la réception des œuvres artistiques, attentif aux luttes de pouvoir et de distinction.

Cependant, la culture n'est pas que pure extériorité dans ce roman, réduite à sa dimension institutionnelle, comme l'a avancé André Belleau, définissant d'ailleurs le « roman du code » à partir de l'exemple de Lemelin (1980 : 17-48 et 77-101) : Lise, d'abord, est habitée par ses lectures romantiques, alors que Denis tente de se défaire de cette imprégnation, désavouant son ancienne admiration pour « ce molasse [de] Lamartine » (*AP* : 158)¹². Par ailleurs, la sacralité, dissociée de la religion, surgit malgré tout dans le roman, grâce à Lise et à la musique, d'abord au moment de son chant, qui marque une véritable épiphanie pour Denis, à grand renfort de lyrisme narratif (« tout devint silencieux », « Elle s'éleva, cette voix, cristalline comme une source qui apparaît au soleil », « puis plana dans un soupir qui semblait l'écho d'un enchantement angélique » « la beauté s'était levé pour lui comme un drapeau au milieu de cette foire du ridicule » – *AP* : 79), puis lorsque Denis l'entend, du trottoir, jouer un prélude de Chopin. « Coup de gong assourdi aux portes de l'infini », la musique prend ici la relève de la religion, en laissant

12. C'est donc dire que Denis aussi, d'une certaine manière, a un parcours et une intériorité informés par ses lectures.

aux hommes la vérité essentielle sur « le problème du jour » (*AP*: 147), celui de la mort, de la souffrance, de la maladie. L'art, ici, n'est pas un vecteur d'ascension sociale, mais une puissance transcendante, qui fait éclater les repères. On peut rapprocher le choc du chant de Lise de l'explosion du pétard dans l'église, qui a lieu le lendemain, dans la mesure où ces événements provoquent une déchirure dans l'ordre des choses, mêlent violence et volupté, se clôturant tous deux sur l'image de Denis s'extirpant de la foule. L'art, comme l'amour, surgit sans prévenir, crée des liens nouveaux sur la ruine des liens et conflits antérieurs¹³.

Il y a ainsi, dans le roman en général, mais tout particulièrement dans la scène de la soirée culturelle à la salle paroissiale, une tension entre deux rapports à la culture, deux « socialités » distinctes de la culture : d'un côté, un regard sociologique, volontiers ironique sinon caricatural, qui

13. Lemelin souligne d'ailleurs fortement l'arrière-plan symbolique de la construction de la nouvelle église sur les bases de l'ancienne. Ainsi, quand Denis cède à la violence de son désir pour Lise et l'embrasse dans les amas de pierres du chantier, la narration indique : « Il excusait cette aventure, sa faiblesse, en la faisant commencer sur les ruines de l'ancienne église, qui représentait son passé » (*AP*: 227) ; plus loin, Denis s'exclame : « Avec l'église, je me reconstruis sur mes ruines, mais je n'en suis que plus intime avec mon idéal » (*AP*: 230). La complaisance soulignée de Denis dans la découverte « d'affinités sentimentales entre son caractère et l'église » (*AP*: 230), de pair avec le recours au topos des ruines, manifeste à cet égard une implicite mise à distance, par le texte lui-même, des clichés du romantisme.

ramène la culture en général à des luttes sociales et la culture populaire au commerce des larmes ; de l'autre, une aspiration au grand art, au génie, aux « réelles valeurs ». On pourrait d'ailleurs dire que le roman vise en quelque sorte à réconcilier, dans sa forme même, la distance et l'émotion, le panorama social et l'introspection, l'ironie et la compréhension. Il y a ainsi un foisonnement de métaphores romantiques (dont la « source qui apparaît au soleil » et le « coup de gong [...] aux portes de l'infini » sont tous deux exemplaires), d'envolées lyriques, de « grandes phrases » juxtaposées à un rejet fréquent des « belles tirades » (AP : 230). Belleau indiquait, avec raison, que le narrateur semble alors craindre de plonger, comme Denis, dans ce romantisme si détestable (pour Denis aussi bien que pour le narrateur). Mais cette tension s'observe aussi dans la construction des personnages et de leurs interactions : l'exposition des dynamiques de distinction, des mécanismes de domination glisse aisément de la description et de l'explication à la satire, au grossissement des traits.

La relation entre le narrateur et Denis cristallise avec force cette ambiguïté constitutive du roman de Lemelin, ambiguïté qui informe entre autres le rapport à la culture, à l'art. Contrairement à Belleau, qui retient surtout les passages qui marquent une nette condescendance du narrateur à l'endroit de son héros, j'affirmerais plutôt, comme Robert Charbonneau (1972 : 73), que

ce roman satirique tend à épargner Boucher, plus que les autres personnages. De plus, Denis et le narrateur se rejoignent dans des traits d'écriture (désir du roman « vengeur », tendance à la « belle tirade ») comme dans un système de valeur qui condamne le sentimentalisme, la féminité, la passivité, le repli dans le « cercle », pour valoriser l'énergie, la virilité, la dureté, la verticalité, etc.

Cette alternance de proximité et de distance, entre le point de vue de Denis et les jugements ou marques idéologiques assumés par la narration, dévoile le fait que le roman est à son niveau le plus profond tiraillé entre deux conceptions contradictoires de l'écriture : une, sociopolitique, qui vise à la critique sociale, met en évidence les divisions, et fait du roman lui-même un agent de rupture, un vecteur de polémique, l'autre, esthétique, attirée par l'idéal du beau style et hantée par la sacralité transcendante de l'art. Un trait, cependant, unit ces deux rapports à l'art : la paratopie, cette tension constitutive de l'art entre fondation d'un lieu autre et impossibilité de se donner un véritable lieu (Maingueneau, 2004). Trouble-fête, esthète ou prophète, l'artiste est celui qui rompt avec la communauté, qui veut la quitter. En même temps, comme on l'a vu plus haut, l'asocialité radicale de l'art fonde de nouveaux liens, laisse entrevoir d'autres communautés, bien qu'aucune ne se réalise vraiment dans le roman. La scène de la soirée culturelle à

l'église synthétise avec force, mais non sans insistance, la multiplicité des imbrications entre art et communauté, de l'art comme facteur de distinction sociale à l'art comme promesse d'une communauté d'esthètes véritables, en passant par l'art comme rupture sociale radicale (avec la rageuse sortie de Denis hors de la salle).

Il y a cependant une autre piste de lecture de cette soirée culturelle, qui passe par l'examen de la «sexualisation» de la culture. Qui accourt pour assister à *La buveuse de larmes*? Des jeunes filles «qui se croyaient du cœur [...] avides d'assouvir [un] dévouement à brailler» (AP: 73). Grâce à qui la transcendance musicale fait-elle son apparition dans le roman? Grâce à une jeune fille. À cet égard, la soirée offre plus qu'une lecture sociale des tensions culturelles ou qu'une apologie de l'art véritable, elle participe de l'opposition entre féminité et virilité, faiblesse et énergie, sentimentalisme et héroïsme, qui structure l'ensemble du roman. La description par Denis de son projet romanesque confirme l'entente axiologique, sur ce plan, entre l'écrivain fictif et le texte qui le porte :

[...] je crierai la faiblesse de notre jeunesse, la culture sentimentale et bornée dont on la gave. Nous sommes bourrés de trucs romantiques. [...] La comprends-tu, dit-il alors à Jean, ma révolte contre la femme? Elle symbolise notre déchéance, notre cramponnement au sentimentalisme (AP: 205).

Outre la généralisation extrême du propos, qui attribue aux femmes la responsabilité symbolique d'une culture nationale sans grandeur, on peut noter la manifestation exemplaire ici de cet anti-romantisme profondément imprégné de romantisme, contradiction qui confère à Lise un statut ambigu et d'autant plus intéressant. Du même souffle, celle-ci incarne le capital culturel supérieur et le rêve d'ascension sociale qui la distinguent des mères et sœurs de la bande de Denis, exhibe le romantisme et le sentimentalisme qui la mettent, avec toutes les femmes, au banc des accusées du procès contre la « mollesse » de la culture canadienne-française, et joue le rôle, unique, de médiatrice de la transcendance artistique.

De ce point de vue, Lise contraint à complexifier la reconstruction schématique du rapport à la culture, comme développé par Belleau, pour passer du dualisme opposant Denis et Jean à une configuration triangulaire plaçant la culture du côté de Lise, c'est-à-dire du côté de l'objet du désir : désir social (de la réussite), désir esthétique (épiphanie de la beauté), désir érotique (le trouble qui s'empare de Denis, quand il porte Lise dans ses bras ou s'imagine la posséder, évoque, comme en écho, le choc du ravissement artistique). Sur tous ces plans, Lise suscite chez Denis rêve de conquête et hantise de la « captation », de la dévoration. La très faible agentivité que lui attribue le roman la cantonne

cependant à un rôle de consommatrice (fût-elle érudite), de muse ou, au mieux, d'interprète : la création véritable, ce n'est pas pour elle, mais seulement pour Denis.

J'ouvrirai ici une parenthèse pour soulever une interrogation au sujet du « dialogue des muses » propre à ce roman de Lemelin. Le grand projet créatif, dans *Au pied de la pente douce*, est bel et bien d'ordre littéraire (c'est le roman de Denis qui sera couronné d'un prix au cours du récit) ; toutefois, ce ne sont pas la poésie ou le roman, pas plus que le théâtre, qui font goûter aux personnages du roman, et plus spécialement à Denis, les joies de l'art, mais la musique. Dans les deux cas, d'ailleurs, Lise se révèle la cause involontaire de ces épiphanies. S'esquisse ainsi, dans le roman, une autre contradiction, qui place le grand art, la beauté, du côté de la musique, c'est-à-dire de la femme, et réserve à la littérature une autre fonction, plus rude, plus violente : celle de faire entendre un cri de révolte, de vengeance (c'est du moins le programme que se donne Denis dans sa conversation avec Jean – AP : 205). Il faut d'ailleurs, aux yeux de Denis, se cuirasser contre la musique « pour ne pas s'attendrir » et « tenir tête à la beauté », comme il faut se garder de céder à l'amour des femmes. Mais, dans le court passage sur les « grands musiciens » (AP : 146), Lemelin associe aussi la musique à un dépassement des lois de la nature, à un saut vers l'ineffable, la métaphysique.

Sans nier qu'on retrouve chez Jean quelques-uns des traits associés à la figure de l'écrivain depuis le romantisme français (fragilité, passivité, introspection), y a-t-il lieu d'en faire l'incarnation, dans le texte, des conceptions de l'écrivain qui dominent alors dans la société, comme le propose Belleau? Il me semble que non, parce que le personnage de Lise reprend et développe plusieurs de ces sèmes et se trouve beaucoup plus nettement associé à la maîtrise des compétences culturelles (outre son talent pour le chant ou le piano et l'écriture d'un journal intime, elle manifeste la connaissance de la littérature la plus poussée du roman¹⁴), mais aussi et surtout, parce qu'il n'y a pas qu'une seule et unique figure d'écrivain imaginaire (ou, plus généralement, de créateur culturel) circulant alors dans le discours social québécois ou dans ce pôle dominant de références culturelles qu'est alors la France. Par l'intermédiaire de Denis, de la configuration dynamique qui le lie à Lise et Jean, et des marques idéologiques qui parsèment le roman, Lemelin reprend et réécrit une autre figure d'écrivain, développée en France dans l'entre-deux-guerres, dans leurs textes comme

14. Denis se trouve d'ailleurs « humilié », quand il découvre que Lise a « bien étudié les poètes » (*AP*: 234) alors qu'il ignore tout de leurs œuvres. Il ne peut, alors, que se réfugier dans la connaissance de la sténographie, pendant que Jean, malheureux, est « anéanti d'ignorer et les poètes et la sténographie » (*AP*: 234).

dans leurs postures, par Drieu la Rochelle et Montherlant, celle de l'écrivain viril, héroïque, misogyne, qui dénonce et caricature les tares contemporaines. Cependant, d'autres trajectoires d'écrivains, d'autres cas d'écrivains fictifs, au Québec même, ont reposé sur la valorisation de l'héroïsme viril ou la condamnation des sèmes associés à la féminité : c'est le cas pour Lionel Groulx et son « mythe du berger » (Luneau, 2003) comme pour *L'homme tombé* de Bernard. Ce sont là des rapprochements rapides, qui mériteraient de plus amples analyses, mais qui visent à montrer, d'une part, que la structuration des rapports à la culture, dans *Au pied de la pente douce*, est plus complexe et plus fortement marquée par Lise que ce que les travaux antérieurs ont pu signaler¹⁵, et d'autre part, que l'histoire des figures d'écrivains (ou d'artistes) imaginaires qui circulent au Québec, dans les premières décennies du xx^e siècle, est un chantier encore peu exploité, en particulier en ce qui concerne les divers rôles et traits associés aux femmes.

Du poète au musée au romancier fictif plongé dans la salle paroissiale, mes exemples m'ont mené d'une conception abstraite, universalisante de la culture, dont le musée est l'incarnation, à

15. Y compris l'étude de Fernand Roy et Catherine Lamy (1993), qui soulève des objections significatives à l'endroit de la thèse de Belleau.

des manifestations culturelles qui renvoient constamment aux clivages sociaux et sexuels. Ces différences sont sans doute partiellement redevables des rapports à la culture propres au poème philosophique et à la tradition de l'*ekphrasis*, d'un côté, et au roman de mœurs, de l'autre, mais on peut aussi y voir les pôles d'un spectre, entre lesquels vont jouer les différentes représentations de la vie culturelle. Il serait certes présomptueux de tirer des conclusions générales à partir d'un corpus aussi peu représentatif, aussi vais-je plutôt esquisser deux pistes de recherche pour poursuivre cette réflexion.

Il serait intéressant, me semble-t-il, d'examiner d'un peu plus près dans quelle mesure la « réflexivité culturelle » est liée dans la littérature québécoise à l'urbanité, pour voir non pas comment la culture « arrive en ville », comment la ville « apparaît enfin » dans les productions culturelles, mais pour voir comment les topoï de l'urbanité introduisent, dans les textes eux-mêmes, une forme de retour sur soi de la culture, d'interrogation sur ses formes, sa circulation, sa « territorialisation » ou sa « déterritorialisation ». Un corpus, entre tous, pourrait faire l'objet d'une relecture, celui des récits régionalistes : que font-ils des signes de vie culturelle, des signes de création artistique ? Comment articulent-ils leurs rapports au temps (celui de la diégèse comme celui de l'histoire nationale) et à l'espace ?

De même, il faudrait voir quelles configurations, quelles dynamiques relationnelles sont informées par les rapports à la culture et à ses signes. Quelles sont les figures qui incarnent, selon les époques ou les genres, le prototype du créateur : le comédien, l'écrivain, le musicien, le peintre ? Les divers cas de « dialogue des muses » qui passent par la mise en scène de pratiques d'autres disciplines modifient-ils ces hiérarchies ? Que nous apprend leur articulation de l'art et des espaces sociaux (privés, publics, « nationaux », etc.) ? Comme on l'a vu, chez Lemelin, cet examen doit en effet tenir compte de la construction des identités sociales et sexuelles. Ainsi, dans nombre de textes de la période 1890-1945, la femme bourgeoise (et plus encore, peut-être, la jeune fille bourgeoise) cumule les signes de capital culturel. Il faut voir, cependant, si ce constat résiste à un examen plus systématique des œuvres, et si l'on trouve d'autres cas où la femme assume un rôle aussi actif dans la création artistique et littéraire que dans le roman de Madeleine *Anne Mérial* (des Rivières et Saint-Jacques, 2011). Tout cela, enfin, permet de voir comment l'art traite de l'art par voie artistique, comme objet de création, avec la panoplie de procédés propres aux médias employés, et non pas comme objet de discours critique, en supposant que ce mode de traitement peut dévoiler quelque chose d'autre, de particulier, sur l'histoire de la culture au Québec.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEAU, André ([1980] 1999), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Visées critiques ».)
- BENNETT, Tony (1995), *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres/New York, Routledge.
- BERNARD, Harry (1924), *L'homme tombé*, Montréal, [s.é.].
- BERNIER, Silvie (1990), *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- CAMBRON, Micheline (dir.) (2005), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides.
- CHARBONNEAU, Robert (1972), *Romanciers canadiens-français*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- CHOQUETTE, Robert (1931), *Metropolitan Museum*, illustrations de Edwin Holgate, Montréal, [s.é.].
- CHOQUETTE, Robert (1956), *Œuvres poétiques*, vol. I, Montréal, Fides. (Coll. « Nénuphar ».)
- DES RIVIÈRES, Marie-José, et Denis SAINT-JACQUES (2011), « Le féminisme problématique d'un roman d'amour : *Anne Mérial* », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 1, p. 61-76.
- DESROSIERS, Léo-Paul (1922), « Un cénacle », dans *Âmes et paysages*, Montréal, Le Devoir, p. 163-183.

- FALARDEAU, Jean-Charles (1974), *Imaginaire social et littérature*, La Salle, Hurtubise HMH. (Coll. «Reconnaissance».)
- LEGRIS, Renée (1980), «*Metropolitan Museum*, recueil de poèmes de Robert Choquette» dans Maurice LEMIRE (dir.) *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 2: 1900 à 1939, Montréal, Fides, p. 707-710.
- LEMELIN, Roger ([1944], 1988), *Au pied de la pente douce*, Montréal, Stanké. (Coll. «10/10».)
- LUNEAU, Marie-Pier (2003), *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, Montréal, Leméac.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin. (Coll. «U-Lettres».)
- RACINE, Claude (1972), *L'anticléricisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. «Cahiers du Québec».)
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- ROY, Fernand, et Catherine LAMY (1993), «Des figures d'écrivains aux figures de l'écrit. *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin et *La bagarre* de Gérard Bessette», dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 27-56.
- VALÉRY, PAUL ([1919] 1957), «La crise de l'esprit», dans *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, p. 1412-1415. (Coll. «La Pléiade».)

DIALOGUE ET CHOC DES MUSES

VOUILLOUX, Bernard (1997), *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'éclat. (Coll. « Tiré à part ».)

WAGNER, Peter (1996), « Introduction. Ekphrasis, iconotexts, and intermediality. The state(s) of the art(s) », dans Peter WAGNER (dir.), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, Wouter de Gruyter, p. 1-40.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

LAURENCE CÔTÉ-FOURNIER est candidate au doctorat à l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur la transformation de l'imaginaire de la rhétorique au xx^e siècle et sur les liens entre littérature et communauté dans les œuvres de Michel Leiris, de Jean Paulhan et de Francis Ponge. Son mémoire de maîtrise, rédigé à l'Université McGill, explorait la tension entre singularité et collectivité au sein du groupe des exotiques. Elle a aussi rédigé de nombreux articles pour des publications culturelles (*Liberté, Nouveau Projet, Pop-en-stock*), en plus d'avoir été membre du comité de rédaction de la revue en ligne *Salon double*.

MARIE-JOSÉ DES RIVIÈRES est conseillère en développement de la recherche à la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université Laval et chercheuse associée au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) ainsi qu'à la Chaire Claire-Bonenfant – Femmes, savoirs et sociétés. Elle est également membre du Groupe de recherche sur l'histoire de la vie culturelle (PHVC) et du comité de rédaction de la revue *Recherches féministes*. Elle a publié *Châtelaine et la*

littérature 1960-1975; avec Denis Saint-Jacques, elle est coauteure des anthologies *L'heure des vaches et autres récits du terroir* et *Chercher fortune à Montréal*. Elle a aussi participé à plusieurs collectifs, dont *Femmes de rêve au travail* et *Traité de la culture, 1937: un tournant culturel*. Elle travaille, avec Denis Saint-Jacques, à l'histoire des magazines au Québec.

VÉRONIQUE LABELLE a soutenu à la fin de l'année 2011 sa thèse en lettres et arts sur «La scène de théâtre dans les romans», en cotutelle entre l'Université du Québec à Trois-Rivières et l'Université Lumière Lyon 2. Ses recherches sur les littératures française et québécoise lui ont permis de croiser les approches et les disciplines pour appréhender, par l'intermédiaire du roman, la dramaturgie. De là, sa lecture des pièces de théâtre contemporaines se nourrit d'une curiosité pour le texte et pour la scène. Sa démarche professionnelle vise à soutenir les interactions entre le milieu culturel et le milieu universitaire. Durant son doctorat, Véronique Labeille a enseigné en France et au Québec, cofondé en 2010 une association de doctorants, les Têtes Chercheuses, et organisé plusieurs événements de valorisation de la recherche dans le domaine des humanités. Aujourd'hui, elle est chargée de projets culturels pour la compagnie de théâtre lyonnaise Traversant 3.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

MICHEL LACROIX est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, membre de l'équipe de La vie littéraire au Québec et du Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions (GREMLIN). Ses recherches portent sur les sociabilités, les revues, les relations franco-québécoises ainsi que sur les figures d'écrivains.

SANDRIA P. BOULIANE est chercheuse postdoctorale à l'Institut d'études canadiennes de McGill. Musicologue spécialisée dans l'étude des musiques populaires, elle mène des recherches qui portent principalement sur l'histoire de l'enregistrement, de l'édition musicale et de la chanson canadienne-française de la première moitié du xx^e siècle. En s'intéressant aux œuvres, aux acteurs et aux médias dans leur contexte socio-culturel, elle s'inscrit dans la mouvance des approches multidisciplinaires et collabore depuis 2003 au projet Penser l'histoire de la vie culturelle québécoise du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

LUCIE ROBERT est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Chercheuse au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), elle est codirectrice de La vie littéraire au Québec et de l'équipe de recherche

Penser la vie littéraire au Québec. Son plus récent ouvrage s'intitule *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise* (Éditions Nota bene, 2012).

DENIS SAINT-JACQUES est professeur émérite de littérature française et québécoise au Département des littératures de l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il a dirigé le Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval de 1985 à 2003. Il dirige le collectif *La vie littéraire au Québec* (Presses de l'Université Laval, six volumes parus) et codirige le groupe Penser l'histoire de la vie culturelle au Québec. Il a également codirigé, avec Yvan Lamonde, le collectif *L'année culturelle 1937 au Québec* (2009) et, avec Paul Aron et Alain Viala, le *Dictionnaire du littéraire* (troisième édition, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige», 2010).

TABLE DES MATIÈRES

CONCERTO POUR MUSES : L'HISTOIRE CULTURELLE VUE DE BIAIS. PRÉSENTATION Michel Lacroix et Sandria P. Bouliane	7
DES FRATERNITÉS EN QUÊTE D'AUTEUR Laurence Côté-Fournier	37
LE POÈTE ET LA ROTURIÈRE Lucie Robert	63
LE THÉÂTRE DANS LE ROMAN : UN SPECTACLE DU CORPS Véronique Labeille	85
ENTRE FICTION ET RÉALITÉ : «LE BEAU VALENTINO» Sandria P. Bouliane	105
<i>TWO SOLITUDES</i> : CONFRONTATION DES CULTURES ET MARIAGE DES ARTS Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières	137
DIALOGUE DES MUSES ET LIEUX DE CULTURE : LE MUSÉE ET L'ÉGLISE, CHEZ CHOQUETTE ET LEMELIN Michel Lacroix	155
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	181

COLLECTION « SÉMINAIRES »

Déjà publiés

- | | |
|--|---|
| <i>Marie-Andrée Beaudet
et Pierre Nepveu (dir.)</i> | Au-delà de <i>L'homme rapaillé</i> : Poèmes
épars |
| <i>Marie-Andrée Beaudet (dir.)</i> | <i>Bonheur d'occasion</i> au pluriel.
Lectures et approches critiques |
| <i>Jacques Blais (dir.)</i> | Analyse génétique d'un épisode de
<i>Menaud maître-draveur</i> . La mort de
Joson |
| <i>Jacques Blais (dir.)</i> | Le dossier épistolaire de <i>Menaud
maître-draveur</i> (1937-1938) |
| <i>Jacques Blais,
Hélène Marcotte
et Roger Saumur</i> | Louis Fréchette épistolier |
| <i>Lucie Bourassa (dir.)</i> | La discursivité |
| <i>Manon Brunet et al.</i> | Henri Raymond Casgrain épistolier.
Réseau et littérature au XIX ^e siècle |
| <i>Robert Dion,
Anne-Marie Clément
et Simon Fournier</i> | Les « Essais littéraires » aux éditions de
l'Hexagone (1988-1993). Radioscopie
d'une collection |
| <i>Maurice Émond (dir.)</i> | Les voies du fantastique québécois |
| <i>Jane Everett</i> | |
| <i>et François Ricard (dir.)</i> | Gabrielle Roy réécrite |
| <i>Christiane Kègle (dir.)</i> | Littérature et effets d'inconscient |
| <i>Claude La Charité (dir.)</i> | Gabrielle Roy traduite |
| <i>Jacinthe Martel (dir.)</i> | Les marges de l'œuvre |
| <i>Louise Milot</i> | Pour un bilan prospectif de la |
| <i>et François Dumont (dir.)</i> | recherche en littérature québécoise |
| <i>Isabelle Miron</i> | Relire Juan Garcia |
| <i>et Pierre Nepveu (dir.)</i> | |
| <i>Jacques Pelletier (dir.)</i> | Victor-Lévy Beaulieu.
Un continent à explorer |
| <i>Pierre Rajotte (dir.)</i> | Lieux et réseaux de sociabilité
littéraire au Québec |
| <i>François Ricard
et Jane Everett (dir.)</i> | Gabrielle Roy inédite |
| <i>Richard Saint-Gelais (dir.)</i> | Nouvelles tendances en théorie
des genres |

<i>Chantal Savoie (dir.)</i>	Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux
<i>Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette</i>	Entre plaisir et pouvoir. Lectures contemporaines de
<i>et Marie-Noëlle Huet (dir.)</i>	l'érotisme

Révision du manuscrit: Isabelle Bouchard
Composition et infographie: Isabelle Tousignant
Conception graphique: KX3 Communication,
d'après une maquette originale d'Anne-Marie Guérineau

Illustration de la couverture:
Edwin HOLGATE, dans *Metropolitan Museum*
de Robert Choquette, 1931.

Diffusion pour le Canada: Gallimard Itée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone: 514 499-0072 Télécopieur: 514 499-0851
Distribution: SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique:
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site: <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone: (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur: (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
4067, boul. Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Qc), H2W 1Y7
site: <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN DÉCEMBRE 2013
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 2013
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Laurence Côté-Fournier
Marie-José des Rivières
Véronique Labeille
Michel Lacroix
Sandria P. Bouliane
Lucie Robert
Denis Saint-Jacques

COLLECTION « SÉMINAIRES »
N° 22

ISBN 978-2-89518-478-2



9 782895 184782