



Sous la direction de
Denis Saint-Jacques

L'artiste et ses lieux

Les régionalismes
de l'entre-deux-guerres
face à la modernité

C o l l e c t i o n
Convergences

Éditions Nota bene

L'ARTISTE ET SES LIEUX

COLLECTION CONVERGENCES,

DIRIGÉE PAR ROBERT DION,

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Luc BONENFANT

Daniel CHARTIER

Marie-José DES RIVIÈRES

Michel DUCHESNEAU

Annette HAYWARD

David KAREL

Serge LACASSE

Michel LACROIX

Marie-Noëlle LAVOIE

Daniel LE COUÉDIC

Marie-Thérèse LEFEBVRE

Hans-Jürgen LÜSEBRINK

Lucie K. MORISSET

Luc NIPPEN

Nathalie ROXBOROUGH

Denis SAINT-JACQUES

Chantal SAVOIE

Anne-Marie THIESSE

Esther TRÉPANIÉ

Cécile VANDERPELEN-DIAGRE

Sous la direction de
DENIS SAINT-JACQUES

L'artiste et ses lieux

Les régionalismes de l'entre-deux-guerres
face à la modernité

CONVERGENCES

n° 37

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 Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

© Éditions Nota bene, 2007
ISBN : 978-2-89518-237-X

INTRODUCTION

Denis Saint-Jacques

CRILCQ, Université Laval

En Occident, le régionalisme littéraire et artistique s'est affirmé de façon résolue durant l'entre-deux-guerres en opposition à la modernité montante. Des écrivains comme Claude-Henri Grignon ou Henri Pourrat, des compositeurs comme Ralph Vaughan Williams ou Joaquín Rodrigo, des architectes comme Sylvio Brassard ou Lionel Heuzé, ou encore des peintres comme Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté en témoignent parmi bien d'autres. Sa récupération par un catholicisme rétrograde au Canada français d'une part et les fascismes ou le nazisme en Europe d'autre part tend à le réduire dans la mémoire commune au statut de mouvement strictement réactionnaire qui s'oppose à toute forme de modernité. Pourtant, les œuvres de Béla Bartók ou du Stravinsky des *Noces* en musique, de Frank Lloyd Wright en architecture, de Marc Chagall ou de Diego Rivera en peinture, de William Faulkner ou de Jean Giono en littérature indiquent que le souci de réenracinement local a pu également affronter de façon positive les défis de la modernité. Des avancées récentes pour ce qui concerne le Québec¹ et les travaux en cours des chercheurs des projets « Penser l'histoire de la vie culturelle » et « La vie littéraire au Québec », dont plusieurs participent à ce

1. Voir Mathieu (2000), Trépanier (1998), Chartier (2000) et Saint-Jacques (dir.) (2003).

collectif, obligent à repenser l'interprétation du régionalisme comme forme simple et monolithique.

Né du refus d'une centralisation technicienne sentie comme déréglée, assez peu différente au fond de notre « mondialisation » actuelle, le régionalisme s'affirme d'abord comme un mouvement idéologique soucieux de sauver des valeurs de civilisation menacées. Les grands promoteurs du mouvement, Charles Maurras et Maurice Barrès en France, Henri Bourassa et Lionel Groulx au Canada français, visent à réformer la société entière pour la protéger de périls fondamentaux imminents. Le régionalisme, on le constate, se trouve historiquement lié aux nationalismes qu'il a pour fonction d'incarner. Ce sont le caractère d'urgence et l'ampleur de l'action à accomplir qui conduisent ses animateurs à convier les pratiques littéraires et artistiques à un devoir de propagande. Quand la maison brûle, mieux vaut un appel clair qu'une modulation raffinée. Il arriva que cet appel à défendre la « région » soit largement entendu et réunisse parmi ses zéloteurs des créateurs de modernité. On peut y voir une contradiction, mais force est de constater les faits. C'est justement sur cette problématique évidence que se penche ce collectif dont le souci est de mettre en lumière la rencontre des thèmes et des cadres régionalistes avec l'ouverture aux mouvements modernes qui révolutionnent, pendant la période 1918-1939, les visées esthétiques et les usages formels, et ce, aussi bien dans les arts plastiques qu'en musique ou en littérature, principalement au Québec et en France.

Les travaux réunis ici résultent d'un colloque tenu à Québec en avril 2003 et organisé conjointement par le Centre interuniversitaire de recherche sur la littérature et la culture québécoises et l'équipe des rédacteurs de *La vie littéraire au Québec*. Le caractère interdisciplinaire de ce colloque déterminait une confrontation de réflexions sur des démarches artistiques qui, tout en maintenant la représentation en peinture, la tonalité en musique, la logique narrative réaliste en littérature ou la composition classique en architecture, les aient réinventées à partir des matériaux mêmes de la culture traditionnelle. Il s'agissait de

mieux éclairer les enjeux culturels fondamentaux des années qui suivirent la Première Guerre mondiale au Canada français. Cela ne pouvait se faire sans prendre en compte l'hégémonie culturelle contemporaine de la France sur la culture artistique du Québec.

Pour éclaircir la question, on doit dans un premier temps chercher à fournir des définitions du phénomène. Celles-ci, qu'on peut aussi bien voir comme des descriptions, se présentent plurielles parce que les conditions historiques conduisent à des réalisations pratiques relativement variées. Il n'y a pas un, mais des régionalismes dans des territoires divers et des pratiques culturelles également diverses. Toutefois, Anne-Marie Thiesse précise les oppositions fondamentales qui structurent de la façon la plus générale le rapport entre la Province et la Capitale pour ce mouvement en France : d'une part, campagne, nature, authenticité, tradition, de l'autre, ville, culture, modernité, décadence, et, à la base, nationalité contre cosmopolitisme. Elle révèle une histoire où la constitution de la nation au XIX^e siècle entraîne une réinterprétation de la notion de « peuple » en fonction tant de son unicité que de ses diversités et l'accession de ce peuple idéal à une identité régionale qui subsume les traits de la diversité dans l'unité nationale commune. Une telle détermination relève de l'action même de la modernité, mais la démarche conservatrice qu'elle implique oriente le régionalisme du côté des fascismes et du nazisme, qui déprécient le mouvement après la Deuxième Guerre mondiale. Reste à vérifier cette proposition sur le terrain. Daniel Le Couédic esquisse une histoire du régionalisme en France d'un point de vue architectural et note d'abord que la région s'est constituée contre le découpage départemental mis en place par la centralisation républicaine. Il fait ensuite remarquer que la Fédération régionaliste de France n'a manifesté que peu d'intérêt pour les différences linguistiques et a surtout promu la couleur locale. C'est du Centre, à la suite des destructions de la Grande guerre, qu'on impose le régionalisme architectural, vite ressenti comme un colonialisme de l'intérieur. La demande touristique des étrangers pour la région tend toutefois à en

favoriser la diffusion avant que la Deuxième Guerre mondiale ne le stigmatiser. Renié, oublié, il renaît pourtant de ses cendres à notre époque en fonction de la même résistance aux standardisations, aujourd'hui « mondialistes ». En ce même domaine architectural, mais dans l'espace québécois, Lucie Morisset et Luc Noppen montrent comment le régionalisme s'élabore dans une constante tension entre un « enracinement dans le lieu et un enracinement dans la mémoire », le premier conduisant à construire avec les matériaux locaux, le second à inventer une tradition. Si le premier pôle agit de façon évidente, le second, idéaliste, domine. Le principe qui en découle est simple : « S'il fallait une école des beaux-arts pour former un artiste, le Canadien français résulterait donc d'écoles du régionalisme. » Un projet apparemment conservateur se transforme ainsi en création.

Mouvement historique, largement diffusé et imprécisément encadré, le régionalisme se veut une défense à la fois contre la rationalisation géographique qui tire tout vers le pôle central urbain et contre les dysfonctionnements sociaux qui en résultent. Si certains paramètres, isolés par Thiesse, le caractérisent, l'histoire, des aires géographiques différentes et des domaines artistiques divers le réalisent, le contestent ou se l'approprient sous des formes multiples, comme nous le verrons ensuite par l'examen de certaines pratiques et stratégies collectives et individuelles.

Cécile Vanderpelen présente l'expérience d'une contrée francophone dotée de conditions sociales comparables à celles du Canada français sans être identiques, la Belgique. Si le conflit entre centre et régions périphériques s'y efface dans la mesure où les animateurs régionalistes eux-mêmes jouissent d'une forte intégration sociale, pour le reste, le mouvement cherche à reproduire les mêmes modèles français qu'au Canada français. En position hégémonique, les gens de lettres catholiques, largement tenants du régionalisme qu'ils considèrent comme un instrument de sublimation de la doctrine nationaliste, voient pourtant se dresser contre eux un des leurs, Robert Poulet, qui rejette la discrimination entre Belgique et France littéraires et le réalisme régionaliste en faveur d'un réalisme magique dégagé des parti-

cularismes locaux. Luc Bonenfant présente l'histoire de Jean-Aubert Loranger, lui aussi en marge du mouvement régionaliste et tenté par la modernité d'outre-mer, mais apparemment vite rentré au bercail physique et intellectuel de sa région. Bonenfant se fait toutefois fort de montrer qu'il n'y a là qu'une feinte : à lire attentivement, on comprend aisément que le conteur de récits villageois se sert de ce décor pour y développer de façon ironique une littérature libre de cet enracinement. Le conflit prendra bien sûr des allures plus radicales chez certains écrivains polémistes, comme Marcel Dugas, dont Annette Hayward nous rappelle l'engagement constant contre le régionalisme du Canada français. Hayward pointe la nécessité dans laquelle Dugas se trouve alors de s'appuyer sur la métropole parisienne au point de choisir d'y demeurer pour travailler à la dissolution progressive du régionalisme dans sa patrie d'origine. Différemment, Nathalie Roxborough analyse un autre conflit, celui qui oppose culture savante et populaire à la scène. Elle révèle dans le sordide mélodrame d'*Aurore l'enfant martyr*, critique implicite des insuffisances de l'autorité, une modernité en meilleure prise sur l'évolution sociale que dans le succès « artistique » contemporain du *Presbytère en fleurs* qui en célèbre au contraire le sens avisé. Daniel Chartier se place quant à lui au plus près d'un régionalisme foncièrement réactionnaire, celui de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon et de *L'éveil de la glèbe* de Knut Hansum, pour y voir cependant un conflit fondamental de la modernité, celui de l'affrontement entre l'écoulement du temps historique et la circularité du temps rêvé de la tradition. Le geste qui annule cet écoulement ne saurait être autre que celui même d'une histoire, d'un récit dont l'énonciation se trouve très exactement située dans le temps d'un refus.

Que se manifestent des conflits dans une idéologie et dans les esthétiques qui y sont apparentées n'a rien que de logique, les idéologies ne sont guère autre chose que des constructions destinées à résoudre dans l'imaginaire les contradictions que suscite la complexité de la réalité sociale. On peut trouver plus intéressant que cela, car le régionalisme peut encore servir, par

des processus de reconversion, de cohabitations ou d'emprunts, à construire la modernité au mouvement de laquelle il a pour rôle de s'opposer. Les exemples n'en manquent pas.

Michel Lacroix observe un cas de reconversion d'un champ à un autre alors qu'il analyse le déplacement qui transforme le roman de Léo-Paul Desrosiers, *Les engagés du grand portage*, en document de « géographie humaine » chez Gallimard en 1938. « Ce que le géographe observe, ce qu'il décrit et explique, [...] c'est le paysage typique, la maison type, la vie intime de chaque coin de pays. » Lacroix souligne ainsi que le régionalisme n'est pas toujours opposé à la modernité et que la grande visée de conservation régionaliste, celle de préserver la couleur locale, ne ressortit pas strictement à la promotion d'un régionalisme littéraire mais aussi, et peut-être plus encore dans ce cas, au développement des sciences humaines. Hans-Jürgen Lüsebrink revient, dans son étude sur les almanachs, à ce caractère populaire et national pointé au début par Thiesse. Mettant en valeur la territorialité affichée de ces publications, il la relie au nationalisme et à son souci de créer un « peuple » bien enraciné. La structure éclatée en rubriques diverses du média qui l'intéresse permet aisément que les éléments conservateurs, en particulier ceux qui renvoient aux gloires nationales, puissent se croiser avec des éléments mieux inscrits dans l'évolution contemporaine, par exemple des sections consacrées aux vedettes du spectacle, de la radio ou du cinéma. Car l'ouverture sur le marché élargi non seulement oblige à sacrifier à l'idéologie dominante, mais elle nécessite aussi de tenir compte des intérêts les plus divers et donc aussi modernes des consommateurs. Serge Lacasse révèle dans des enregistrements de musique traditionnelle canadienne-française le choc entre des techniques populaires et savantes dans la classicisation progressive de performances successives d'« Alouette », ou encore dans la prononciation régionale de *crooners* locaux. Marie-Noëlle Lavoie s'arrête aussi en domaine musical, plus précisément à ces emprunts à la tradition populaire brésilienne auxquels se livre Darius Milhaud à la suite d'un voyage qu'il y fait comme

secrétaire de Paul Claudel. Non sans remarquer que ce réemploi de sources populaires relève de l'exotisme par le simple fait que le compositeur n'est pas originaire du pays dont il tire son inspiration. Tout est question de perspective, de même pour Louis Hémon que Victor Barbeau a pu, pour le même motif, traiter d'exotique. Toujours à propos de musique française, Michel Duchesneau s'intéresse à un autre ensemble de compositeurs provinciaux, formés à la Schola Cantorum, et soucieux de défendre leur musique contre les influences étrangères, allemandes surtout. S'ils se montrent réticents en particulier à l'atonalité, au sérialisme et aux courants parisiens, il n'empêche que leur souci de rapport à un espace spécifique, « la nature », les entraîne à des transmutations de syntaxe qui renouvellent le langage musical traditionnel. Marie-José des Rivières et Denis Saint-Jacques s'intéressent aussi à ce double mouvement protectionniste et moderniste qu'ils observent dans la création, au début des années 1920, d'une revue explicitement suscitée pour faire concurrence aux magazines américains, *La Revue moderne*. Cette revue, régionaliste dans son opposition aux médias étrangers, reste une institution moderne par son ouverture à la multiplicité des composantes de la vie contemporaine. Si elle combat la pensée xénophobe et belliqueuse de Lionel Groulx d'une part, elle ne manque pas de diffuser la prose d'Adjutor Rivard ou de Blanche Lamontagne de l'autre. Cependant, le ruralisme n'est en ses pages qu'un thème parmi d'autres, souvent présenté d'un point de vue touristique, d'un attachement à un sol non seulement canadien, mais également français, d'où se dégage un nationalisme bon-ententiste. Chantal Savoie balise une trajectoire parallèle qui conduit les femmes auteures du début du xx^e siècle au Canada français à passer insensiblement de la chronique journalistique aux formes brèves du récit régionaliste en exploitant particulièrement les aspects intimes et autobiographiques, comme dans *Autour de la maison* de Michelle Le Normand dont l'étude permet de restituer la part de modernité contenue dans ces écrits traditionnellement perçus comme peu innovateurs. Savoie montre ainsi que cette polarisation sert alors

de pont pour l'accès à la poésie et au roman de la revendication subjective, en particulier chez Jovette Bernier et Éva Sénécal.

On peut tout autant imaginer contre la tradition une nouvelle forme de l'enracinement. Marie-Thérèse Lefebvre en trouve une illustration chez Rodolphe Mathieu. Celui-ci refuse en effet de chercher dans le folklore la source identitaire de son inspiration. Pour lui, la chanson traditionnelle pratiquée au Québec a des sources françaises et donc étrangères à la spécificité canadienne. S'appuyant sur un sentiment de la « nature » propre à son pays, dans le même esprit qui animait les compositeurs français étudiés par Duchesneau, Mathieu prétend trouver un rapport plus immédiat à ses caractéristiques d'ampleur et de sauvagerie. Lefebvre rappelle qu'Alfred DesRochers et plus tard Alain Grandbois et Saint-Denys Garneau ont aussi eu cette idée d'une inspiration en prise immédiate avec l'immensité de la nature américaine de leur pays. David Karel procède de la même façon quand, au début des années 1930, il retrouve chez le peintre moderne John Lyman la trace d'un souci de rapport physique « cézanien », puis classique, à l'architecture du paysage. Lyman y élabore contre le romantisme du Groupe des Sept une « spiritualité scientifique » à la fois enracinée et ouverte à l'innovation. C'est toujours la même perspective, mais plus étendue, que développe enfin Esther Trépanier dans sa réflexion sur la scène artistique québécoise des années 1920-1930. Elle met en évidence la façon dont le paysage fournit un terrain pour un renversement de la question de la modernité d'une décennie à l'autre. Et dans le même esprit que Duchesneau et Lefebvre, elle montre que le lien à la facture de l'art populaire qui s'y manifeste évoque la nature comme primitivité du geste moderne.

Ce parcours dialectique qui mène d'un régionalisme réactionnaire, constitué pour lutter contre le désordre de la centralisation géographique induit par l'urbanisation contemporaine, à un mouvement dont la défense du passé engendre du nouveau, n'a plus rien pour étonner ; les Bartók, Wright ou Chagall tout comme, aujourd'hui, l'écrivain français Pierre Bergounioux, mémorialiste de ses ancêtres limousins, ou le chanteur québécois

INTRODUCTION

Richard Desjardins, défenseur de la forêt nordique, ne sauraient passer pour des rétrogrades sans intérêt artistique. Reste néanmoins que les traditions régionalistes, notamment celles de la France et du Québec, semblent avoir beaucoup souffert des dépréciations que des accointances avec l'extrême droite et avec un catholicisme rétrograde leur ont valu après la Deuxième Guerre mondiale dans un cas et la Révolution tranquille dans l'autre. Pourtant, comme on le verra à la lecture de ce collectif, les artistes de l'entre-deux-guerres ne se trompaient pas à réimaginer encore une fois les lieux de la tradition. Ils y ont inventé leur modernité.

BIBLIOGRAPHIE

CHARTIER, Daniel (2000), *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides.

MATHIEU, Rodolphe (2000), *Choix de textes inédits*, annotés par Marie-Thérèse Lefebvre, Montréal, Guérin.

SAINT-JACQUES, Denis (dir.) (2003), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*, Québec, Éditions Nota bene.

TRÉPANIÉ, Esther (1998), *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene.

AU CŒUR DU RÉGIONALISME : LA DÉFINITION DE LA CULTURE POPULAIRE

Anne-Marie Thiesse

Centre de Sociologie Européenne, EHESS/CNRS

Le régionalisme est-il réactionnaire ou progressiste ? Démocrate ou fasciste ? Voué à la conservation patrimoniale ou engagé dans la transformation sociale ? Particulariste ou universaliste ? Pour chacune de ces propositions, les exemples abondent qui indiquent donc que le régionalisme se prête à toutes ces qualifications, fussent-elles apparemment complètement contradictoires. Devant l'impossibilité de qualifier le régionalisme par quelque définition empruntée aux catégories usuelles de l'histoire politique et culturelle, nous proposerons d'abord de l'envisager à partir d'un schéma, qui repose sur la mise en opposition de deux séries de termes :

CAPITALE/CENTRE/VILLE/CULTURE/MODERNITÉ/DÉCADENCE/COSMOPOLITISME/POUVOIR

et

RÉGIONS/PÉRIPHÉRIE/CAMPAGNE/NATURE/AUTHENTICITÉ/TRADITION/NATIONAL/PEUPLE

Le régionalisme correspond aux termes de la seconde série ou, plus exactement, aux multiples et complexes oppositions qui peuvent être établies entre ces termes et ceux de la première série. Sans chercher ici à les recenser, donnons-en quelques illustrations renvoyant à des occurrences effectives du régionalisme. L'opposition capitale/régions, qui est, on le sait, particulièrement

poussée dans le cas français, est celle qui – *in fine* – sert à résumer toutes les autres, par la mise en avant du terme « régionalisme », sous lequel sont subsumées toutes les autres oppositions. Opposons campagne/nature/authenticité/tradition à ville/culture/modernité/décadence : on a là le fond général des discours régionalistes qui célèbrent les saines vertus de la ruralité éternelle contre les dégénérescences d'un monde urbain gagné par toutes les corruptions physiques et spirituelles. À ce stade, on peut trouver un régionalisme indéniablement conservateur dans sa déploration d'une modernité dégradée, mais aussi un régionalisme plus dynamique, proposant de retrouver contre ce qu'il dénonce comme fausse culture sclérosée une tradition toujours fraîche et source de reviviscence. Ajoutons à cette première opposition basique, d'un côté, le cosmopolitisme et, de l'autre, le national : on obtient la formule du régionalisme qui soutient les propagandes fascistes, exalte les valeurs du terroir et le retour à la terre contre les pernicieuses influences étrangères. Mettons en revanche l'accent sur l'opposition périphérie/centre, on aura, sous leurs multiples déclinaisons, les revendications des cultures minoritaires contre l'hégémonie du pouvoir, politique et culturel. Mais c'est surtout aux configurations mettant particulièrement en avant la notion de Peuple que nous nous attacherons ici, parce qu'elles rendent particulièrement compte des principaux usages du régionalisme durant le premier ^{xx}e siècle.

Les formes du régionalisme qui nouent une association étroite entre Peuple, Tradition et National jouent un rôle fondamental dans l'histoire idéologique et culturelle de la période. À dire vrai, cette étroite connexion est nouée bien avant l'émergence du régionalisme proprement dit, puisque la formation même des identités nationales, depuis la fin du ^{xviii}e siècle, la postule.

Le Peuple est dans ce cadre conçu comme un musée vivant de la Nation, dépositaire par ses traditions des valeurs et de l'héritage nationaux transmis pieusement au fil des siècles. La culture populaire, parce qu'elle est supposée venir du fond des âges, avoir gardé et transmis le précieux trésor commun, est

perçue comme source d'inspiration pour les cultures communes modernes. Le grand mouvement de collecte et de mise en valeur des traditions, des chants et des coutumes populaires engagé à la fin du XVIII^e siècle en Europe et amplifié tout au long du XIX^e siècle aboutit à la constitution du folklore, terme désignant à la fois la culture populaire traditionnelle et le savoir spécifique qui lui est appliqué. Le régionalisme s'inscrit dans le droit fil de cette construction nationale, puisque c'est dans les provinces, dans le peuple rural, et non dans les grandes capitales, que cette culture originelle est supposée être toujours vivante. De fait, la frénésie de collectes des traditions populaires qui s'exercent dans toute l'Europe au XIX^e siècle participe de la constitution des cultures nationales communes, modernes, tout en faisant émerger des caractéristiques régionales. Les nations modernes se représentent donc progressivement sous la double espèce de l'unité et de la diversité, la cohésion étant proclamée par la vertu de l'unité harmonieuse de diversités complémentaires. Les villages ethnographiques construits dans les sections nationales des expositions internationales et les grands défilés folkloriques illustrent concrètement ces représentations de la nation comme ensemble de cultures régionales. Mais la culture populaire, qui sert de fondement aux cultures communes nationales, n'est pas précisément, tant s'en faut, la culture vivante de la paysannerie réelle, pour l'essentiel miséreuse et sur le point d'émigrer vers les villes ou le Nouveau Monde. La culture populaire promue est le produit d'inventions de traditions, ou au moins de sélections et de réaménagements des coutumes rurales. Les sociétés du XIX^e siècle se transforment et dessinent leur futur en se référant au passé, mais il s'agit d'un archaïsme *ad hoc*, conçu pour se développer et s'adapter à la modernité. Les folkloristes invoquent constamment la nécessité de recueillir et de préserver les traditions ancestrales minées par la modernité qui vont disparaître de manière imminente, mais ils s'adonnent au revivalisme créatif avec le sentiment d'accomplir une œuvre patriotique. Cet activisme revivaliste entre dans une phase nouvelle à la fin du XIX^e siècle, lorsque les identités nationales sont pour l'essentiel constituées.

D'abord parce qu'apparaît tout aussitôt le thème de la décadence, qui semble devoir anéantir les nations à peine formées. Les mouvements régionalistes qui s'organisent précisément à cette époque (la Fédération régionaliste française est créée en 1900, les *Heimatbewegungen* des pays germaniques au même moment) érigent le régional, lieu par excellence du génie originel encore préservé et de la Nature, comme source vive de régénération pour la culture nationale. D'autant que se pose à cette période la grande question de l'intégration générale dans la communauté nationale de la totalité de la population, c'est-à-dire du Peuple, au sens social. Comment acculturer à la culture nationale, faire entrer dans une communauté transclassiste un Peuple dont la culture vivante, réelle, fait justement problème ? Le prolétariat urbain, plus particulièrement, semble doublement dangereux, puisque sujet tout à la fois à contester l'inégalité sociale et économique en s'abandonnant à l'internationalisme révolutionnaire et à plonger avec délices dans les dégradations d'une culture de masse en plein essor. Le peuple des campagnes, et particulièrement sa composante féminine, semble tout enclin à céder aux appels enchanteurs de la ville. Une des grandes missions dès lors assurées par le régionalisme est l'éducation du Peuple, qu'il s'agit d'initier aux joies saines de la culture populaire, entendons bien sûr sa version folklorique. Des opérations toujours plus nombreuses vont être menées, dans un cadre scolaire et parascolaire, pour développer dans le peuple, et notamment chez la jeunesse, l'amour et la pratique des traditions régionales. L'association la Renaissance provinciale, fondée en 1906 sous la présidence d'honneur d'André Theuriet et Vincent d'Indy, propose ainsi de

faire revivre par toutes sortes de manifestations les œuvres d'art, chants, danses, coutumes, traditions, ainsi que la littérature de nos Provinces françaises. [...] Le but de cette tentative éminemment française et de si grande opportunité intéressant particulièrement la jeunesse et les milieux populaires, il sera donné des séan-

ces à prix réduits afin d'en faciliter à tous le spectacle. [...] En exaltant devant le peuple le génie distinctif de chacune de nos provinces, nous pensons réveiller les énergies locales, les ramener à la pureté du goût français et sauvegarder ainsi la force et la beauté nationales (Anonyme, 1906).

D'autre part, la standardisation et l'industrialisation de la production, l'internationalisation croissante des échanges de biens font apparaître la nécessité de concevoir des stratégies de concurrence raffinées. Dès lors que la production industrielle alimente la consommation de masse, des produits à valeur spécifique ont une grande importance dans la conquête de segments du marché. Des productions pouvant se targuer de la plus-value d'authenticité conférée par la référence à la tradition et à l'artisanat présentent dès lors un fort intérêt.

La montée en puissance du régionalisme, à partir de 1900, correspond donc à l'accompagnement d'un processus de transformation sociale et économique qui ne cesse de s'amplifier. Les invocations usuelles à la nécessité de préserver la culture populaire traditionnelle (qui se traduisent d'ailleurs par des créations muséographiques nombreuses) s'accompagnent de plus en plus d'appels à concevoir une adaptation de la tradition à la modernité et un enrichissement de la modernité par le recours aux ressources de la tradition. Les arts appliqués, l'architecture, mais aussi la fabrication industrielle sont ainsi conviés à trouver une inspiration dans les cultures régionales, qui se réfèrent à une culture populaire d'autant plus prestigieuse qu'elle contraste avec celle du peuple réel, de plus en plus engagé dans la consommation de produits de masse. Les divers prolongements européens du mouvement *Arts and Crafts* sont ainsi de plus en plus marqués au sceau du régionalisme. Les traditions régionales, constamment améliorées, jouent aussi un rôle fondamental dans la promotion et le développement du tourisme, en plein essor, et qui s'adresse à un public aisé désireux de consommer du populaire amélioré en pittoresque. L'Italie mussolinienne lance ainsi

de grandes opérations de mise en valeur spectaculaire de fêtes et de traditions populaires pour développer son potentiel touristique (Cavazza, 1997). En France, plus particulièrement, la promotion nationale et internationale de la production agricole s'appuie largement sur la référence aux cultures régionales (avec notamment la création de toutes pièces dans les années 1930 d'un folklore viticole en Bourgogne, qui puise dans les ressources du revivisme régionaliste (Laferté, 2002)).

Le folklorisme régionaliste, d'autre part, est très largement reconnu comme un efficace moyen d'œuvrer à la cohésion sociale tout en contrant les effets, assez unanimement jugés négatifs, de la culture de masse et de l'industrie des loisirs. Le mouvement *Kraft durch Freude* de l'Allemagne nazie et le *Dopolavoro* fasciste, qui monopolisent l'organisation des loisirs, organisent quantité de manifestations folkloriques et multiplient les créations dans les entreprises de groupes de chants et de danses traditionnels. Mais cette utilisation de la culture traditionnelle pour les loisirs des classes populaires ne concerne pas seulement les pays totalitaires. Le Bureau international du travail lance des études, dans les années 1930, sur le sujet, dans la perspective d'ailleurs d'échanges internationaux. Le régionalisme apparaît même comme un soutien festif de communion internationale entre les peuples. En 1936, dans le stade olympique de Berlin, une grande fête folklorique internationale, avec force groupes régionaux, des danseurs du Marais vendéen au chœur paysan de Zeeland en passant par le groupe chorégraphique de Bergen et bien sûr de nombreuses formations allemandes, avait achevé dans l'allégresse le Congrès international des loisirs ouvert par Rudolf Hess. Thème principal de ce Congrès : l'organisation des loisirs des travailleurs en relation avec l'éducation populaire et le développement des forces productives. De l'autre côté du Rhin, et du spectre politique, dans la France du Front populaire s'ouvrait en 1937 à Paris l'exposition internationale des Arts et des Techniques. La section française y était représentée notamment par un Centre régional composé de 27 pavillons qui devaient, selon les présentations officielles, incarner par leur

conception architecturale la symbiose de la tradition régionale et de la modernité ; par leur ensemble, ils étaient supposés symboliser l'union de tous les Français dans leur diversité. La même année était créé à Paris le Musée national des Arts et Traditions Populaires. Nation, tradition, modernité : ce sont bien là alors les références du régionalisme. En 1937 encore avait lieu à Paris le Congrès international de folklore, patronné par les grands intellectuels de la République, qui tint deux séances communes avec la Fédération régionaliste française. Les questions abordées dans ces sessions concernaient le « folklore appliqué », c'est-à-dire : « art populaire et artisanat, folklore et loisirs (en particulier musées de plein air, auberges de jeunesse, chorales populaires, jeux sportifs, folklore et régionalisme, littérature et architecture dans leurs rapports avec le folklore » (Programme du Congrès International de Folklore, 1937).

Une grande fête des Provinces françaises, dans le cadre du Centre régional, clôtura ce double Congrès. En 1938, la Ligue française de l'enseignement, organisation laïque grande animatrice d'œuvres scolaires et périscolaires, publiait une brochure intitulée *Le folklore appliqué à l'éducation*. L'auteur se démarquait vigoureusement de toute pensée réactionnaire :

Ceux qui font œuvre rétrograde, œuvre de réactionnaires, ce sont les gens qui méconnaissent la fécondité du génie populaire et la beauté de ses productions. [...] Il nous suffit d'ailleurs de regarder autour de nous pour constater que ceux qui prêchent l'utilisation du Folklore dans l'éducation sont précisément qui sont à l'avant-garde de la pensée et de l'action (Delarue, 1938 : 2-3).

À l'appui de la valeur éminemment démocratique et moderniste du folklore, l'auteur évoquait « les ouvriers qui grâce à la loi des 40 heures font revivre les fêtes de Carnaval et tous les jeunes qui dans les camps de vacances chantent, content, décorent en s'inspirant des ressources de ce Folklore, vieux

comme le monde et comme lui éternellement jeune » (Delarue, 1938 : 2-3).

Le régionalisme joue cependant aussi, dans le même temps, une fonction de contestation de l'ordre social. Nous ne nous étendrons pas ici sur les revendications irrédentistes ou sécessionnistes, diverses et aiguës dans l'entre-deux-guerres, qui demandent le rattachement d'une région à un autre État que celui dont elles dépendent ou réclament son indépendance. Plus généralement, le régionalisme peut mettre l'accent sur le rapport entre le centre et la périphérie en le traitant comme un rapport entre dominants et dominés et en l'appliquant à des secteurs différents de l'espace social. De ce fait, des relations transclassistes sont établies par une forme d'homologie de situation. Des intellectuels et artistes de province peuvent être ainsi amenés à rapporter leur situation d'infériorité dans un champ culturel hautement concurrentiel à leur origine régionale et à leur éloignement initial des réseaux de pouvoir. La stratégie alors disponible est de retourner les termes de la situation, en s'appuyant sur le crédit dont bénéficie par ailleurs le régional comme réceptacle de l'authentique culture nationale. Insistant fortement sur la dégénérescence du centre, ils se déclarent seuls véritables porteurs d'une culture vivante, parce qu'ancrée dans le génie populaire. Contre une culture d'élite où l'accès à la reconnaissance leur est barré, ils se réclament de la culture populaire et se posent en représentants des dominés sociaux. La démarche est d'autant plus efficace qu'elle s'inscrit dans une stratégie de groupe transrégionale. Il est remarquable que l'on observe des positionnements de ce type dans des contextes nationaux où le centralisme politique et culturel n'a pas du tout la même puissance : le régionalisme littéraire français de la Troisième République a ainsi son pendant dans la *Heimatkunstbewegung* de l'Allemagne wilhelmienne puis weimarienne. Des écrivains de Suisse francophone ou de Belgique, en situation particulièrement forte d'infériorité dans le champ culturel français, reprendront à leur compte cette qualification de régionalistes. Ce régionalisme culturel mêle de façon indistincte – son succès en dépend – la présentation très

consensuelle de la culture populaire dans sa version folklorique et une représentation beaucoup plus réaliste, éventuellement critique, de la vie rurale et des traditions régionales. D'autre part, il faut le souligner, le régionalisme est à partir des années 1900 le lieu par excellence de la représentation du Peuple, absent ou vu de très loin dans la culture d'élite ; il prolonge de ce fait les courants réalistes et naturalistes du XIX^e siècle. Il s'agit bien sûr du Peuple rural, mais la représentation du peuple ouvrier et du monde industriel reste pour l'essentiel une incongruité esthétique de la production littéraire et artistique moderne. Et c'est en fait dans la production régionaliste qu'on va trouver des tentatives, plus ou moins poussées, de mise en forme de la culture populaire vivante, parfois même attentives aux changements en cours. Ainsi la littérature régionaliste est-elle un des premiers lieux d'expérimentation écrite de l'oralité populaire dans ses caractéristiques de vocabulaire ou, plus rarement, de syntaxe.

Relèvent donc du régionalisme la consolidation de l'ordre social et la contestation de sa hiérarchie culturelle, la célébration du particularisme et l'insertion dans le national, voire l'universel, les exhortations à préserver le passé et les tentatives d'aménager le changement, l'exaltation de la tradition pérenne et sa perpétuelle réinvention : là se trouvent sa force et sa fragilité. Le régionalisme joue un rôle fondamental dans le premier XX^e siècle parce que, tout en prolongeant le nationalisme, il s'essaie à en résoudre certaines conséquences. Mais sa grande plasticité idéologique lui vaut après la Seconde Guerre mondiale d'être assimilé aux utilisations qu'en firent les régimes nazis et fascistes et d'en porter durablement le discrédit.

BIBLIOGRAPHIE

- [ANONYME] (1906), [éditorial], *La Renaissance provinciale*, n° 1 (juin).
- CAVAZZA, Stefano (1997), *Piccole Patrie, Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino.
- DELARUE, Paul (1938), *Le folklore appliqué à l'éducation, un plan de travail*, n° 54 de *L'Action laïque confédérale*, Ligue française de l'enseignement, Paris, p. 2-3.
- LAFERTÉ, Gilles (2002), « Folklore savant et folklore commercial : reconstruire la qualité des vins de Bourgogne. Une sociologie économique de l'image régionale dans l'entre-deux-guerres ». Thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Programme du Congrès International de Folklore (1937), Archives Charles-Brun, année 1937, Paris, Musée National des Arts et Traditions Populaires.

LE RÉGIONALISME ENCENSÉ, DÉCHU ET RACHETÉ

Daniel Le Couédic

Au cours du premier xx^e siècle, le régionalisme s'est déployé sur plusieurs terrains aux limites incertaines. Scientiste et technocratique d'abord, il s'est découvert ensuite des vocations politique et artistique qui l'ont obligé à des relations complexes, pour ne pas dire confuses, parfois même douteuses. Bon connaisseur de la chose et même fondateur de la première société qui lui fut consacrée, Charles Le Goffic définissait d'ailleurs le régionalisme avec malice comme « un terrain vague où toutes les opinions se [trouvaient] à l'aise et chez soi parmi les autres » (Le Goffic, 1902 : 379). L'architecture, dans ses intentions, ses réalisations et ses procès en suspicion, témoigna remarquablement de cette souplesse, qui fut à l'origine de son succès avant de précipiter sa déchéance quand une certaine modernité assoiffée d'absolu gagna le devant de la scène. Sa cause parut alors irrémédiablement compromise. Et pourtant, aujourd'hui, profitant d'une inattendue réhabilitation où sa polysémie fait à nouveau merveille, le régionalisme connaît un regain d'intérêt ; la crainte d'une mondialisation broyeuse de toute particularité lui offre même l'espoir d'une nouvelle prospérité, dans un registre et des inscriptions bien différents toutefois de ceux qu'il avait connus jadis.

LE RÉGIONALISME, PROBITÉ DU PATRIOTISME

Le régionalisme constitua longtemps une préoccupation quasi exclusivement française. Il permit d'abord de faire contre-feu aux nostalgies provincialistes qui trouvaient un exutoire dans le dénigrement des départements instaurés en 1790, accusés de nier l'histoire au profit d'une idéologie aveugle aux réalités. Les milieux rationalistes n'avaient évidemment nulle sympathie pour la posture réactionnaire, mais constataient néanmoins l'insuffisance de la départementalisation et jugeaient souvent nécessaire la création d'un échelon de gouvernance entre elle et le pouvoir central. En 1854, Auguste Comte assortit ainsi son « système de politique positive » d'une proposition de découpage de la France en 17 intendances. Le mot « région », qui ne renvoyait à aucun usage d'Ancien Régime, s'imposa bientôt, rapidement popularisé par l'école géographique française, qui s'attacha à lui donner un contenu objectif fondé sur les réalités du nouvel âge marqué par l'industrialisation, l'essor des villes et le développement des échanges. Paul Vidal de La Blache livra ainsi, en 1910, un projet de division de la France en régions, qui n'impliquait aucunement la mort des départements auréolés à ses yeux du mérite « d'avoir mis un terme à des revendications particularistes encore très sensibles dans les cahiers de 89 » (Vidal de La Blache, 1910 : 824). Un premier régionalisme architectural accompagna cette démarche, fondé lui aussi sur un souci d'efficacité. Il fut préconisé par Julien Guadet qui, le premier à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, encouragea ses élèves à déduire leurs conceptions non plus des à priori du grand style mais d'une fine analyse du contexte de l'édification, des données climatiques et des ressources locales en matériau de construction (Favier, 1938 : n. p.).

La Fédération régionaliste française (FRF), fondée en 1900, réunit des sociétés très diverses, mais leur donna une résultante imprégnée de ce souci rationaliste. Jean Charles-Brun, qui l'incarna si longtemps, entendait faire prévaloir « les conditions modernes » sur l'histoire et, loin des visions autonomistes,

professait un patriotisme sourcilieux, manifestant même une défiance marquée envers les langues régionales, qu'il jugeait périlleuses pour l'unité nationale (Charles-Brun, 1911 : 164). Nous touchons ici au régionalisme politique, qui fut bien souvent placé au service d'une entreprise de destruction des différences profondes considérées comme autant de menaces pour la Nation, une et indivisible. Ce régionalisme – « probité du patriotisme », disait Mafféo-Charles Poinot (1911 : 48) – en tint pour ce que Claude Lévi-Strauss a nommé depuis « le faux évolutionnisme » et défini comme « une tentative pour supprimer la diversité des cultures tout en feignant de la reconnaître pleinement » (1982 : 23). Aux différences primordiales, souvent immatérielles – telle la langue –, le régionalisme politique entendit substituer un décor lénifiant. Pour cela, il instrumentalisa le régionalisme artistique et spécialement son expression architecturale. Les principes énoncés naguère par Guadet furent encore préconisés, mais on y ajouta vite des considérations d'une tout autre nature : s'auroolant d'origines prétendument populaires, se proclamant élément essentiel d'un paysage fait heureuse symbiose de l'environnement et de la culture, l'architecture régionaliste prétendit désormais ramasser l'essentiel des particularités locales, naturelles et morales (Vigato, 1994). Héritier du pittoresque de la ferme ornée, des différents renouvellements vernaculaires dont le XIX^e siècle regorgea et aussi des styles nationaux qui avaient accompagné les revendications des peuples sans État d'Europe centrale et nordique, ce régionalisme différait des premiers par la gravité de son dessein et des seconds par la distinction qu'il opéra d'emblée entre dissemblance et dissidence. Son ambition était de promouvoir des singularités visuelles dans un ensemble par ailleurs indissoluble. Il participa ainsi d'une habile dialectique de l'unité et de la diversité.

Il est symptomatique à cet égard que son essor ait découlé des drames de la Grande Guerre et correspondu à la période d'Union sacrée qu'elle avait engendrée. Au milieu du conflit en effet, pour rasséréner les populations des régions dévastées et soutenir le moral du pays, un grand concours d'architecture fut

lancé afin de définir l'esprit des reconstructions à venir. Pas moins de 1498 architectes participèrent à cette joute ; 120 furent primés. Tous les projets remis eurent en commun de mettre en exergue les éléments d'architecture les plus allégoriques des contrées sinistrées. Il est vrai que chaque compétiteur avait pu s'en imprégner en compulsant le dossier du règlement auquel les organisateurs avaient annexé des relevés d'édifices indemnes récemment faits par de jeunes architectes envoyés dans les contrées d'où l'armée allemande avait été délogée. Une grande exposition, de surcroît, avait exprimé l'importance que le sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts accordait à leur prise en compte dans les propositions qui seraient faites (Honoré, 1918).

L'AMBIGU RÉGIONALISTE

Ce régionalisme patriotique fut ensuite célébré à l'envi : ouvrages, numéros spéciaux de revues, albums in-folio et présentations multiples en firent spectaculairement la promotion avec pour héraut Léandre Vaillat, un polygraphe qui, dès avant-guerre, en avait chanté les louanges. Commissaire de la grande exposition qui assura la renommée du régionalisme architectural issu du concours, il serait quelques années plus tard le préfacier de l'ouvrage en trois volumes qui scellerait son triomphe : *Murs et toits pour les pays de chez nous* (1923, 1924 et 1926), véritable catéchisme illustré du genre, œuvre de Charles Letrosne, lauréat de la consultation lancée en 1917. Infatigable propagateur du régionalisme, Vaillat lui consacra encore deux livres joliment titrés *Bouquet de France* (1937) et *Nouveau bouquet de France* (1938). Ce bouquet, qu'il voyait aux couleurs nationales du bleu, de la marguerite et du coquelicot, rassemblait les architectures régionalistes les plus convaincantes à ses yeux, comparées pour l'occasion à ces fleurs spontanément issues du sol et magnifiques pourtant dans leur réunion, preuve certaine à ses yeux d'un déterminisme d'ordre supérieur. Tant de références et de continuité dans son entreprise valurent à Vaillat d'être associé à la réalisation du centre régional de l'Exposition internationale

de Paris en 1937, qui ressortissait encore à une entreprise de cimentation nationale.

C'est peu dire que les architectes qui ne goûtaient pas le genre ressentirent de l'agacement devant tant de zèle prosélyte. L'irritation se fit même fureur chez ceux qui professaient en outre des idées autonomistes ou fédéralistes, tels Maurice Marchal et Olivier Mordrelle en Bretagne. Très clairvoyants en l'occurrence, ils dénoncèrent avec vigueur cette politique des faux-semblants outrageusement favorable au centralisme, qu'ils assimilaient à un insidieux colonialisme. Ils cherchèrent alors une parade qu'ils crurent trouver en soutenant le mouvement moderne (Le Couédic, 1995 : 376-382). Moins audacieux dans la médication, Émile Venne n'en nourrit pas moins les mêmes préventions envers le régionalisme québécois, pointant comme autant de probables fourberies les soutiens qu'il recevait des architectes anglophones formés à l'Université McGill (Venne, 1934). Sans corroborer tous les arguments, parfois teintés de paranoïa, qui furent alors utilisés pour dénoncer la manœuvre subodorée, on constate que cette écriture architecturale fut d'abord regardée avec méfiance par ceux dont elle était pourtant censée exprimer les valeurs. Le régionalisme dut en effet longtemps à la seule commande extérieure de se matérialiser. En 1925, le Morlaisien Lionel Heuzé, champion du genre, disait d'ailleurs son dépit : « Oui Messieurs, vous ne vous faites pas une idée de ce qu'il est difficile de décider un Breton à accepter une construction d'architecture bretonne ». Il s'en consolait cependant en précisant qu'au contraire, « un étranger la demandait avant qu'on lui en parlât » (Heuzé, 1925 : 86). Six ans plus tard, ses confrères de Biarritz Louis et Benjamin Gomez reprenaient l'antienne : « Si les étrangers nous demandent presque toujours de faire du basque, les Basques eux préfèrent autre chose » (cité dans Hérault, 1931 : 28-29).

Ces débuts cahoteux, toutefois, n'auguraient nullement un échec. Bien au contraire. Sans qu'il soit aisé d'en démêler l'écheveau, différents facteurs jouèrent progressivement en faveur du régionalisme qui, dès lors, s'imposa. Il bénéficia évidemment

d'une propagande bien réelle en sa faveur, qui lui gagna vite de nouveaux adeptes : les protecteurs des sites acquis à l'intégration mimétique des édifices au paysage ; les touristes, grands amateurs de fortes particularités, eussent-elles été factices. Mais il n'est pas douteux que le régionalisme profita aussi du sentiment d'infériorité qui poussa bien souvent les autochtones à prendre les postures que leurs visiteurs attendaient d'eux. Et puis, la grande crise vint désenchanter la nouveauté et discréditer ce qui connotait le cosmopolitisme, créant ainsi un terrain favorable aux succédanés de la tradition, ce que Mordrelle, en proie aux révisions, exprima parfaitement :

Le progrès a eu raison jusqu'en 1929. En 1932, le progrès avoue s'être trompé ! Il n'a plus d'arguments pour nous enterrer. Étrange revanche de l'humble paysan d'antan qui mangeait ses galettes sous un toit de genêt où les loups venaient fourrer leur nez gris. Le progrès, si nous l'avions écouté, en aurait fait le moderne crève-la-faim qui, son veston serré sur les fesses, vient prendre la queue devant les soupes populaires (1932 : 2 et 8).

Peu à peu, le régionalisme fut même considéré comme seul genre honorable tant le discrédit s'abattit sur la modernité architecturale victime de la pire calomnie, régulièrement accusée d'être fille du judaïsme et du communisme, ce dont témoignent les ouvrages de Camille Mauclair et d'Alex von Senger, auteurs respectifs des *Métèques contre l'art français* (1930) et du *Cheval de Troie du bolchevisme* (1931).

LE RÉGIONALISME STIGMATISÉ, RENIÉ, OUBLIÉ

Souvent convaincants hélas avant-guerre, ces arguments exécrables furent évidemment retournés après le conflit contre ceux qui les avaient avancés, mais aussi contre le régionalisme. Avoir eu de tels partisans le voua à l'opprobre, d'autant qu'il avait, disait-on, recueilli également les faveurs du gouvernement

de Vichy. Cette dernière assertion mériterait d'être nuancée. Bref et modéré, ce soutien parut puissant et constant, car il fut confondu avec la célébration de la France paysanne et du folklore, qui fut effectivement au cœur de la propagande maréchaliste. Mais *a contrario*, il est aisé de montrer que la politique de reconstruction adopta dès 1943 un cap bien éloigné du régionalisme. Il n'empêche : longtemps, aujourd'hui encore parfois, cette prétendue collusion en obscurcit l'image. Alors ardent défenseur de la modernité internationale, dont il prétendait se faire l'historien et le chroniqueur, Michel Ragon, qui désormais – ironie des temps – s'adonne au roman régionaliste, lui assigna explicitement ce rôle de bouc émissaire en 1958, lorsqu'il publia *Le livre de l'architecture moderne*, premier ouvrage d'ampleur édité en France sur le sujet. Le volume s'ouvrait sur un chapitre intitulé « Architecture folklorique et architecture internationale ». User de l'adjectif « folklorique » en lieu et place de « régionaliste » constituait d'emblée un renvoi à la politique vichyssoise, qui en avait usé d'abondance. Le procès était rapidement instruit et la sentence sans appel :

Née de la sujétion au climat, au sol et aux matériaux, l'architecture régionaliste a une autre cause qui est l'ignorance, le manque de culture, le repli sur soi [...]. Les réactions régionalistes et nationalistes contre l'architecture moderne sont souvent d'ailleurs le résultat d'un racisme borné (Ragon, 1958 : 22).

En fait, la position de Ragon, partagée par la plupart des zélateurs européens du Mouvement moderne, se ramenait à la conviction que le style international pouvait – sous forme de citations – faire une suffisante référence à l'environnement, réduit le plus souvent aux matériaux qu'on pouvait s'y procurer : Le Corbusier n'avait-il pas utilisé à plusieurs reprises la pierre des champs ? Quant aux différences culturelles, il n'y avait plus lieu de les évoquer et moins encore de prétendre leur donner une traduction architecturale. Obsolète donc, discrédité de surcroît, le régionalisme fut dès lors purement et simplement retiré de

l'histoire de l'architecture du XX^e siècle, victime d'une expurgation bien dans l'air du temps. Lui dont les édifices vieillissaient à merveille, bien mieux évidemment que les prototypes des avant-garde, n'eut plus même le droit à la critique : il devint *stricto sensu* inexistant. Le mot ne figura donc pas dans le grand œuvre de Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, riche pourtant de trois volumes (1971, 1972 et 1978). Il n'avait d'ailleurs pas eu droit à davantage de considération de la part de Leonardo Benevolo, auteur en 1960 d'une monumentale et pionnière *Storia dell' architettura moderna*, qui avoua sans vergogne, dix-huit ans plus tard, ce qu'avait été la mission cachée de cet ouvrage aux apparences scientifiques : « servir à réaffirmer la ligne maîtresse du Mouvement moderne contre les élucubrations, les révisions, les nostalgies des expériences antérieures ou collatérales » (Benevolo, 1978 : n. p.).

Ragon et bien d'autres « historiens-militants » européens croyaient alors s'aligner sur une position américaine organisée avant-guerre sur des bases progressistes. L'accueil enthousiaste qu'un petit cercle avancé avait très tôt réservé là-bas aux idées des principaux doctrinaires de l'architecture moderne qui – tels Walter Gropius et Ludwig Mies van der Rohe – s'y étaient ensuite fixés définitivement, leur laissait naïvement supposer que l'aventure amorcée dans la vieille Europe avait trouvé aux États-Unis une terre d'élection n'exigeant aucun ajustement idéologique. Peu enclins dès lors à prendre en compte les particularités d'outre-Atlantique et leurs évolutions divergentes de la France et de l'Italie où les tendances progressistes conservaient tout leur prestige et se gagnaient le soutien des plus brillants intellectuels, ils s'en tinrent au dogme énoncé en 1932 par Henry-Russel Hitchcock et Philip Johnson à l'occasion de la fameuse exposition du Museum of modern art de New York consacrée à l'*International style*. À cette occasion, le critique confirmé et le jeune Rastignac avaient publié un ouvrage à la gloire de cette écriture qu'ils disaient sans antécédence, immaculée conception parfaite d'emblée et donc définitive. Frank

Lloyd Wright avait à l'occasion essuyé le mépris de ces commissaires plus politiques que muséologues, méchamment iconoclastes, qui l'accusèrent « d'individualisme » et d'entretenir une coupable « relation au passé », bref d'être « un romantique » (Hitchcock et Johnson, 1932). En fait, sans cautionner pour autant les excès de Tom Wolfe, qui en 1981 retrouva quelques accents de Senger et Mauclair pour assimiler les premiers soutiens américains au Mouvement moderne à une entreprise de déstabilisation d'obédience communiste, on doit admettre que Hitchcock et Johnson avaient utilisé dans leur argumentation des thèmes et un vocabulaire qu'affectionnait alors une certaine gauche radicale (Wolfe, 1981). Leur aversion de l'individualisme les ferait d'ailleurs applaudir à la création par Gropius de l'agence *The architects collaborative* (TAC) où l'anonymat du ou des concepteurs était préservé.

LE TEMPS DES RÉVISIONS

Ignorant ou feignant d'ignorer que la célébration de l'internationalisme et l'engouement pour la phraséologie associée, aux États-Unis, avaient lourdement pâti des accords de Yalta, de la descente consécutive du « rideau de fer » et de l'installation dans la guerre froide, Ragon, en 1971, sachant en revanche l'intelligentsia française sur une autre ligne et se montrant désireux d'entretenir son image d'ancien militant prolétarien, assimilait encore les contempteurs du style international à un ramassis de « fascistes, nazis ou bourgeois », trilogie commune dans les dénonciations communistes (Ragon, 1972 : 196). Entre-temps, Hitchcock était venu à résipiscence en deux étapes. En 1952, célébrant la seconde décennie de l'exposition qui lui avait assuré une réputation mondiale, il rédigea un article où il redit, certes, sa conviction qu'il était à jamais impossible d'envisager le retour à une production inconsciente de type folklorique, mais il ajouta que l'architecture des années 1950 « pouvait ménager une pièce pour ranger les effets de la diversité » (Hitchcock, 1952). Surtout,

en 1965, préfaçant une réédition du livre de 1932, il écrivit avec lucidité et franchise :

L'architecture organique de Wright, l'école d'Amsterdam, l'expressionnisme allemand, l'empirisme scandinave et d'autres : ces survivances, qui parfois ont connu des renouveaux, ont progressivement compliqué la scène internationale durant ces vingt dernières années : elles l'ont aussi indéniablement enrichie (1966 : XI-XII).

En fait, le premier à s'être avisé du caractère vivace des différences qu'on avait hâtivement mises en voie d'extinction, le premier aussi à leur faire une place dans la saga du Mouvement moderne fut Siegfried Giedion. Lui aussi, naguère, avait été tenté par les formules radicales au point, en 1932, de jeter l'anathème sur les architectures « infestées de psychologie », inaptes à servir leur temps (Giedion, 1932 : 228). Mais dans l'immédiat avant-guerre déjà, son séminaire à Harvard lui fut l'occasion d'introduire des nuances, qu'il affina encore dans *Space, time and architecture* publié en 1941. Gagné à sa nouvelle vision, Le Corbusier lui emprunta d'ailleurs une phrase qu'il reproduisit en 1946 dans *Manière de penser l'urbanisme* : « L'architecture d'aujourd'hui, pour la première fois depuis le temps du Baroque, possède un style, mais un style de maille suffisamment large pour offrir à chaque région ou pays l'occasion, s'il en est capable, de parler son propre langage » (Le Corbusier, 1946 : 33).

Le mot « région » faisait ici son retour sans qu'on pût en discerner clairement la substance. En effet, Le Corbusier avait louvoyé entre la région scientiste – dont il avait préconisé l'instauration au sein du Comité central d'action régionaliste et syndicaliste en 1934 – et la région ethno-historique, qui avait sous-tendu son article de 1941 sur « le folklore expression fleurie des traditions¹ ». Ce flou devait perdurer, car l'idée s'installa

1. Le nébuleux Comité central d'action régionaliste et syndicaliste avait pour organe *Prélude*, périodique où Le Corbusier publia quelques articles majeurs. Voir Le Corbusier (1941).

d'une recomposition instable du monde où, dans le frottement des héritages et des inventions, du local et de l'universel, des limites se trouveraient confirmées tandis que d'autres, nouvelles, apparaîtraient sans pouvoir se prétendre perdurables. Ce régionalisme se situait aux antipodes de celui – supputé, fabriqué, stipendié – que la France avait théorisé dans l'entre-deux-guerres. Certes, comme son prédécesseur, il proclamait sa capacité à exprimer une différence mais la particularité, cette fois, jaillissait telle une écriture automatique, sous des formes parfois très inattendues. À Amsterdam, en 1951, au grand dam de Gerrit Rietveld, Giedion proclama ainsi devant le *Congress of art critics* que *De Stijl*, en dépit de ses prétentions à un langage universel et ses appels à la constitution d'une « internationale créatrice », avait « des racines typiquement hollandaises, région et mentalité » (Giedion, 1958 : 176). Ce qui, bien sûr, n'empêchait nullement les ramifications et les surgeons éloignés de la souche, ni même un envahissement général connaissant à son tour des formules endémiques. Dévidant le fil de son idée, Giedion, en 1954, annonça dans *The Architectural Record* l'avènement du *new regionalism*. Mais à cette conception très intellectualisée, utilisant des références issues de la psychologie de groupe, répondit bientôt une tendance naturaliste. Peter Blake, en 1953, usa de l'expression « style régionaliste » pour évoquer les grandes demeures édifiées aux environs de San Francisco avec le souci de l'environnement et une mise en exergue des matériaux locaux souvent laissés bruts. À défaut d'utiliser le mot, Wright ramassa ces diverses interprétations et les fusionna dans un « message à la France » adressé à l'occasion de la station parisienne de l'exposition rétrospective de son œuvre, qui circula en Europe à l'aube des années 1950 :

Est libre qui est sans peur, confiant en soi parce que sûr de ses racines – entièrement conscient du fait que l'âme de telle race n'a ni la couleur ni la forme précise d'aucune autre, mais que toutes ont l'amour de la vérité en commun [...]. L'unité dans la diversité est le dessein du créateur (Wright, 1952 : 3).

LE RÉGIONALISME CRITIQUE

Cette prophétie avait été rédigée en janvier 1951 à Taliesin west, ultime demeure de l'architecte qui, comme les précédentes, était placée sous le patronage d'un fameux barde gallois du ^{vi}^e siècle, dont le nom, dans la vieille langue celtique, signifiait « front radieux ». En faisant ainsi constamment référence à sa culture ancestrale, Wright donnait assurément raison – mais sur le mode de la fière revendication – au Hitchcock sourcilieux qui, en 1932, l'avait soupçonné de cultiver une « relation au passé ». Mais ses racines galloises, en plongeant dans le sol américain, avaient donné naissance à un nouveau régionalisme qu'illustrèrent après lui nombre de ses élèves, collaborateurs et continuateurs. La France, toujours frappée d'interdit en la matière, mit longtemps à le voir et l'admettre : il fallut l'acuité anticonformiste de Gaston Bardet pour en rendre compte. Au sortir d'une conférence de Richard Neutra, qui avait travaillé auprès de Wright avant de prendre place au plus haut du Wallalah des architectes modernes, il s'écria avec une jubilation grinçante : « Il est régionaliste ! Le mot régionaliste écorche la bouche des modernes ; ils ont peur de n'être pas assez avancés » (Bardet, 1996 : 149).

Le chemin de la réhabilitation fut encore long. Vincent Scully, refusant le mot, préférait parler d'un « naturalisme romantique », qu'il assimila aux « réflexes du réfugié, à l'art des banlieues », persuadé sans doute, comme Hitchcock, qu'il était « difficile à l'architecture de l'habitation d'avoir une grande portée » (Scully, 1962 : 15). Or le nouveau régionalisme, comme l'ancien, s'y cantonna souvent, ce qui sembla le vouer aux revues subalternes – de fait, elles en firent leurs choux gras –, aux clientèles béotiennes, donc aux architectes besogneux, dépourvus de réelle ambition. Dans un tel contexte, on devine que les premiers adeptes français du genre, généralement installés en province dans ces temps qui lui étaient peu amènes, ne furent guère popularisés. Nul étonnement donc à ce que *La Maison française*, revue snobée par les architectes de pointe, ait seule ou presque

soutenu cette démarche. La demeure que Robert Auzelle avait édiflée pour son propre usage au Val-André, en Bretagne, lui avait fourni l'occasion, en 1956, d'afficher spectaculairement son intérêt : la couverture du magazine et six pages lui avaient été consacrées. La grande notoriété de cet architecte, que ses états de service modernes préservaient de la condescendance, expliquait sans doute ce traitement de faveur, mais sa réalisation n'en était pas moins exemplaire et pionnière en France, ce que Marie-Anne Febvre-Desportes expliqua en ces termes :

D'une pente si rapide qu'on ne pouvait s'y tenir debout, il a fait une succession de terrasses étagées sur une formule de maison imbriquée dans le jardin [...]. M. Auzelle a exploité au maximum les ressources combinées de matériaux locaux, traditionnels et contemporains, pour animer la construction. Le granit de Plélan, localité peu éloignée, constitue les murs et les linteaux traditionnels des petites ouvertures. Il est remplacé par le béton franchement accusé dans le cas des grandes. L'ardoise de rebut trouvée dans la région revêt les terrasses, tandis que des galets de mer délimitent l'entrée. Le porche est en même granit que la façade (1956 : 16-21).

Comment ne pas y voir une illustration du « style régional » aux multiples déclinaisons que Peter Blake, trois ans plus tôt, définissait ainsi : « construction en matériaux locaux naturels utilisés dans la tradition et souvent laissés à l'état brut sans peinture ni revêtement, plans et façades volontairement très articulés » (1953 : 88) ?

En fait, le genre ne connut sa rédemption qu'en 1985, rebaptisé pour les besoins de la cause *critical regionalism* par Kenneth Frampton, professeur à l'Université Columbia de New York. En l'occurrence, il actualisa habilement l'ébauche théorique de Giedion dans un inattendu chapitre sous-titré « Modern architecture and cultural identity », posé en aboutissement de la grande saga architecturale du xx^e siècle qu'il venait de présenter

dans une nouvelle interprétation. Ce « régionalisme critique » n'était plus l'apanage de l'opulente maison de campagne, il se révélait dans toutes sortes d'édifices et d'innombrables façons. Frampton s'en est depuis expliqué ainsi :

Par régionalisme critique, je n'entends aucune sorte de style, pas plus que je ne pense à une sorte de néo-verna-culaire. Je veux plutôt employer ce terme en référence aux conditions réelles ou hypothétiques dans lesquelles une culture critique locale de l'architecture est consciencieusement développée en opposition expresse à la domination d'une puissance hégémonique. C'est une culture de la construction qui tout en acceptant le rôle libérateur de la modernisation n'en résiste pas moins à se laisser totalement absorber par les impératifs globalisants de production et de consommation universelles. [...] C'est une architecture de la résistance [où] la culture locale conserve une capacité à valoriser ses productions dans des termes qui ne sont pas exclusivement dominés par des critères économiques ([1986] 1997 : 177-183).

LE PHÉNIX RÉGIONALISTE

Ce régionalisme diffère évidemment de l'ancien. Il n'est plus ici de référence – directe tout au moins – au sol et au sang, mais à la réunion hasardeuse ou volontaire d'hommes et de femmes partageant des valeurs. C'est un régionalisme en mouvement, en permanente reconfiguration, témoin de « régions » hétéroclites par leur ancienneté, leur envergure comme par leur stabilité, qui peut être éphémère. Il permet de territorialiser une résistance à la mondialisation sans obligatoirement en référer à une tradition. Mais il peut aussi – le Tessin ou la Catalogne en témoignent – confirmer la vivacité d'une identité inscrite dans la longue durée. Il est aisé, pour qui s'en indispouterait, d'y voir la pauvre caractéristique d'une période de crise morale, d'effondrement des grandes idéologies et de discrédit du progrès ; d'y

déceler une ultime et malhabile protestation visant naïvement à contrecarrer une mécanique aux effets inéluctables. D'autres encore l'assimileront à une attitude impudente des profiteurs de ces prétendus « impératifs globalisants », qui, à l'instar du centralisme naguère, concéderaient un exutoire sans risque à leurs contestataires. Enfin, se croyant installés dans une histoire achevée où l'édification ne ressortirait plus qu'à l'hédonisme, les plus blasés le renverront sans doute à un simple effet de mode. À défaut de trancher, nous remarquerons que, du régionalisme au *new regionalism*, puis au régionalisme critique, la question de la différence traduite en architecture n'a quitté que fugacement le devant de la scène depuis un siècle, qu'elle a sans cesse élargi son audience et gagné de nouveaux continents et qu'elle s'est même construit une histoire : en France, plusieurs bâtiments témoignant du premier régionalisme figurent désormais à l'inventaire des monuments historiques. Il ne saurait donc être question de tenir de nouveau ce Phénix pour quantité négligeable.

RÉFÉRENCES

- BARDET, Gaston (1996), « Le dilemme de Neutra ou l'urbaniste antidote de la préfabrication », *Le Visiteur*, n° 2 (printemps), p. 148-155.
- BENEVOLO, Leonardo (1978), *Histoire de l'architecture moderne*, t. I : *La révolution industrielle*, Paris, Dunod.
- BLAKE, Peter (1953), « Les architectes de la jeune génération aux États-Unis », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 50-51 (décembre), p. 86-90.
- CHARLES-BRUN, Jean (1911), *Le régionalisme*, Paris, Bloud et Cie.
- FAVIER, Jean (1938), « Architecture et régionalisme », *La Construction moderne*, 2-9 octobre, [n. p.]
- FEBVRE-DESORTES, Marie-Anne (1956), « Maison d'une personne, vacances familiales », *La Maison française*, vol. X, n° 99 (juillet), p. 16-21.
- FRAMPTON, Kenneth ([1986] 1997), « Cinq points pour une architecture de résistance », traduit par Stéphane Gruet, *Poiesis*, n° 5, p. 177-183.
- GIEDION, Siegfried (1932), « Theo Van Doesburg », *Cahiers d'art*, 7^e année, p. 228.
- GIEDION, Siegfried ([1954] 1958), « New Regionalism », *Architecture, You and Me*, Cambridge, Harvard University Press, p. 176.
- HÉRAULT, Henri (1931), « Maisons du pays basque, entre mer et montagne », *Art et Médecine*, n° 4 (janvier), p. 28-29.
- HEUZÉ, Lionel (1925), « L'architecture bretonne », *Bretagne touristique*, n° 38 (15 mai), p. 86.
- HITCHCOCK, Henry-Russel (1952), « The "international style" twenty years after », *Architectural Record*, vol. CX, p. 89-97.
- HITCHCOCK, Henry-Russel (1966), « Foreward to the 1966 edition », *The International Style*, New York, W.W. Norton and Compagny Inc., p. XI-XII.
- HITCHCOCK, Henry-Russel, et Philip JOHNSON (1932), *The International Style : Architecture since 1922*, New York, W.W. Norton and Company Inc.

- HONORÉ, F. (1918), « Les maisons de demain dans les régions libérées », *L'Illustration*, vol. CXLIII (26 janvier), p. 86-92.
- LE CORBUSIER (1941), « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », *Voici la France de ce mois*, juin, p. 27-32.
- LE CORBUSIER (1946), *Manière de penser l'urbanisme*, Boulogne, Éd. de L'Architecture d'Aujourd'hui.
- LE COUÉDIC, Daniel (1995), *Les architectes et l'idée bretonne. D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*, Rennes/Saint-Brieuc, SHAB/AMAB.
- LE GOFFIC, Charles (1902), *L'âme bretonne*, Paris, Champion.
- LESTRONE, Charles (1923), *Murs et toits pour les pays de chez nous*, t. I : 1923, t. II : 1924, t. III : 1926, Paris, Dan. Niestlé.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1982), *Race et histoire*, Paris, Gonthier.
- MAUCLAIR, Camille (pseudonyme de Séverin FAUST) (1930), *Les Métèques contre l'art français : La farce de l'art vivant II*, Paris, La nouvelle revue critique.
- MORDRELLE, Olivier (pseudonyme Jean LA BÉNELAIS) (1932), « Heure d'une race », *Breiz Atao*, n° 4 (février), p. 2 et 8.
- POINSOT, Mafféo-Charles (1911), *Esthétique régionaliste*, Paris, Eugène Figuière et Cie.
- RAGON, Michel (1958), *Le livre de l'architecture moderne*, Paris, Laffont.
- RAGON, Michel (1971), *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, t. I : 1971, t. II : 1972, t. III : 1978, Paris, Casterman.
- RAGON, Michel (1972), *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes – 2. Pratiques et méthodes, 1911-1977*, Paris, Casterman.
- SCULLY, Vincent Jr (1962), *L'architecture moderne, architecture de la démocratie*, Paris, Éditions des Deux-Mondes.
- SENGER, Alex von (1931), *Le cheval de Troie du bolchévisme*, Bienne, Édition du Chandelier.

L'ARTISTE ET SES LIEUX

VAILLAT, Léandre (1937), *Bouquet de France*, Paris, Ernest Flammarion.

VAILLAT, Léandre (1938), *Nouveau bouquet de France*, Paris, Ernest Flammarion.

VENNE, Émile (1934), « L'avenir de l'architecture religieuse canadienne », *Revue trimestrielle canadienne*, vol. XX, n° 2 (juin), p. 169-185.

VIDAL DE LA BLACHE, Paul (1910), « Régions françaises », *Revue de Paris*, vol. VI (novembre-décembre), p. 824.

VIGATO, Jean-Claude (1994), *L'architecture régionaliste : France, 1890-1950*, Paris, Norma.

WOLFE, Tom (1981), *From Bauhaus to our house*, New York, Farrar, Straus and Giroux Inc.

WRIGHT, Frank Lloyd (1952), « Message à la France », *L'Architecture française*, n° 123-124, p. 3.

L'ARBRE ET L'ARTISAN.
L'IDÉE
EN ARCHITECTURE CANADIENNE-FRANÇAISE

*Lucie K. Morisset et Luc Noppen*¹

En 1934, l'architecte britannique Raymond Unwin (1863-1940), déjà connu comme l'un des pères de l'urbanisme contemporain et principal acteur du rayonnement de la *Garden City* et du *Garden Suburb*, visita l'École des beaux-arts de Montréal. Il rapporta de son séjour cette impression :

Design [...] seems to be very much influenced by the comparatively recent French-Canadian tradition prevalent in Quebec, this being the style most familiar to

1. Historiens d'architecture, Luc Noppen, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain, et Lucie K. Morisset sont professeurs au Département d'études urbaines et touristiques à l'École des sciences de la gestion de l'Université du Québec à Montréal et chercheurs au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions.

Les auteurs remercient le programme des Chaires de recherche du Canada, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture pour l'appui à leurs travaux ; ils souhaitent aussi témoigner leur reconnaissance à Claude Thibault, du Musée du Québec, et à Jacques Morin, des Archives nationales du Québec (Québec), pour la contribution qu'ils ont apportée à la préparation de cet article.

the students of that province ; while the McGill University shows little influence from this tradition, and much more from English or American architecture. Modernism has not so far made great headway in either school [...] (1934 : 84).

Dans la documentation sur l'architecture au Québec – ou, plus précisément et moins exclusivement, au Canada français –, la connaissance du régionalisme reste, au moins depuis ces mots d'Unwin, cantonnée autour de deux thèmes. Le premier consiste à considérer le régionalisme architectural comme un avatar intermédiaire : coloré par la tradition de la province, un « style canadien-français » – celui auquel Unwin se réfère – aurait été, un temps, opposé à la diffusion des modèles architecturaux internationaux et internationalisants, c'est-à-dire dépouillés de référence au lieu – la région, le pays, la nation, selon le discours. Il est d'usage, ainsi, de confronter le régionalisme architectural de l'entre-deux-guerres – en l'occurrence, ici, le « style canadien-français » – à des expressions formelles jugées plus modernes, instituées à l'échelle occidentale dans la foulée du rayonnement de l'École des beaux-arts de Paris : l'Art déco de l'édifice Price, à Québec, ou celui des bâtiments du Jardin botanique, à Montréal, comme le modernisme qu'évoque Unwin, participent habituellement à cette représentation de la modernité.

C'est une telle considération, au départ de l'analyse architecturale, qui nous a conduits, en 1995, à revoir le régionalisme non pas comme une opposition à la modernité, mais plutôt comme une voie parallèle formelle logée à l'enseigne de la modernité¹ ; cette même considération devait nous mener à déterminer ce qui paraissait dès lors comme une dérive du régionalisme, c'est-à-dire le basculement de la référence géographique à la référence historiciste survenu dans le discours architectural vers la fin des années 1930². Par rapport à la quête d'un

1. Voir Morisset et Noppen (1995).

2. Voir Noppen et Morisset (1996).

Ramsay Traquair dédié à édifier « des immeubles en matériaux réels pour les conditions de vie réelles dans un lieu réel ou règne un climat donné » (Traquair, 1933 : 339), l'extraordinaire diffusion au Québec de formes architecturales découvertes en France lors de la restauration, en 1934, du manoir de Jacques Cartier (Rotheneuf) exemplifiait ce glissement du rationalisme au nationalisme dans lequel semblait s'être noyé le régionalisme architectural canadien-français (ill. 1). C'était là une conclusion à laquelle le *Refus global* avait mené plusieurs disciplines, à savoir qu'il existerait au Québec d'une part des créations originales, plus souvent logées à l'enseigne d'un international apatride, et d'autre part une catégorie de choses moins intéressantes, parce qu'inspirées ou copiées de la tradition locale ou du passé.

Le second thème convoqué par Unwin concerne l'idée d'un régionalisme inscrit exclusivement dans un « style » canadien-français, c'est-à-dire dans une expression formelle codifiée. De là est venue l'habitude de considérer le régionalisme comme un épiphénomène, une sorte de fantaisie architecturale occasionnelle, par exemple déployée par les architectes formés à l'École d'architecture de McGill dans quelques maisons cossues de Montréal ou utilisée, pour cause de typique, dans la fabrication touristique de l'image du Canada français : la construction, en 1928, d'une réplique du château Ramezay pour le théâtre d'été du Manoir Richelieu, préfigurait dans cette voie la reconstruction du poste de traite de Pierre Chauvin auprès de l'Hôtel Tadoussac (Sylvio Brassard, architecte, 1942), le projet d'un « village-musée de Ville-Marie » en vue du tricentenaire de Montréal (1942, Clarence Gagnon et P. Roy Wilson) et la reconstitution en 1941, au mont Tremblant, d'un village dit « canadien-français » et de la chapelle Saint-Bernard de l'île d'Orléans, disparue depuis 1864 (œuvre de Jean Palardy, qui avait aussi conçu le mobilier de l'auberge et de l'hôtel de la station de ski). Tels sont les exemples de cet univers « périphérique » de l'architecture, arimé à un discours régionaliste motivé par la promotion identitaire du Canada français.

Pourtant, l'architecture est rarement, de la sorte, analysée exclusivement sous l'angle de l'expression formelle. Dans le contexte d'un regard plus englobant sur « l'artiste et ses lieux », on pourrait être tenté de dépasser ce paradigme de la résistance, qui conduit à ne retenir de l'architecture que le style et à ne reconnaître du régionalisme que la forme, pour reconsidérer la production architecturale de l'entre-deux-guerres plus généreusement. S'il s'avère, en littérature par exemple, que ce n'est pas la forme, mais le thème qui porte la référence au lieu, pourquoi, en effet, ne pas semblablement analyser le *contenu* de l'architecture et, notamment, les matériaux, le programme et les pratiques qui les mettent en forme ? Le propos de cet article est d'explorer ainsi l'idée de l'architecture dans le Québec de l'entre-deux-guerres, afin d'esquisser ce qui pourrait être un portrait renouvelé de l'usage des références mémorielles et matérielles du régionalisme architectural : entre le contexte et la ressource, l'éventail des résultats laisse envisager que le régionalisme, bien plus qu'une chimère touristico-identitaire de l'architecture, a profondément et durablement marqué la modernité au Québec. Et qu'en avant-plan de l'association idéale des ressources locales à la mémoire canadienne-française, le régionalisme architectural est beaucoup plus omniprésent qu'on ne l'aurait cru : au-delà du « paraître », le réenracinement local qui l'a motivé fut une question « d'être », voire, dans la création, de « devenir ».

ENRACINEMENT DANS LE LIEU OU ENRACINEMENT DANS LA MÉMOIRE ?

Si l'historiographie et la critique se sont souvent employées, au Canada français comme en Bretagne (par exemple)¹, à opposer régionalisme et modernité, le thème de l'enracinement local, qui détermine habituellement les quêtes régionalistes, avait plutôt bonne presse sur la scène de la création architecturale dans

1. Ainsi d'annoncer Le Couédic : « Nous affirmons donc que le régionalisme architectural fut moderne, quand bien même on prétendait l'employer pour faire contre-feu à la modernité » (1997 : 187).

le Québec de l'entre-deux-guerres. Empreints de l'idéologie *Arts and Crafts* des Nobbs et Traquair, les anciens élèves de l'École d'architecture de l'Université McGill avaient essaimé et, pendant qu'une part du monde littéraire dénonçait les « embaumeurs de momies » (Potvin, 1936 : 3), la presse architecturale applaudissait généralement les références faites au lieu dans l'architecture contemporaine. Peut-être faut-il ne voir, à cette particularité de l'architecture parmi les arts, que l'obligation évidente de l'édifice d'être stationnaire et localisé ; pourtant, un examen plus attentif des connotations du « local » de l'architecture de l'entre-deux-guerres dévoile, plutôt qu'un débat entre traditionalistes et modernes, l'appel à un enracinement plus idéologique que concret. À l'époque où un « drapeau national » naissait de l'initiative de « comités de Montréal et de Saint-Boniface [au Manitoba...] » (Archambault, 1928 : 77), le lieu du Canada français et de son réenracinement revêtait des visages aussi divers qu'ambivalents. C'est ainsi à l'enseigne de l'enracinement local que le château Frontenac, dont la construction au cœur du Vieux-Québec (à partir de 1892, selon les plans de l'États-unien Bruce Price) avait pourtant semé quelque émoi, était réhabilité sous la plume de John Lyle. Tout en associant paradoxalement le château Frontenac au château Laurier, sis quant à lui à Ottawa, l'architecte n'hésitait pas à écrire :

The style is what is commonly known as French Château, or as it might be more accurately described, early French Renaissance. The high steep roof, the succession of dormer windows, the corner towers, all tend to suggest the architectural parentage of old Quebec (1927 : 60).

Cette rhétorique de la « parenté », qui ici rapporte à la Renaissance française un Vieux-Québec essentiellement né du XIX^e siècle, met en exergue ce qui sera un thème prééminent de l'émancipation du régionalisme canadien-français de l'entre-deux-guerres : celui d'une référence *française*, en laquelle les régionalistes canadiens-français puiseraient leurs citations

d'appartenance (plutôt qu'au passé des « embaumeurs de momies »), pour s'opposer au reste de l'Amérique et au Canada anglais que le monde littéraire, au demeurant, combattait ouvertement¹. Les ressources du régionalisme canadien-français auraient ceci de particulier, d'appartenir autant à la mémoire qu'au contexte matériel.

À titre de modèle, la France avait en effet peu à offrir : la « mère patrie » retrouvée grâce au prosélytisme du clergé français immigré au Québec depuis le tournant du siècle se révélait en bien piètre état au lendemain de la Première Guerre. Dans l'*Almanach de l'Action sociale catholique*, les vibrants réquisitoires de Jean-Thomas Nadeau déplorant les monuments disparus – tout en remarquant que la perte aurait été moins grande si la population ne les avait pas désaffectionnés dès avant la guerre² – forçaient une conclusion : construire le Canada français impliquait un retour en arrière, vers une Nouvelle-France aussi mythique que la Celtie des Bretons³. À compter de 1926, sous la plume de Gérard Morisset, l'iconographie de l'*Almanach* change radicalement : en lieu et place des monuments français qui peuplaient ses pages apparaissent en nombre des illustrations à connotation traditionnelle, comme si le Canada français s'était donné pour mission de constituer son avenir en pérennisation de la France disparue. « Maison d'autrefois », « Village d'autrefois au Canada français », « Moulin d'autrefois », « Église sous le Régime français » (associés au vœu d'un « paradis à la fin de vos jours ») mirent en exergue un terroir nouveau, celui du paysan canadien-français dont la valeur, bien plus qu'historique, est une question de survivance (ill. 2). Comme l'écrivait l'architecte Sylvio Brassard, convoquant Maria Chapdelaine pour décrire les « maisons d'habitants » : « nous sommes venus, il y a trois cents ans, nous sommes restés⁴ ».

1. Voir par exemple Tardivel (1917 : 25).

2. Voir Nadeau (1918 : 124).

3. Voir Le Couédic (1995).

4. Brassard (1943 : 8) cite ainsi les paroles prêtées par Louis Hémon à son héroïne.

Ainsi la tradition devint-elle non seulement une source d'inspiration formelle – comme les disciples québécois la reconnaîtraient dans l'œuvre de Dom Bellot, par exemple¹ – mais aussi un projet. Le réenracinement du Canada français convoqua dès lors l'esthétique, le matériau, le programme, voire les pratiques qui définiraient une modernité architecturale canadienne-française. En d'autres mots, il s'agissait non pas de *paraître* de son lieu, mais d'en *être*. Le discours (et la forme) de la modernisation du « Manoir de Repentigny² » (Mascouche), bâtiment du XVIII^e siècle restauré dans les années 1930 par l'architecte Ernest I. Barrott « dans l'esprit de l'ancienne demeure » (Lefebvre, 1941 : 5), est exemplaire à cet égard : tour nouvelle, piscine, jardins avaient en effet pour intérêt de révéler aux contemporains que « la vie moderne prend une valeur immense quand elle continue les traditions d'une famille, d'une race ou d'un peuple » (Lefebvre, 1941 : 5).

C'est incontestablement à la doctrine rationaliste que revient le crédit de ce caractère holistique de la réunion tradition/modernité auquel le Canada français dévouerait ses ressources. Car en marge de la « vérité » du lieu et de la maison paysanne qu'il pouvait professer, le rationalisme, on le sait, mariait forme et programme, matériaux et structures. À côté des images dont il illustrait l'*Almanach de l'Action sociale catholique*, Morisset, disciple de Viollet-le-Duc et fervent rationaliste, rédigeait en effet les bases d'une véritable doctrine : dénonçant le « camouflage [...] du merisier et du pin », il opposait « notre architecture nationale [...] ces églises blanc et or, ornées d'oripeaux copiés et archi usés, de ces piêtres pastiches qui ne répondent même pas aux exigences pratiques du culte » à une architecture « sincère

1. Ainsi Courchesne, écrivant de l'œuvre de Bellot : « Innovée dans la tradition, cette architecture est classique dans son esprit, mais pratique dans sa forme » (1934 : 30).

2. Aussi nommé « Manoir Colville » du nom d'Arthur Colville, qui en fit l'acquisition en 1930 et commanda la modernisation et la restauration du bâtiment (on ajouta une tour, transforma les enclos en jardins et installa une piscine).

avec la structure » et appelait les « véritables principes de l'architecture [depuis] les notions élémentaires de la construction et des divers arts décoratifs » à « répondre aux aspirations de notre peuple » (Morisset, 1926a : 39-43, *passim*). Parmi les premières œuvres du régionalisme architectural canadien-français, l'église Notre-Dame-de-Grâce – dont Morisset préparait les plans en même temps qu'il « enseignait » le rationalisme dans les pages de l'*Almanach de l'Action sociale catholique* – est révélatrice d'un régionalisme qui, déjà, rime avec l'enracinement dans la tradition plus encore que dans le lieu. Certes, l'honnêteté rationaliste domine le discours : le recours au « bois ; non pas à du bois chargé de peinture et de dorures, mais aux bois du pays, à qui l'on conserve leurs teintes et dont les nuances différentes permettent d'obtenir de beaux effets de ligne et de décoration » (Anonyme, 1927 : 85), côtoie le granit de Rivière-à-Pierre et le calcaire de Deschambault dont on vante l'usage, ainsi que « ces charpentes ajourées, convenablement traitées, [qui] constituent avec les chevrons, un motif d'ornementation aussi beau que logique, puisqu'il scande un procédé de construction » (Anonyme, 1927 : 87). Cependant, hormis la symbolique évidente des motifs précis de cette « ornementation logique » – fleurs de lys et feuilles d'érable sculptées (ill. 3) –, le régionalisme auquel conduisait ici la raison des matériaux semble avoir aussi bien commandé la totalité de la conception : c'est à mi-chemin entre l'argument géographique du climat et la justification de l'histoire que Nadeau, collaborateur de Morisset, décrit la couverture de la nef :

son peu de pesanteur s'accommode de murs moins épais et qu'en plus se trouve du coup à éviter l'épineuse question des arcs-boutants et des contreforts. C'est encore de permettre la suppression du triangle vide que forme l'espace inscrit entre le toit et la voûte ordinaire des églises et par conséquent de diminuer la hauteur d'un édifice tout en lui conservant son maximum d'élévation à l'intérieur. C'est de la construction de peuple

pratique, descendant de marins et de charpentiers normands [...] (Anonyme, 1927 : 87).

Après l'appel de Fernand Préfontaine, en 1918, à une « architecture canadienne-française », c'est ainsi que, sous prétexte de rationalisme, modernité et tradition, régionalisme et patriotisme, mémoire et lieu se fusionnèrent, en démultipliant les références auxquelles l'enracinement « local » pourrait puiser. C'est ce mariage qui plus tard – bien plus tard – étonnerait Unwin et inspirerait un sous-ministre du gouvernement Duplessis :

Tant que notre histoire, nos traditions, notre peinture laurentienne n'auront pas inspiré à nos artistes, une architecture originale, pourquoi le Canada français ne resterait-il pas fidèle à la simplicité harmonieuse et au charme quelque peu sévère de l'architecture normande que nos pères ont apportée avec eux et qu'ils ont vite adaptée à leurs nouvelles conditions de vie ainsi qu'au rude climat canadien ? (Richard¹, cité dans Trépanier, 1949 : 74).

Mais auparavant, la mise en place du régionalisme architectural, au Québec, convoquerait d'autres armes. Le cas de l'église Notre-Dame-de-Grâce met en exergue son premier cheval de bataille : la ressource locale – ne vantait-on pas les ouvriers de ce chantier « tous membres des Syndicats Catholiques » (Anonyme, 1927 : 83) ? – et, au premier plan, celle que déterminait le sol : le matériau. L'artisan qui devait en extraire la nature suivrait de peu, cependant, dans cette quête d'une « région » sise entre lieu et temps.

1. Louis Richard était sous-ministre de la Chasse et de la Pêche.

LA RESSOURCE LOCALE, DES MATÉRIAUX AUX PRATIQUES

Sous la direction de Jean-Marie Gauvreau, la mission et l'œuvre de l'École du meuble comptent sans doute parmi les exemples les plus probants des emprises tentaculaires d'une quête régionaliste qui produisit bien davantage que des charpentes normandes ou des tourelles en pierre des champs.

Créée en 1935 au départ de la section d'ébénisterie de l'École technique de Montréal, l'École du meuble avait pour vocation, écrivait Gauvreau, de « rattacher le passé aux conditions présentes, avec l'avenir comme horizon » (1950 : 20). Pour Gauvreau, adepte des Ramsay Traquair, Marius Barbeau, Gérard Morisset, Édouard Montpetit et Émile Vaillancourt, il s'agissait à la fois d'apporter à l'environnement québécois « l'ambiance française [...] qui répond le mieux à nos inspirations en dépit d'un coudoisement quotidien avec l'Anglais » (Gauvreau, 1944 : 64) et de « donner à nos matières premières la place qui leur revient, dans leurs utilisations, autant fonctionnelles que décoratives » (Gauvreau, 1950 : 21). En expérimentant l'utilisation des essences locales – merisier, érable, frêne, chêne, orme, etc. – en remplacement du noyer américain et de l'acajou, notamment, Gauvreau espérait « extérioriser les qualités inhérentes à nos origines » (Gauvreau, 1950 : 21) pour contrer l'influence de la « civilisation américaine » ; bref, on entendait donner à l'architecture au Canada français des intérieurs canadiens-français (ill. 4). Aussi n'était-ce pas sans fierté que Gauvreau soulignait la reconnaissance de l'existence même d'une telle référence architecturale à l'ambassade de France (Ottawa, 1936) : l'architecte Eugène Beaudoin – peut-être incité par ses collaborateurs montréalais Antoine Monette et Marcel Parizeau, ami de Gauvreau – avait en effet recouru au granit de Rivière-à-Pierre « bordant notre chaussée montréalaise » et entièrement revêtu les murs du Salon canadien, mis au point dans les ateliers de l'École du meuble, d'écorce de bouleau¹ (ill. 5).

1. Pièce depuis connue, d'ailleurs, comme le « Salon Bouleau » (ambafrance-ca.org).

Du discours à l'ouvrage, la quête de Gauvreau d'être moderne mais « local », au départ du matériau – mais aussi du programme –, parvint en effet à plier « l'Art déco » – dont il avait acquis la manière à l'École Boulle de Paris (1928-1930) et qu'on le crédite parfois d'avoir introduit à Montréal¹ – à « l'être » canadien-français. Ainsi, de « cerisier sauvage », le cabinet de travail et la salle de conseil conçus pour une « compagnie agricole », exposés au troisième salon de l'École (1938), révélèrent-ils aux critiques des incrustations d'érable « d'un charme inédit si l'on s'aperçoit bien qu'il s'agit de motifs de la moisson canadienne » ; « tout cela », écrivit-on, « constitu[ait] le décor d'une vie ordonnée dans la joie et la clarté » (Reynold, 1938 : 64).

La même exposition annonçait un « petit boudoir rustique en frêne de la province de Québec », ainsi qu'un « Cabinet de travail pour le directeur du tourisme de la province de Québec construit en merisier de la province de Québec », qui, semblait-il, « rappel[ait] par ses formes l'ancienne et solide menuiserie des provinces françaises » (Reynold, 1938 : 64). Il faut dire que Gauvreau, qui en 1937 avait reçu du gouvernement duplessiste la direction de l'Enquête sur l'artisanat et le tourisme dans la province, avait aussi pour intention de « suggérer un ameublement plus conforme à nos auberges » et, en cette voie, de collaborer intimement avec l'industrie hôtelière en vue d'offrir du Québec une vitrine plus probante de sa spécificité². Qu'un Hôtel Tadoussac (David Shennan, architecte, 1941), de figure architecturale plus proche d'une pittoresque Nouvelle-Angleterre, se soit paré de chambranles en « pointe à diamants » (confectionnés à partir de portes d'armoires anciennes) et de tapis ornés de chevrons inspirés des ceintures fléchées des paysans canadiens-français, en plus de faire exposition d'une collection ethnologique imposante³, témoigne, en ce sens, de l'influence des recherches et du prosélytisme de Gauvreau (ill. 6).

1. Voir le site Internet www.mbam.qc.ca.

2. Voir Gauvreau (1943).

3. La bien connue « collection Coverdale », acquise par William Hugh Coverdale dans les années 1940 afin de décorer les hôtels –

Là n'était pas, cependant, l'unique mission de l'École du meuble, à laquelle Gauvreau vouait de surcroît « l'éducation des vendeurs d'ameublement qui débitent des âneries » (Gauvreau, 1943) – ç'aurait été entre autres la vocation du « Musée des arts et métiers du terroir », malheureusement détruit lors de l'incendie de l'École du meuble en 1940. L'idée de Gauvreau de « créer un bon goût canadien » et, surtout, un meuble « conçu de façon plus canadienne » (Reynold, 1938 : 64) convoquait, en amont de l'œuvre elle-même, la pratique qui la façonnait : la mise en valeur des « ressources de notre province », plus encore qu'au bois, se référait pour Gauvreau au « développement de nos aptitudes insoupçonnées » (Gauvreau, 1950 : 20). Par-delà le mobilier, c'était l'artisan que le directeur de l'École du meuble entendait forger, comme l'avait « naturellement » fait le contexte de la Nouvelle-France ; « nos ancêtres », écrivait Gauvreau, « s'appliqu[ai]ent à bâtir eux-mêmes leur habitation, à construire leurs meubles, à décorer leurs églises, à tisser leurs vêtements, à créer enfin, une tradition artisanale » (1943).

La création même de l'École du meuble peut, en ce sens, être liée aux propos de Traquair qui, dix ans plus tôt, rendait d'un même souffle hommage au caractère distinct de la « vieille architecture de la province de Québec » et à François de Laval, « qui a fondé le premier embryon d'une école d'architecture à Québec » (Anonyme, 1924 : 1) – la mythique École des arts et métiers de Saint-Joachim. Bien moderne, l'idée – née de l'invention de l'École des beaux-arts – de la nécessaire sanction d'un parcours académique dans la genèse de l'ouvrier, de l'artiste ou de l'artisan avait fait son chemin pour prouver, à tout le moins, que les « premiers architectes, décorateurs et sculpteurs » du Canada français étaient bien plus que de « simples constructeurs ayant peu ou pas de connaissances artistiques » (Anonyme, 1926 : 2). C'était, de fait, pour étayer la renaissance au xx^e siècle d'un art canadien-français que Barbeau arguait, dès 1926 :

notamment l'Hôtel Tadoussac et le Manoir Richelieu – de la Canada Steamship Lines, dont Coverdale était président.

Monseigneur de Laval a fondé, au Cap Tourmente, cette École des arts et métiers qui a rempli un rôle unique dans l'histoire artistique de la colonie [...]. À l'École des arts et métiers [...] un grand nombre d'artistes et de maîtres artisans ont été formés. [...] Après la fermeture de l'École, ceux qui avaient été formés comme un certain nombre de ceux qui y avaient professé ont pratiqué leur art dans toutes les parties du pays, en indépendants. Plusieurs mêmes ont fait école, et des familles, pendant plusieurs générations, ont pratiqué le même art (Anonyme, 1926 : 2).

Que, sous la gouverne de Morisset, l'Inventaire des œuvres d'art, en principe voué à dresser l'histoire de l'art canadien-français, ait recensé méticuleusement toute preuve possible de l'existence d'une telle « école » n'est pas plus innocent que les références systématiques de Gauvreau à cette École des arts et métiers, responsable, selon le directeur de l'École du meuble, de « l'éclosion d'une véritable civilisation canadienne-française » (Gauvreau, 1950 : 20). S'il semblait moins que certain que le déterminisme du lieu suffise pour retrouver la « tradition artisanale qui a été tuée par ce qu'on appelle le progrès », l'institutionnalisation du régionalisme outrepassait alors les frontières de la pratique artistique et, par voie de programme architectural, concerna bientôt l'ensemble des activités que l'institution scolaire pouvait atteindre. Ainsi Gauvreau pouvait-il, d'un seul regard, les embrasser toutes :

Depuis une quinzaine d'années, toute une série de cours et d'écoles nouvelles ont été créés dans la province de Québec ; l'École des arts domestiques de Québec, la section de céramique de l'École des Beaux-Arts de Montréal, la section d'Ébénisterie, de l'École Technique de Montréal, en 1930, qui devait devenir l'École du Meuble, en 1935, les centres d'initiation artisanale, la vive impulsion donnée à l'enseignement ménager par la création de nombreuses écoles régionales,

l'introduction dans l'enseignement agricole moyen, de cours de forge et de menuiserie, le prodigieux développement des Écoles d'arts et métiers, et plus récemment, la création de l'École des arts graphiques. Ces fondations permettront désormais aux jeunes gens [...] de donner libre cours à leur goût et à leurs aptitudes respectives et travailler à la renaissance artisanale du Canada français (1943).

S'il fallait une école des beaux-arts pour former un artiste, le Canadien français résulterait donc d'écoles du régionalisme.

PROGRAMMER LE CANADIEN FRANÇAIS À L'ÉCOLE DU BONHEUR

Pourquoi ne pas donner une vive impulsion à une expression de plus en plus française dans toutes les manifestations de notre vie ?

Jean-Marie GAUVREAU,
Bulletin des études françaises.

Parmi les écoles d'agriculture et autres institutions de la tradition canadienne-française qui foisonnent dans le paysage québécois de l'entre-deux-guerres (ill. 7), les écoles ménagères témoignent éloquemment du transfert de la ressource du régionalisme, des pratiques constructives (l'artisan) aux pratiques sociales (le Canadien français), d'une part, et du sol dont elle aurait jadis émergé (en Nouvelle-France) à l'établissement d'enseignement (et à son cadre architectural), d'autre part. Dévolues, depuis la fin du XIX^e siècle, à enrayer l'exode aux États-Unis en assurant le succès de la colonisation, les « écoles ménagères régionales », comme on les renomma pendant la guerre, se comptaient par dizaines dans les années 1940 : Albert Tessier aimait à les nommer « écoles du bonheur ».

En 1937, au lendemain de l'élection de Maurice Duplessis, on avait entrepris, sous la gouverne de Tessier – auteur en 1939 d'un *Rapport sur le tourisme*, activité qu'il voyait garante du

retour à la terre des familles canadiennes-françaises et de la refrancisation¹ –, de remanier les programmes de formation des écoles ménagères (ill. 8). Pour contrer le « matérialisme américain » que dénonçait le prêtre cinéaste, on devait « doter la province de Québec d'une élite familiale désireuse et capable de se dévouer à la défense et à la promotion de la famille canadienne-française » (Tessier, cité dans Département de l'Instruction publique, 1962 : 3). Et il revenait notamment à l'architecture d'assumer cette mission.

Sur le plan formel, la quête régionaliste avait déjà signé quelques percées dans le domaine scolaire : ainsi Gauvreau était-il heureux de signaler la commande, par l'École d'agriculture de Sainte-Martine, de deux sculptures à Médard Bourgault, dit « l'École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli » (Gauvreau, 1940 : 87). Puis, à Québec (Adrien Dufresne, architecte), à Loretteville (entre autres) et à Arvida plus encore (ill. 9), les références à l'architecture traditionnelle dominèrent progressivement la qualification régionale des nouveaux bâtiments, dans lesquels forme et fonction canadiennes-françaises s'entremêlaient. Ainsi pouvait-on visiter dès 1941, à l'école ménagère régionale de Loretteville, une exposition vouée simultanément à « mettre en honneur l'enseignement ménager » et à « stimuler le culte de la patrie » (Département de l'Instruction publique, 1962 : 30).

Cependant, pour placer « l'apprentie-madame² » dans « l'environnement le plus compatible » (Blais, 1962 : 31), le programme architectural devait sceller le renouveau de la formation des Canadiens français en engendrant « un climat admirablement adapté à leur nature » (Département de l'Instruction publique, 1947 : 7) (ill. 16). Aucune surprise à ce que Tessier ait dû approuver, pour les écoles ménagères, des coûts de

1. Lire à ce sujet Le Couédic (1991 : 66-67).

2. « Apprentie-madame » dont on disait qu'elle devait devenir, « en une seule, sept espèces de femmes : la ménagère, l'infirmière, la maîtresse de maison, la femme élégante, la citoyenne, la mère et l'épouse » (Blais, 1962 : 32).

construction largement supérieurs à ceux d'institutions dites « uniquement académiques¹ » : avec, entre autres, « un petit foyer, organisé comme un foyer ordinaire, tenu tour à tour par les aînées des deux dernières années du cours » (Blais, 1962 : 44), l'école devenait une véritable réplique de la maisonnée, comprise comme l'expression matérielle d'une tradition responsable de la spécificité locale et régionale (ill. 10).

De là à ce que la maisonnée elle-même participe à cet effort régionaliste, il n'y avait qu'un pas, que l'architecture de l'entre-deux-guerres avait d'ailleurs franchi allègrement. On connaît à cet égard les résultats du concours « Une belle maison dans une belle province », lequel, lancé par le gouvernement Duplessis, avait offert « au peuple des campagnes des [...] maisons qui leur conv[enaient] » et autres « maison[s] d'un cultivateur à l'aise² » (Office du tourisme, 1942) où fusionnaient habitat ouvrier et vitrine touristique ; plusieurs expériences « civiles » précédaient toutefois ce manifeste clérico-nationaliste d'État. Dans la foulée d'une « maison du type de l'île d'Orléans » proposée dans les années 1920 par les architectes Lamontagne et Gravel à Isle-Maligne, au Lac-Saint-Jean, Léonce Desgagné avait, pour la ville d'Arvida (Saguenay), renoncé en 1936 à ses prototypes modernistes en faveur d'une maison canadienne-française : non seulement ses larmiers incurvés rappelaient-ils les maisons traditionnelles, mais son plan, dans lequel une « salle familiale » remplaçait salon et salle à dîner³, semblait voué à (re)générer le Canadien français grâce à un habitat lui aussi « adapté à sa nature ». On ne peut guère s'étonner qu'un journaliste de la revue *National Geographic*, de passage à Arvida justement, ait relevé

1. « La construction et le fonctionnement d'un Institut familial commandent des déboursés supplémentaires de l'ordre de 35 %, par comparaison avec une institution uniquement académique » (Tessier, cité dans Département de l'Instruction publique, 1962 : 4).

2. Lire à ce sujet Vanlaethem (1995), Noppen et Morisset (1996) et Morisset (1999).

3. Au sujet des maisons régionalistes de l'architecte Desgagné, lire notamment Morisset (1998), Noppen et Morisset (1996) et Morisset et Noppen (1995).

que « *On French Canada's Frontier Homespun Colonists Keep the Customs of Old Norman Settlers*¹ » (Walker, 1939 : 623). Par-delà le « matérialisme américain », on avait retrouvé la ressource locale qui, du matériau à l'artisan et de l'école à l'habitant, pouvait dorénavant nourrir l'émergence d'un régionalisme canadien-français, ce retour à une « tradition française » (Gauvreau, 1944) que Gauvreau appelait de ses vœux.

ENTRE LIEU ET TEMPS, L'OMNIPRÉSENTE ET HOLISTIQUE RÉGION

Tessier n'était pas peu fier de revendiquer avoir emprunté le surnom de ses « écoles du bonheur » à un journaliste de *Paris-Match*², alors qu'il daignait à peine signaler un article de l'états-unien *Coronet*, pourtant élogieux : « The écoles ménagères », y lisait-on, « are a "plus" not found elsewhere » (Evans, cité dans Blais, 1962 : 29). On reconnaît là, bien entendu, la rémanence de l'origine française qui motivait aussi bien les idéaux de Tessier et les travaux de Gauvreau que l'ensemble des recherches régionalistes d'une ressource canadienne-française depuis la fin de la Première Guerre. Pourtant, cette référence, qui motivait les explorations architecturales des uns et des autres, plutôt que par imitation ou par inspiration, fonctionnait en mode synchrone, par « affinité³ » : c'est dans la reconnaissance française de la spécificité canadienne-française que le régionalisme atteignait ses fins. Ainsi Gauvreau arguerait-il :

C'est à Paris que fut exposé pour la première fois, en 1928, un mobilier de luxe en bouleau jaune ondulé, du Canada, communément appelé merisier, grâce à la clairvoyance de M. André Fréchet, ancien directeur du

1. À ce sujet, voir Hamel (1995).

2. La référence en question peut être retrouvée dans l'édition du 18 février 1950 de *Paris-Match* : « Il existe au Canada une école du bonheur. 5000 jeunes filles y vont » (p. 14).

3. Gauvreau écrivait d'ailleurs : « nous sommes trop enclins à oublier nos affinités françaises » (1950 : 25).

Collège Technique Boule de Paris, qui avait fait venir du Canada le bois nécessaire à cette fin (1950 : 24).

Ni province de la mère patrie ni manifestation de sa renaissance, le Canada français *naît* dans l'entre-deux-guerres. Le matérialisme régionaliste qui caractérise le discours sur la production architecturale témoigne d'une quête d'identité qui passe non pas par la projection dans un autre, dans un ailleurs ou dans un passé quelconque, mais bien par l'invention consciente et systématique de la région et de ses ressources, dans la forme, dans le programme, dans les pratiques, dans les matériaux. Ce régionalisme architectural ne s'opposait pas à la modernité, bien au contraire ; il l'a dé-rivée, en quelque sorte, en discourant sur la tradition locale (devant la France) ou française (devant l'Amérique) pour l'ancrer dans les manifestations les plus diverses. Des idées aux objets, le parcours du régionalisme canadien-français paraît alors beaucoup plus vaste, tant et si bien que peu de territoires y échappent.

Dans l'architecture de villégiature, bien sûr pour cause de dépaysement, le programme des maisons d'un Charles Warren dans une mythique Laurentie (Charlevoix) épousa ainsi les « camps de chasse¹ » ; mais l'architecture moderniste elle-même devint régionaliste, dans les maisons d'un Desgagné où une « salle de famille » se drape des atours du style international (ill. 12). Le sort réservé par le Canada français au courant Beaux-Arts et à ses visées internationalistes est tout aussi probant : ainsi, dans les années 1930, au Musée du Québec, on substitua au programme tripartite régulé archéologie-sculpture-peinture un « musée d'oiseaux, de poissons et de peintres » (Duplessis, cité dans Harvey, 2003 : 54) (ill. 13) où, derrière la figure hiératique de la façade Beaux-Arts (Wilfrid Lacroix, architecte, 1931), des collections ethnologiques encombraient la galerie des portraits et une reproduction du moulin de Verchères habitait l'étage lapidaire (ill. 14)².

1. Lire à ce sujet Morisset et Noppen (1995) ainsi que Dubé (1986).

2. Au sujet de la genèse du « Musée de la Province », lire notamment Noppen (1991).

Avant la fin de la décennie, l'holisme du régionalisme canadien-français atteignit un point culminant : le jardin zoologique de Québec (1931-1936), œuvre de l'architecte Brassard assisté, pour l'occasion, par l'ethnologue Barbeau. « Chaque bâtiment », pouvait-on apprendre, « [n'y] fut érigé qu'après une étude approfondie de l'usage auquel on le destinait et des possibilités d'adaptation qui sauvegarderaient les implications historiques » (Audet, [n.d.]) (ill. 15). Le programme, bien sûr, était d'essence régionaliste, puisqu'il s'agissait de mettre en valeur les ressources fauniques locales (ill. 16) ; on l'ancra dans un environnement semblablement régionaliste, en recréant les habitats naturels et en usant de matériaux « canadiens » (le granit, notamment) (ill. 17). La nature rejoignait ici la culture, qui voulait que l'on « donne à toutes ces constructions un cachet national canadien-français » (Brassard, 1941) : tandis que « les trois maisons servant à l'administration du jardin [étaient] inspirées de la maison de ville du 17^e et du 18^e siècle comme on en [voyait] tant et tant à Québec, Trois-Rivières et Montréal » et « le pont qui enjamb[ait] la rivière du Berger [était] le pont que l'on voyait autrefois aux abords des moulins à farine » (Brassard, 1941), l'architecte alla même jusqu'à relever les granges de la région de Québec pour que les abris d'animaux fussent conformes à la « tradition canadienne-française » (ill. 18). Le régionalisme se manifestait ainsi, bien au-delà du décor, jusqu'au cœur de la fonction architecturale – dans le laboratoire d'ornithologie (ill. 19), notamment – et, comme projet, dans la vocation du lieu, où on trouverait, à terme

un village canadien du dix-huitième siècle [...] où l'on travaillera[it] au métier, où l'on représentera[it], en un vaste musée vivant les arts manuels du pays, les flanelles, les sculptures, le folklore [et un] comptoir d'objets d'art rustique, fabriqués au pays [...] façonnés par nos artisans [qui] ferait surgir de notre sol de nouvelles industries (Barbeau, 1937).

On en vint assez vite à considérer le jardin zoologique comme un document historique. Si ses bâtiments étaient consignés par Morisset dans l'Inventaire des œuvres d'art comme des « imitation[s] fort honorable[s] d'un ancien style canadien » (ANQQ, E6, S8, M182/30 : 746-754), Brassard, en y analysant ses propres œuvres, enseignait à ses contemporains :

Les grands pignons en pierre dits à refend ou coupe-feu étaient d'abord construits comme tel dans les villes pour la protection contre les incendies. Par la suite, la forme plut aux campagnards qui en construisirent sur leurs terres tout comme dans les villes. L'esthétique de ces pignons réside dans l'arrangement harmonieux des cheminées (Brassard, 1941).

À la fois mémorielle et matérielle, la référence régionaliste vouée à « faire revivre chez nous [les] belles traditions ancestrales » (Audet, [n.d.]) était d'autant plus ambivalente qu'un monument *commémoratif* « élevé à la mémoire hardis coureurs des bois des 17^e et 18^e siècles » paraissait situer le zoo, ses habitants et ses bâtiments en aval du temps (ill. 20) ; en amont, Barbeau avait d'ailleurs poussé l'effort jusqu'à identifier une histoire, celle de la « Tournée du Moulin » (Barbeau, 1937), authentifiée par Brassard, qui signalait « autour du jardin ces vieilles maisons » (Brassard, 1941)... Que dire, dans ce contexte, du restaurant qui bientôt s'éleva auprès du zoo, « *an unusual barn like a restaurant* » (ill. 21) dûment nommé « La tournée du moulin », dont même les cuisines ornaient les cartes postales ? Entre une citation lointaine et une création certaine, le choix était concluant. Maurice Stucker écrivit ainsi :

Les moulins à vent jetaient dans nos campagnes une des notes les plus pittoresques, et surtout donnaient au Québec son visage français. Moulons de Repentigny, de Verchères, de l'île Sainte-Hélène, de l'île Saint Bernard et de Lachine. Il n'y a [plus] de beau que celui du Jardin Zoologique de Charlesbourg (cité dans IOA, M182/38 : 763).

Hasard ou nécessité ? Brassard, avant de signer cette œuvre de « régionalisme total », avait complété son cours d'architecture à l'École des beaux-arts de Montréal, celle-là même dont la visite avait inspiré à l'architecte britannique Unwin son commentaire sur la « *comparatively recent French-Canadian tradition* ». À Québec comme à Montréal, en fait, le régionalisme canadien-français avait alors profondément pénétré et transformé l'institution, calquée, en principe, sur les écoles françaises des beaux-arts. Moins de dix ans après que Jean-Omer Marchand, premier architecte québécois diplômé de l'École des beaux-arts de Paris, avait déclaré à Québec que « la mission des écoles des beaux-arts sera [...] de faire reflourir l'art d'inspiration française comme élément fondamental de l'identité culturelle canadienne-française » (Marchand, 1922 : 11), une large part de la production architecturale, au sein même de ces écoles, avait surimposé aux préceptes classiques un omniprésent régionalisme, qui affectait autant le thème de l'architecture – celui d'un projet d'étudiant « pour une chapelle votive sur l'île d'Orléans¹ », par exemple – que son programme et sa représentation. Plutôt que d'hôtels particuliers ou d'autres sujets d'exercices communs aux Beaux-Arts, cartables et revues de l'époque faisaient état de « musée des arts textiles » (composé comme une tapisserie) (ill. 22) et de « maison d'ébénisterie » (en bois !). Mais Unwin n'avait pas tout vu : si les dessins d'un Desgagné, à l'École des beaux-arts de Québec, mariaient l'esthétique Beaux-Arts à des paysages couverts de neige, les représentations livrées par Harold Lea Fetherstonhaugh, diplômé de McGill, se révèlent tout aussi peu orthodoxes : celle, par exemple, du *Quebec Winter Club...* en hiver (ill. 23).

ÉPILOGUE

À la question « Qu'est-ce que le régionalisme ? », Tessier répondait ceci, en 1936 : « Bien des moyens peuvent servir à

1. Au sujet de la mythification contemporaine de l'île d'Orléans, lire Noppen (1989) et Morisset (1999).

intensifier cet enracinement fécond » (1936 : 20). Au-delà du régionalisme rural à la Traquair, de la Pisciculture de Gaspé (ill. 24) aux divers « villages-musées » qui en découleraient, l'architecture du Canada français de l'entre-deux-guerres apparaît tout entière logée à l'enseigne de quelque régionalisme, pour peu qu'on en décode à la fois l'idée et l'essence, l'image, le programme, le matériau et la représentation. Pendant que l'architecture Beaux-Arts devenait régionaliste (ill. 25), le dombellotisme prenait ainsi la figure d'un régionalisme chrétien (ill. 26, 27), le rationalisme classique, de régionalisme duplessiste¹, et l'Art déco, de régionalisme urbain. En effet, au départ de la diffusion de cet Art déco qui, *de facto*, définirait une identité architecturale à Montréal, on peut difficilement éviter de reconsidérer les prétentions d'internationalisme, nommément celui d'un Jardin botanique (Lucien F. Kéroack, architecte, 1932) fondé par le frère Marie-Victorin, dévolu à valoriser la flore laurentienne et paré d'autant de bas-reliefs qu'on pouvait dénombrer de métiers traditionnels de l'agriculture et de leurs ressources locales (ill. 28, 29).

Bercé à sa naissance par la référence française, le Canada français était autosuffisant en matière d'inspiration régionale quand la Deuxième Guerre éclata. Puis l'architecte et urbaniste Jacques Gréber vint présenter, à l'École des beaux-arts de Montréal, un film sur les dégâts du conflit. Peu après, c'était au tour du Vieux-Québec d'arborer (de nouveau) « quelques toits français » (AASC, 1941 : 59) dans *L'Almanach de l'Action sociale catholique* ; et des « canadiens français [d'assumer] la responsabilité de leur mission au lendemain du sinistre qui ne cesse d'accabler nos frères » (Gauvreau, 1944 : 60-61).

Du point de vue du régionalisme en architecture, l'entre-deux-guerres s'est prolongé, au Canada français, jusque dans les années 1960 ; tout ce que le Québec a reçu de l'international pendant ce temps semble avoir pris une couleur régionale et un

1. À l'Institut familial Saint-Joseph de Saint-Hyacinthe (1956), par exemple, comme dans la majeure part de l'architecture institutionnelle née de l'époque de Duplessis.

aspect distinct, tant dans le paraître, dans l'être que dans le « se montrer ». Plutôt qu'être « face » à la modernité, les régionalistes ont fait de la modernité elle-même un projet de régionalisme : Gauvreau n'expliquait-il pas l'exclusion des États-Uniens à l'exposition internationale des arts décoratifs modernes (Paris, 1925) par le fait « qu'ils n'avaient rien produit de proprement original » (Gauvreau, 1944 : 63) ? Le métissage créatif du régionalisme canadien-français se poursuit ainsi, à tout le moins jusqu'à ce que le folklore entre au musée quand la conservation architecturale, élevée en discipline, s'arrogea l'identité, ses ressources et leurs processus référentiels. Aujourd'hui, le « nouveau » jardin zoologique de Québec met en valeur, entre autres, les « splendeurs de l'Indonésie et de l'Australie¹ » ; sur le site entièrement remodelé, point de « style canadien ».

1. Voir le site Internet www.jardinzoologique.ca

BIBLIOGRAPHIE

FONDS D'ARCHIVES

Archives de l'Université Laval (Québec)

Fonds Sylvio Brassard : P255/9/36

Archives nationales du Québec (Chicoutimi)

Fonds Gravel : P214

Fonds Desgagné : P219

Archives nationales du Québec (Québec)

Fonds Morisset (Inventaire des œuvres d'art) : E6, S8

Fonds Office du film du Québec : E6, S7

Fonds du Jardin zoologique : P625

Fonds Maurice Proulx : P667

Fonds Albert Tessier : P670

ARTICLES ET OUVRAGES

(ANONYME) (1924), « Pour le retour à l'architecture de bon goût d'autrefois », *Le Devoir*, 17 novembre, p. 1.

(ANONYME) (1926), « Les arts au Canada français », *Le Devoir*, 22 mars, p. 2.

(ANONYME) (1927), « La paroisse Notre-Dame-de-Grâce », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 82-87.

(ANONYME) (1950), « Il existe au Canada une école du bonheur 5000 jeunes filles y vont », *Paris-Match*, 18 février, p. 14.

ARCHAMBAULT, Joseph-Papin (1928), « Notre drapeau national », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 77.

AUDET, Louis-Philippe (n. d.), « L'architecte du Jardin zoologique. Sylvio Brassard », *Chronique des jeunes naturalistes*, n° 1083, n. p., AUL, P255/9/36.

BARBEAU, Marius (1937), « Trésor caché près de Charlesbourg », article de provenance inconnue, n. p., AUL, P255/9/36.

BELLOT, Paul (1938), « Sainte-Thérèse de Beauport », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 64-66.

- BERGERON, Claude (1989), *Architectures du xx^e siècle au Québec*, Montréal, Méridien.
- BLAIS, Gérard (1962), *Les Instituts familiaux en regard de l'humanisme*, Trois-Rivières.
- BLET, Léon (1940), « L'église du Très Saint-Rédempteur », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 76-77.
- BOUCHARD, André, et Francine HOFFMAN (1998), *Le jardin botanique de Montréal. Esquisse d'une histoire*, Montréal, Fides.
- BRASSARD, J.-A. (1938), « Le jardin zoologique de Québec », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 29-32.
- BRASSARD, Sylvio (1941), « L'architecture du Jardin Zoologique de Charlesbourg », transcription d'une conférence radiodiffusée, 8 mai, n. p., AUL, P255/9/36.
- BRASSARD, Sylvio (1943), « Nos belles maisons d'habitants », *Paysana*, n° 4 (juin), p. 8-9.
- CASGRAIN, H. P. (1917), « Une maison canadienne », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 43.
- CHAPPAIS, Thomas (1920), « Les tablettes historiques du troisième centenaire », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 36-39.
- COHEN-ROSE, Sandra (1996), *Northern Deco : Art Deco Architecture in Montreal*, Montréal, Corona Publishers.
- COURCHESNE, Edgar (1933), « Une œuvre d'architecture. Dom Paul Bellot O.S.B », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 82-85.
- COURCHESNE, Edgar (1934), « Dom Paul Bellot, O.S.B. », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, février, p. 29-30.
- DELAGE, Cyrille F. (dir.) (1926), *Premier Congrès pédagogique provincial d'enseignement ménager*, Québec, Département de l'Instruction publique.
- DÉPARTEMENT DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE (1947), *Le service de l'enseignement ménager*, Québec.
- DÉPARTEMENT DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE (1962), *Les instituts familiaux du Québec*, Québec, Service de l'Éducation familiale.

- DESCHAMPS, Yves (2003), « L'art nécessaire. Quelques réflexions sur Le Nigog et l'architecture », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 28, n^{os} 1-2, p. 43-48.
- DESILETS, Alphonse (1932), *Histoire de mère Saint-Raphaël. Un demi-siècle d'éducation familiale (1882-1932)*, Québec, l'auteur.
- DÉSILETS, Alphonse (1933), « Les Ursulines de Roberval », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 69-71.
- DUBÉ, Philippe (1986), *Deux cents ans de villégiature dans Charlevoix, Sainte-Foy*, Les Presses de l'Université Laval.
- EVANS, Robert (1950), « Schools that teach happy marriage », *Coronet*, février.
- GAUVREAU, Jean-Marie (1940), « Médard Bourgault et l'école de sculpture sur bois de St-Jean-Port-Joli » *Technique*, vol. 15, n^o 2 (février), p. 85-88.
- GAUVREAU, Jean-Marie (1943), « L'École du Meuble », *Technique*, juin, n. p.
- GAUVREAU, Jean-Marie (1944), « Pour une tradition française dans nos intérieurs », *Bulletin des études françaises*, mai-juin, p. 57-65.
- GAUVREAU, Jean-Marie (1950), « L'École du Meuble, son esprit – son but », *Mémoires de la Société royale du Canada*, t. XLIV, Troisième série, juin, première section, p. 19-26.
- GOSSELIN, Amédée (1919), « Encore un anniversaire. Mgr de Laval et son école des arts et métiers », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 60-61.
- GROULX, Lionel (1941), « Ville-Marie », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 34-35.
- HAMEL, Nathalie (1995), « Le costume comme emblème identitaire. La construction de l'image vestimentaire des Canadiens français », dans Luc NOPPEN (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, p. 221-244.
- HARVEY, Fernand (2003), « La politique culturelle d'Athanase-David, 1919-1936 », *Les Cahiers des dix*, n^o 57, p. 31-81.

- HOUYOUX, Joseph (1950), *Écoles de bonheur*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public.
- LE COUÉDIC, Daniel (1991), « Les ressorts communs des régionalismes architecturaux du Québec et de la Bretagne », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 4 (automne), p. 49-75.
- LE COUÉDIC, Daniel (1995), « Le désir inassouvi d'une architecture bretonne », dans Luc NOPPEN (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, p. 135-155.
- LE COUÉDIC, Daniel (1997), « L'ambigu régionaliste », *Poïesis*, n° 5, p. 185-189.
- LE COUÉDIC, Daniel (2003), *La maison ou l'identité galvaudée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LEFEBVRE, père Ls-J. (1941), « Le manoir de Repentigny à Mascouche », *L'Étudiant*, vol. 6, n° 2 (décembre), p. 4-5.
- LYLE, John M. (1927), « Canadian Architecture », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, février, p. 59-69.
- MARCHAND, Jean-Omer (1922), [Ouverture de l'École des beaux-arts de Québec], *La Presse*, 24 novembre, p. 11.
- MARTIN, O. (1921), « Les écoles ménagères. Quelques statistiques », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 118-120.
- MORISSET, Gérard (1926a), « Propos d'architecture religieuse », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 108-114.
- MORISSET, Gérard (1926b), « Le rationalisme en architecture », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 39-44.
- MORISSET, Gérard (1953), « L'architecture au Canada Français », *MacLean Building Catalogue*, printemps-été, p. 76-78, 108, 110, 112, 114, 116.
- MORISSET, Lucie K. (1998), *Arvida, cité industrielle. Une épopée urbaine en Amérique*, Sillery, Septentrion.
- MORISSET, Lucie K. (1999), « Voyage au pays de l'identité. De la définition d'un paysage touristique à la création de la spécificité culturelle canadienne-française », dans Normand CAZELAIS,

- Roger NADEAU et Gérard BEAUDET (dir.), *L'espace touristique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 213-236.
- MORISSET, Lucie K., et Luc NIPPEN (1995), « À la recherche d'identités. À propos du recyclage du passé dans l'architecture au Québec », dans Luc NIPPEN (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, p. 103-133.
- MURRAY, Irena (dir.) (1987), *Ramsay Traquair and his Successors : a Guide to the Archive*, Montréal, McGill University. (Coll. « Canadian Architecture ».)
- NADEAU, Jean-Thomas (1918), « La guerre et les monuments », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 117-124.
- NIPPEN, Luc (1989), « L'île d'Orléans, mythe ou monument ? », *Cap-aux-Diamants*, vol. 5, n° 1, p. 23-26.
- NIPPEN, Luc (1991), *L'architecture du pavillon Gérard-Morisset*, Québec, Musée du Québec.
- NIPPEN, Luc, et Lucie K. MORISSET (1996), « À la recherche d'une architecture pour la nation canadienne-française : entre le paysage et la patrie. De la Crise à la Seconde Guerre mondiale », *Cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle*, n° 5 (printemps), p. 19-36.
- OFFICE DU TOURISME (DE LA PROVINCE DE QUÉBEC) (1942), *Une belle maison dans une belle province/A Beautiful House in a Beautiful Province*, Québec, n. p.
- O'REAR, John, et Frankie O'REAR (1988), *The Mont Tremblant Story*, Les Éditions Altitude.
- POTVIN, Damase (1936), « Régionalisme moderne », *L'Émérillon*, vol. 1, n° 1 (janvier), p. 3-6.
- PRÉFONTAINE, Fernand (1918), « L'architecture à Montréal », *Le Nigog*, n° 6 (juin).
- REYNOLD (1938), « Nos intérieurs d'aujourd'hui », *La Presse*, 4 juin, p. 64.
- ROBERT, Jacques (1981a), « Biographie de Gérard Morisset », dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Musée du Québec, p. 15-31.

- ROBERT, Jacques (1981b), « Gérard Morisset et l'architecture : l'idée et la forme », dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Musée du Québec, p. 57-75.
- ROUSSEAU, Jacques (1941), « Le jardin botanique de Montréal », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 17-22.
- SALLÈS, Antoine (1934), « La leçon des fêtes du 4^{ème} centenaire de Cartier », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 48-50.
- STUCKER, Eugène, d.i., « Nos moulins à vents », article de date inconnue paru dans *La Patrie*, p. 100, colligé dans l'Inventaire des œuvres d'art (fonds Morisset), ANQQ, E6, S8, M182/38, p. 763.
- TARDIVEL, J. P. (1917), « Faire respecter notre langue », *Almanach de l'Action sociale catholique*, p. 23.
- TESSIER, Albert (1936), « Qu'est-ce que le régionalisme », *Le Terroir*, vol. 18, n° 7 (décembre), p. 20.
- TESSIER, Albert (1942a), *Femmes de maison dépareillées*, Montréal, Fides.
- TESSIER, Albert (1942b), *La Patrie, c'est ça !*, Montréal, Fides.
- TESSIER, Albert (1942c), *Notre Mère la Terre*, Montréal, Fides.
- THIBAUT, Claude (1981), « Gérard Morisset, conservateur du Musée de la Province de Québec (1953-1965) », dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Musée du Québec, p. 45-56.
- THIVIERGE, Nicole (1982), *Écoles ménagères et instituts familiaux : un modèle féminin traditionnel 1882-1970*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- TRAQUAIR, Ramsay (1933), « Objectives of architectural education », *Architectural Record*, vol. 74 (novembre), p. 339.
- TRÉPANIÉ, Léon (dir.) (1940), *Les préparatifs pour la célébration du Troisième Centenaire de Montréal en 1942, avec un aperçu du programme des fêtes*, Montréal, Commission du III^e Centenaire de Montréal.

L'ARTISTE ET SES LIEUX

- TRÉPANIER, Léon (1949), « Comment fut conçu le Jardin Zoologique et comment il est devenu l'un des plus beaux en Amérique », *La Patrie*, 27 février, p. 72, 74.
- UNWIN, Raymond (1934), « A trip to Canada and the United States », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, mai, p. 84-85.
- VANLAETHEM, France (1995), « Modernité et régionalisme dans l'architecture au Québec », dans Luc NOPPEN (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, p. 157-177.
- WALKER, Harrison Howell (1939), « Gentle folk settle stern Saguenay », *The National Geographic Magazine*, vol. LXXV, n° 5 (mai), p. 623.

Illustrations et légendes

- Ill. 1. Parmi les multiples exemples de la diffusion très large des motifs découverts lors de la restauration du manoir français de Jacques Cartier, ce projet d'une « auberge dans une petite ville » par Éric Thrift, lauréat du concours d'architecture des étudiants de l'Institut royal d'architecture du Canada en 1933. *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, avril 1933, p. 74.
- Ill. 2. *Almanach de l'Action sociale catholique* : 1928, p. 6 ; 1930, p. 9 ; 1934, p. 2.
- Ill. 3. Église Notre-Dame-de-Grâce (Québec), Gérard Morisset et Jean-Thomas Nadeau, architectes, 1924. Photo : Luc Noppen.
- Ill. 4. Jean-Marie Gauvreau, *Secrets et ressources des bois du Québec*, Fides, 1945.
- Ill. 5. Le fumoir, dit « Salon Bouleau » de l'ambassade de France à Ottawa, Eugène Beaudoin, Marcel Parizeau, Antoine Monette, architectes, 1936. Ambassade de France.
- Ill. 6. Hôtel Tadoussac, entrée de la salle à dîner : chambranles en « pointe à diamant ». ANQQ, E6S8P15506-3.
- Ill. 7. École d'agriculture Moffet, Ville-Marie, 1939. ANQQ, E6S7P3227-58.
- Ill. 8. Albert Tessier, *Femmes de maison dépareillées* ; *La Patrie, c'est ça* ; *Notre Mère la Terre*, Tavi, 1942.
- Ill. 9. École Notre-Dame-du-Sourire, à Arvida (Saguenay), d'après les plans d'Ernest Isbel Barrott, architecte, 1936 : un projet « internationalisant » et l'école finalement réalisée. CCA, Ernest-Barrott, 187/Alcan (Jonquière).
- Ill. 10. Cours de tissage à l'école des arts domestiques de Québec, en 1930. ANQQ, E6S7P3716.
- Ill. 11. Le « foyer » à l'Institut familial de Chicoutimi, construit en 1955 d'après les plans des architectes Lamontagne et Gravel. Photo Studio Alain, *Architecture Bâtiment Construction*, vol. XII, n° 138, p. 52.
- Ill. 12. « Maison de type B-2 », projet d'une maison moderniste dotée d'une « salle de famille », Léonce Desgagné, architecte, 1939. ANQC, P219/173.

- III. 13. Salle au Musée du Québec. ANQQ, E6S8P12655-F7-1.
- III. 14. Reproduction du moulin de Verchères exposée au Musée du Québec. ANQQ, P1000S4 (G11470-18).
- III. 15. Étude de Sylvio Brassard pour le jardin zoologique. AUL.
- III. 16. Plan de l'architecte Sylvio Brassard pour le jardin zoologique situant, parmi d'autres, « ferme expérimentale », « orignal », « section des castors » et « section des écureuils ». ANQQ, P625 (7).
- III. 17. Au jardin zoologique de Québec, les ours polaires dans leur habitat « naturel » et le bison devant sa « grange ». ANQQ, P625 (9) et ANQQ, P625 (12).
- III. 18. Carte postale du jardin zoologique. ANQQ, P625 (13-2).
- III. 19. Le laboratoire d'ornithologie du jardin zoologique de Québec, construit en 1936 d'après les plans de Sylvio Brassard et photographié en 1945. ANQQ, E6S34725.
- III. 20. Monument « aux hardis coureurs des bois des 17^e et 18^e siècles » au jardin zoologique. ANQQ, E6S7P5386-42.
- III. 21. La « Tournée du moulin » et sa cuisine, en cartes postales. ANQQ, P547S1SS1SSS1D79P2 et P547S1SS1SSS1D79P59.
- III. 22. Projet d'un « Musée des produits textiles » par Léonce Desgagné, alors étudiant en architecture, 1932. ANQC, P219/10.
- III. 23. Projet pour le Québec Winter Club, Harold Lea Fetherstonhaugh, architecte, 1929. Société immobilière du Québec, planothèque.
- III. 24. À la Pisciculture de Gaspé, on élève des « poissons canadiens » dans des « maisons canadiennes ». Photo : Luc Noppen.
- III. 25. À Montréal, une maison dont la composition Beaux-Arts, empreinte de classicisme, est métissée par le vocabulaire régionaliste d'une silhouette traditionnelle et du matériau d'apparence rustique. Photo : Luc Noppen.
- III. 26. Avant-projet dombellotiste et projet final régionaliste pour l'église Saint-Jacques d'Arvida (Saguenay), Desgagné et Boileau, architectes. ANQC, P219.
- III. 27. Exemple de dombellotisme régionalisé, le « Du Charme Lodge » à Lac-Supérieur : camp de chasse et de pêche du début du xx^e siècle reconstruit en 1944 pour la Fraternité sacerdotale à titre de « maison de repos pour les prêtres tombés, fatigués ou âgés », d'après les plans de l'architecte Davis Deshaies. Photo : Luc Noppen.

L'IDÉE EN ARCHITECTURE CANADIENNE-FRANÇAISE

- Ill. 28. Bas-reliefs au Jardin botanique, à Montréal, Lucien F. Kéroack, architecte, 1932. Photos : Christian Caaperá.
- Ill. 29. Bas-reliefs de l'édifice Price, à Québec, où, comme au Jardin botanique, l'Art déco sert aussi la valorisation des ressources régionales, Ross et MacDonald, architectes, 1929. Photos : Luc Noppen.

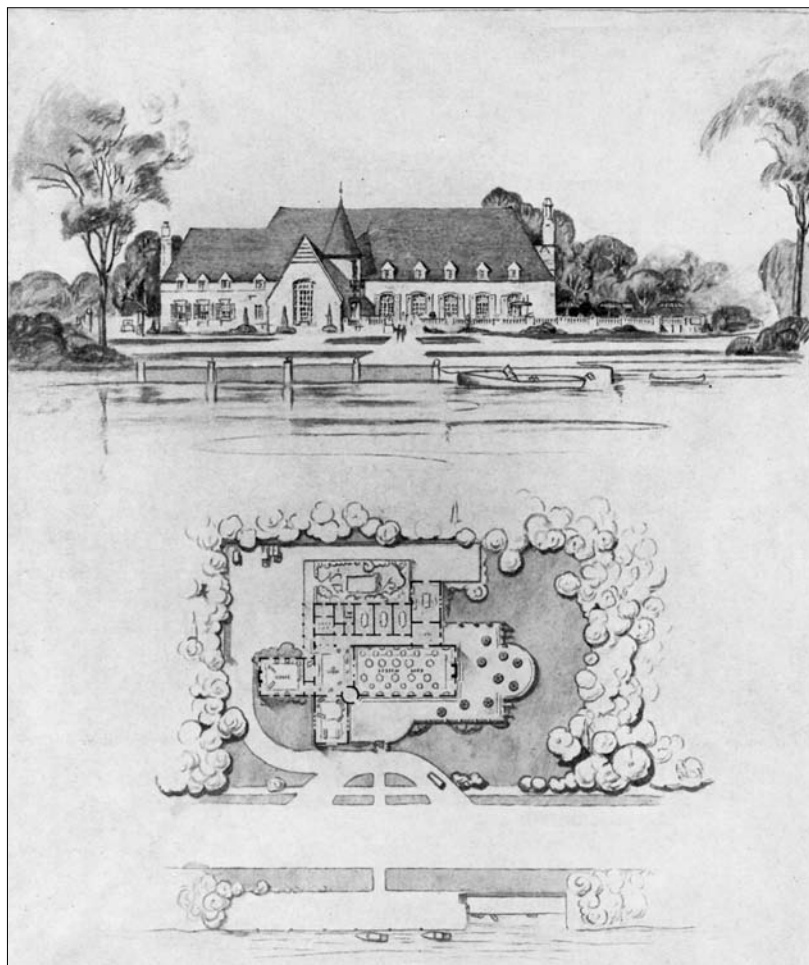


Illustration 1



Illustration 2



Illustration 3

JEAN-MARIE GAUVREAU
de la Société royale du Canada

**SECRETS ET RESSOURCES
DES BOIS DU QUÉBEC**

ÉDITIONS FIDES



Illustration 5



Illustration 6



Illustration 7



Illustration 8

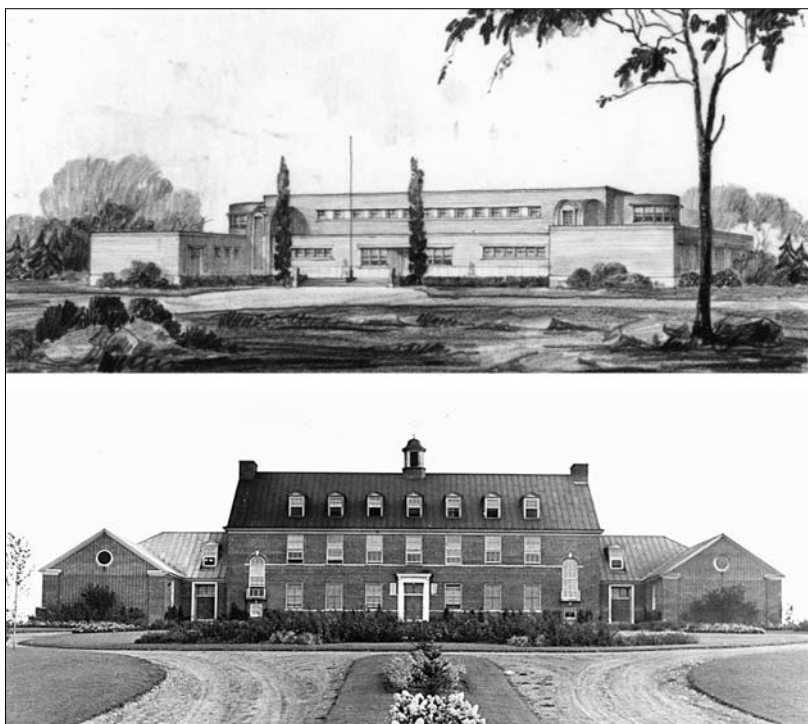


Illustration 9



Illustration 10



Illustration 11

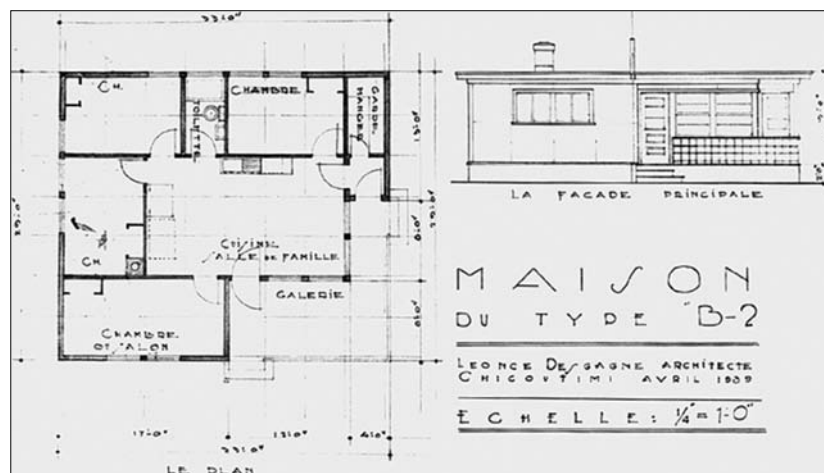


Illustration 12



Illustration 13

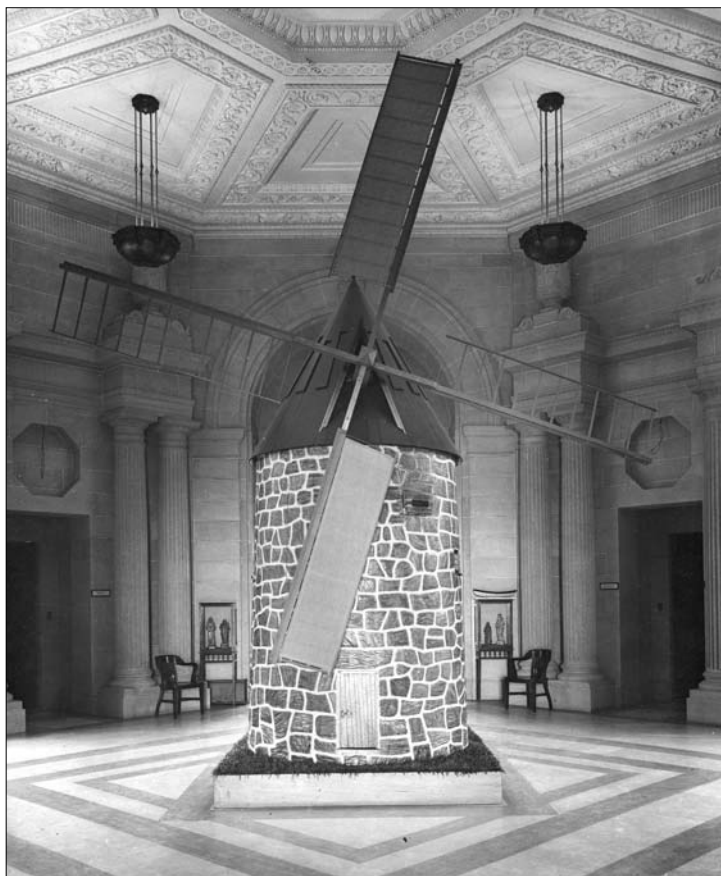


Illustration 14

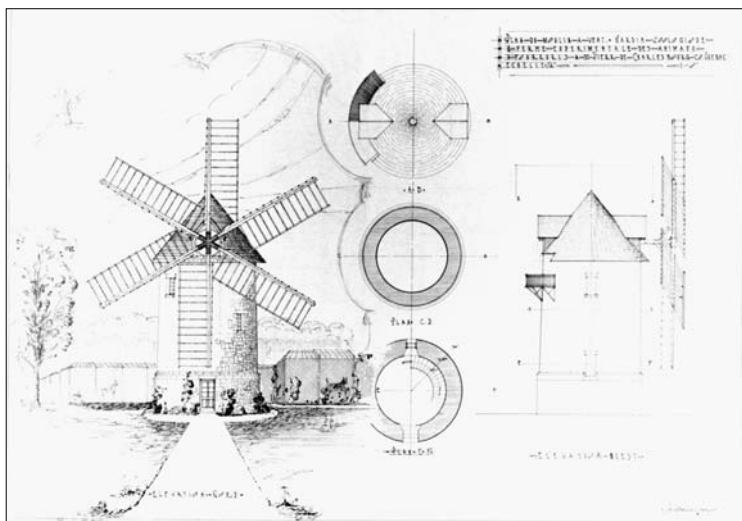


Illustration 15

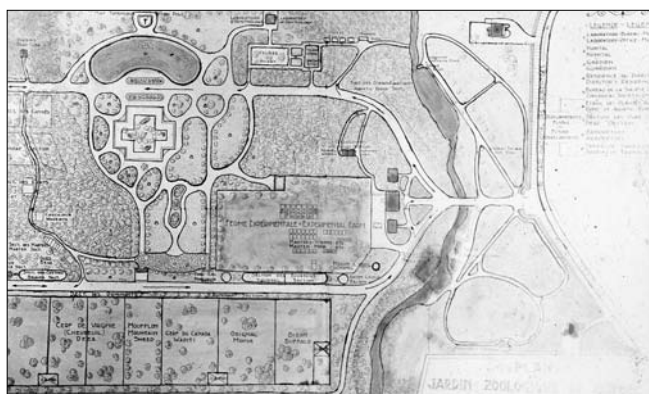


Illustration 16

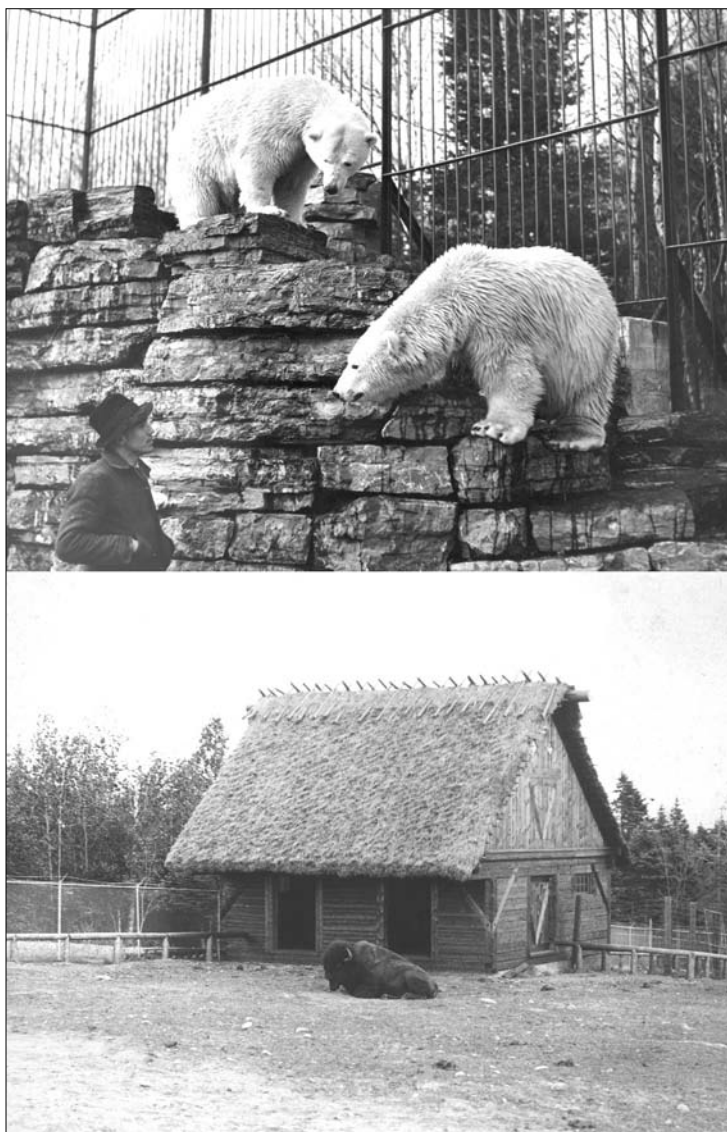


Illustration 17



Illustration 18



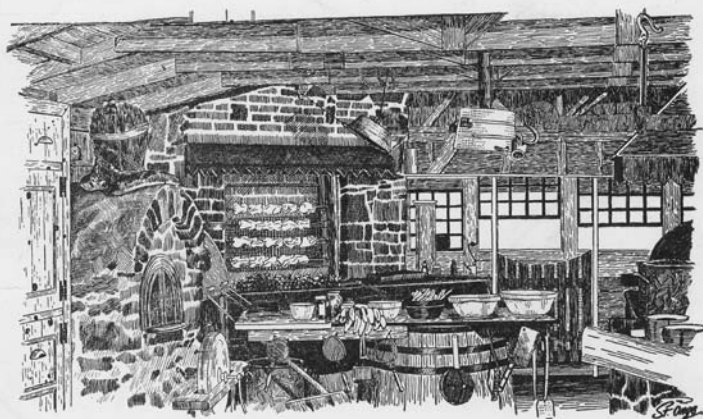
Illustration 19



Illustration 20



"LA TOURNÉE DU MOULIN", AN UNUSUAL BARN LIKE A RESTAURANT.
CHARLESBOURG, QUE., ON ROUTE 54.



CUISINE DE LA TOURNÉE DU MOULIN — FACE AU JARDIN ZOOLOGIQUE — MAURICE DUBEAU, Prop.
CHARLESBOURG, QUÉBEC.

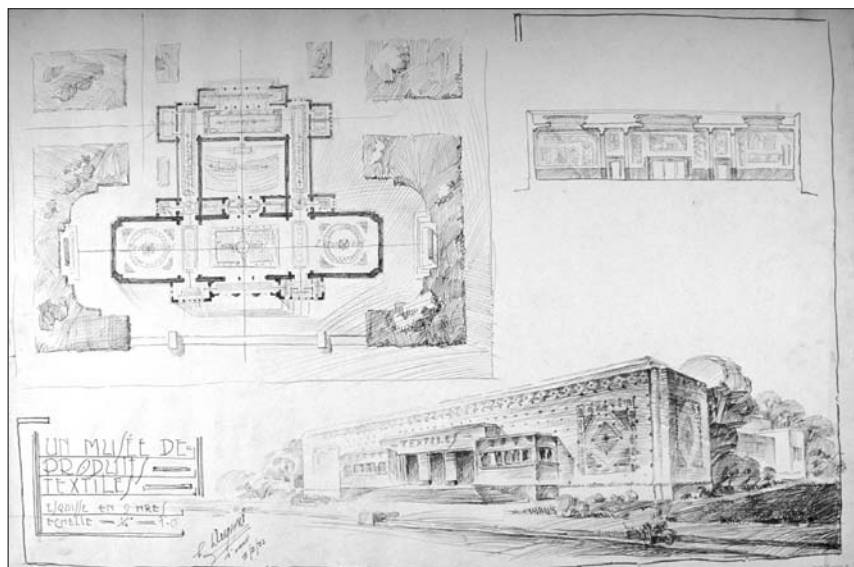


Illustration 22



Illustration 23



Illustration 24



Illustration 25



Illustration 26



Illustration 27



Illustration 28

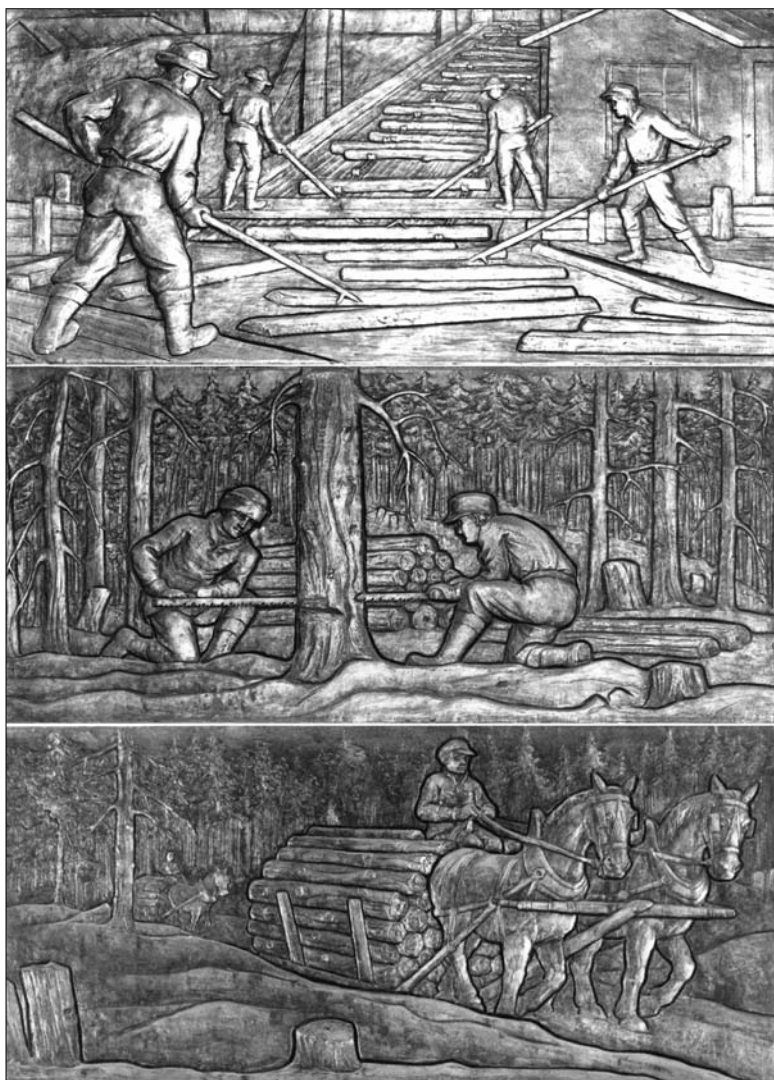


Illustration 29

LA QUESTION RÉGIONALISTE
CHEZ LES ÉCRIVAINS CATHOLIQUES BELGES
DE LANGUE FRANÇAISE (1918-1939)

Cécile Vanderpelen-Diagre

Université libre de Bruxelles

Durant tout l'entre-deux-guerres, sans être véritablement détenteurs du monopole en ce domaine, les écrivains se réclamant du catholicisme en Belgique pratiquent une esthétique qui se veut régionaliste ; leurs œuvres ont plus que volontiers recours à la peinture des régions en en soulignant les spécificités et les aspects pittoresques. Elles dépeignent à l'envi les supposées déterminations des caractères territoriaux sur les habitants du cru.

En cela, la Belgique n'apparaît évidemment pas comme un cas à part. La convergence entre catholicisme et régionalisme (qu'il soit politique ou esthétique) est le propre de la chrétienté occidentale, laquelle depuis la fin du XIX^e siècle s'est engagée dans une attitude défensive, et souvent même offensive, à l'égard du monde de plus en plus sécularisé et laïcisé qui l'entoure. En ce qui concerne l'espace francophone, l'intelligentsia catholique de la France, de la Belgique, du Québec ou encore de la Suisse accepte l'impératif prescrit par le Saint-Siège à l'époque : « faire bloc » contre la modernité. De la sorte est entretenue une littérature allant à contre-courant des réalités économiques et sociales, à savoir l'industrialisation et l'exode urbain. La vie agricole est considérée comme la panacée aux assauts toujours plus dangereux de la modernité.

En dépit de cet invariant, les enjeux qui sous-tendent l'instrumentalisation de la thématique régionaliste varient, on le sait, d'un pays, d'une province à l'autre. Seul le cas belge sera ici abordé. Après avoir brossé un tableau des enjeux politiques et sociaux qui s'articulent autour de l'accaparement de ce « genre » – s'il en est –, nous examinerons la façon dont deux auteurs catholiques aux options politiques et esthétiques divergentes, Henri Davignon et Robert Poulet, s'y confrontent.

LE RENOUVEAU CATHOLIQUE BELGE

En Belgique comme en France, dans le dernier quart du XIX^e siècle, émerge un groupe d'hommes se réclamant du catholicisme et cherchant à gagner une légitimité au sein du champ littéraire. Bien que les auteurs catholiques du petit pays adoptent – sans toujours l'adapter – la rhétorique du renouveau élaborée par leurs homologues français, les conjonctures dans lesquelles ils s'épanouissent sont singulières¹.

Tandis qu'en France le renouveau catholique est la résultante d'une réaction aux lois Combes et à la domination croissante imposée aux élites catholiques, le renouveau catholique belge, lui, s'épanouit à la suite d'une série d'événements qui assoient la prééminence des institutions confessionnelles dans le paysage politique et social :

- 1) dans les années 1870-1880, un groupe de jeunes bourgeois catholiques cherche à réformer le vieux Parti catholique dans le sens de la démocratie chrétienne. Dans la foulée des réformes politiques qu'ils proposent, ils tentent d'imposer une ouverture (toute relative) à une esthétique plus moderne, ou du moins contemporaine ;
- 2) dans le même temps, le Parti catholique, jusqu'alors peu structuré, s'organise et se dote d'un véritable programme.

1. Pour la France, on se rapportera à la thèse inédite de Serry (2000) et pour la Belgique, à mon ouvrage (2004).

La conséquence de ces mesures est une victoire percussante aux élections de 1884. Il restera à la tête du pays jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale ;

- 3) enfin, un élément a priori contraignant permettra à l'intelligentsia catholique de s'agréger autour d'un mobile commun : l'anticléricalisme et surtout le socialisme. En effet, en 1885, le parti socialiste, alors appelé le Parti ouvrier belge, est fondé. La nouvelle force politique met sur pied un pilier très efficace, encadrant ses membres de la naissance à la mort : enseignement, soins de santé, coopératives, syndicats et loisirs (grâce aux maisons du peuple). Voilà un ennemi clairement identifié, une eschatologie bien définie.

À la veille du premier conflit mondial, les autorités catholiques de la petite monarchie possèdent donc à la fois les leviers du pouvoir et un adversaire qui leur permet de prendre conscience de leur identité. Mais, en plus de jouir d'une suprématie politique, cette élite est en bonne place dans tous les appareils de l'État : la haute fonction publique, l'enseignement et les médias¹. Dans les institutions culturelles et les instances de consécration littéraire du pays, elle est dès lors assurée d'une large représentation. Tant l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique que les jurys responsables de l'attribution des prix ou les organes de presse incontournables du monde culturel (*La Renaissance d'Occident*, *Les Beaux-Arts*) comptent de nombreux membres catholiques.

AFFIRMER UNE IDENTITÉ ET UNE ESTHÉTIQUE

Cela n'empêche pas ces auteurs catholiques de ressentir la nécessité d'affirmer leur spécificité au sein de l'espace littéraire belge, qui, depuis la fin du XIX^e siècle, a su gagner son autonomie.

1. Ce qui constitue une différence majeure par rapport à leurs homologues français, comme l'a montré Serry (2002).

Il ne faut pas que cette autonomie se fasse sans eux... Ils tentent donc d'imposer leurs postulats éthiques et esthétiques. Occupant une place dominante, du moins massive, ils n'éprouvent cependant pas, pour ce faire, le besoin d'adapter leurs créations afin de gagner une légitimité. Cette légitimité, ils l'ont *de facto*. Ainsi, il n'existe pas d'auteurs, tels que François Mauriac ou Georges Bernanos, qui travaillent à concilier les exigences du champ littéraire et celles du champ religieux. Tout le travail des tenants du catholicisme consiste à imposer plutôt qu'à légitimer leurs postulats éthiques et esthétiques.

L'un de ces postulats concerne le nationalisme, entendu comme la défense d'une Belgique unie, catholique, monarchique et parlant français. Or, le monopole de la diffusion de la *doxa* nationaliste est loin d'être acquis. À la fin du XIX^e siècle, ce sont des hommes de lettres libéraux progressistes ou socialistes qui accaparent le discours sur ce qu'ils appellent l'« âme belge » (Edmond Picard). Il s'agit évidemment de récupérer cette suprématie. C'est dans ce contexte que, lors du Congrès catholique de Malines de 1910, l'écrivain Georges Virrès (1869-1946) affirme que seuls les catholiques sont habilités à produire ce qu'il appelle une littérature « patriale ». Partageant les mêmes croyances que le peuple, ils sont mieux armés pour procéder à la peinture minutieuse des parlers et des caractères locaux (Virrès, 1910). Mais sur ce terrain également, une place est à gagner : depuis le dernier quart du XIX^e siècle, le roman régionaliste trouve ses principaux illustrateurs chez des auteurs plus proches du naturalisme, du libéralisme, voire du socialisme, que du christianisme, qu'on pense à Georges Eekhoud, Louis Delattre, Hubert Stiernet, Hubert Krains ou encore Edmond Glesener¹. Aussi est-il urgent d'opposer à l'art social² – et même à l'art pour l'art – un art pour Dieu.

De ce qui vient d'être exposé découlent trois conséquences fort importantes pour notre sujet :

-
1. Voir à ce sujet Delsemme et Trousson (1984).
 2. Voir à ce sujet Aron (1997).

- 1) Le régionalisme pratiqué par les auteurs catholiques belges n'a pas besoin de se créer des lieux d'expression particuliers. La situation dominante de ses créateurs l'autorise à s'exposer dans les lieux de consécration de la capitale. Il ne doit dès lors pas créer des instances de consécration provinciales. Ce qui n'empêche pas, évidemment, que différentes revues se réclamant du régionalisme soient fondées, défendant parfois des positions divergentes¹.
- 2) Nul n'est besoin non plus pour eux de se positionner « contre » la capitale. Au contraire, profondément nationalistes, nos auteurs combattent vigoureusement toute pensée qui accentuerait les divergences entre régions. La peur de ce qu'on appelle le « séparatisme » est omniprésente. Cette attitude ira en s'accroissant avec le temps du fait de la montée en puissance du mouvement flamand et de son pendant wallon. Le régionalisme a pour but de renforcer la nation, non de la morceler.
- 3) D'autre part, la littérature régionaliste dont il est ici question n'est pas en marge de l'espace littéraire belge mais y participe pleinement. Elle est notamment très présente dans les anthologies et dans les manuels scolaires. Les romanciers et poètes catholiques siégeant à l'Académie (Thomas Braun, Henri Carton de Wiart, Georges Virrès et Henri Davignon) consacrent tout leur art au régionalisme, conférant à ce genre valeur officielle et consécration. Ces auteurs ont plusieurs points communs : ils sont issus de la haute bourgeoisie, ont fait leurs études dans les grands collèges classiques et occupent de hautes

1. Ainsi, *La Terre Wallonne. (Catholique et régionaliste)*, fondée par Élie Baussart en 1928, première tribune catholique à soutenir le mouvement wallon, prend ses distances d'avec les thèses maurrassiennes, tandis que les Liégeois qui s'assemblent autour des *Cahiers Mosans*, mis sur pied en 1924, s'inspirent explicitement de la doctrine du « maître de Martignes ».

fonctions administratives. Ils sont bien dotés en capital symbolique, scolaire, social (plusieurs appartiennent à la noblesse) et économique (trois d'entre eux possèdent un signe patent de richesse extérieure : un château). Enfin, et surtout, ils produisent des œuvres magnifiant le système social d'ancien régime, y voyant un modèle harmonieux où châtelain et paysan sont associés pour servir un idéal commun. Penchons-nous sur cet idéal dans l'œuvre et le parcours de Davignon.

SYNTHÉTISER LES RÉGIONS : HENRI DAVIGNON

Le vicomte Henri Davignon naît à Bruxelles en 1879 dans une famille pour le moins illustre. Son arrière-grand-père fit partie des premiers artisans de la Belgique indépendante. Son grand-père, avocat et industriel efficace, a épousé une Française, fille d'un banquier parisien et cousine de Baroche, ministre de Napoléon. Son père Julien, docteur en droit, est ministre des Affaires étrangères de 1907 à 1916. Après des études dans le collège jésuite qui forme l'élite bruxelloise, il obtient le diplôme de docteur en droit de l'Université de Louvain. Peu tenté par le droit, il préfère les lettres. En même temps qu'il commence sa carrière d'auteur, il seconde son père, dont il est le secrétaire particulier. La famille partage son temps entre une résidence principale située dans un hôtel de maître du centre de Bruxelles et un château dans les Ardennes. Là, le jeune Davignon voit défiler tout le monde diplomatique, économique et culturel européen. Ce capital social lui permet évidemment d'intégrer très facilement le sérail littéraire, tant français que belge. Dès 1900 (il a alors 21 ans), Eugène Gilbert l'accueille à la revue dont il est le directeur : *La Revue générale*, l'une des principales revues d'intérêt général du pays. En 1902, il y est nommé membre officiel du comité de rédaction. Grâce à Gilbert, il pénètre le Paris littéraire où il rencontre Henri Bordeaux, dont il devient l'ami et qui l'introduit à la maison d'édition Plon et à son pendant, la très conservatrice *Revue hebdomadaire*. En 1906 paraît dans cette

revue son premier roman : *Le courage d'aimer*. Si on l'en croit, dès cette époque, les positions de Davignon sont très précises ; il veut lutter contre le naturalisme :

L'apparition du Disciple de Bourget, l'éclosion du Barrès des Déracinés, la fortune, aux Débats et à la Revue des deux mondes, de René Bazin, enfin l'amitié d'Henri Bordeaux née d'une rencontre fortuite haussaient en moi l'ambition de prolonger en Belgique une ligne morale dont l'observation d'un milieu distinct me paraissait fournir de fécondes illustrations (Davignon, 1954 : 107-108).

En dépit de son ardent patriotisme (pendant la Première Guerre, il s'est distingué en organisant la propagande pro-belge à partir de Londres, sollicitant notamment l'appui de Maurice Barrès), il ne cherche pas à se faire éditer par des maisons belges et c'est Plon qui éditera la quasi-totalité de son œuvre. Cette dernière est essentiellement composée de romans. Tous se déroulent dans des régions rurales de Belgique et sont prodigues en descriptions du folklore local. Ainsi, son roman le plus célèbre (tiré à plus de 9 000 exemplaires et dédié à Henri Massis et Henri Ghéon), *Le pénitent de Furnes*, raconte par le menu la procession annuelle de Furnes. La correspondance entre Plon et l'écrivain nous apprend que ce dernier « vend » à son éditeur le caractère très local de ses thèmes. Cette position semble parfaitement convenir à la société, qui compte sur l'attrait « exotique » en résultant. La réception en France est d'ailleurs congruente avec cette stratégie.

Mais, à quoi ressemble le régionalisme de Davignon, ou plus exactement, quelle idéologie transporte-t-il ? S'inspirant de ses maîtres, le romancier emploie tout son art à l'observation de la « race » belge, produit selon lui d'un dualisme entre la « race » wallonne et la « race » flamande qui, loin de s'annihiler mutuellement, doivent se compléter grâce au partage d'une même religion. Il estime lui-même incarner cette synthèse puisqu'il a épousé une Flamande, fille d'un député de Dixmude et secrétaire

à la Chambre. Aussi portraiture-t-il les paysages et les traditions de régions belges tout en veillant à travailler à l'union nationale :

Personne ne parlait de synthèse, d'exploration bilatérale du patrimoine collectif, moins encore de la conception, romanesque et réaliste à la fois, d'un milieu nourri par l'afflux national. [...] Un régionalisme farouche commençait d'inspirer le nationalisme linguistique des écrivains du terroir flamand. Le « Wallonisme », qui est une fabrication, prétendait y répondre par un arbitraire analogue (Davignon, 1954 : 170).

En 1937, trois ans après son élection à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, il écrit un essai où il revient à sa « mission » privilégiée : « encourager la fusion des deux groupes ethniques qui occupent le territoire belge ; travailler à en faire une grande famille, sans que leurs traits particuliers se perdent » (Inial, 1948 : 103). Cet essai, intitulé *Tout le reste est littérature*, tente de montrer la cohésion de la Belgique par la culture et l'art. Cette démonstration se construit selon un schéma assez simple : si Rubens, Maeterlinck, Séverin, van Lerrberghe, van Zype, Hubert Krains et Albert Giraud existent, si les kermesses et les processions existent, si une « réalité féminine belge » incarnée par les femmes que certains écrivains belges ont peintes (Nele du *Thyl Uilenspiegel*, par exemple) existe, si pour Paul Bourget la Belgique a existé, alors, la Belgique existe (Davignon, 1937). Reste à la littérature à matérialiser cette réalité et à donner vie à ce qu'il appelle la race. Ce terme désigne tantôt une appartenance nationale ou régionale, tantôt une « naissance », puisqu'il voit dans le milieu social de l'homme une détermination irréductible.

Il ne faudrait pas déduire de ce qui précède que les thèmes de la sérénité rurale appartiennent en propre à la seule classe supérieure à laquelle appartient Davignon. Bien au contraire, ces modèles sont adoptés sans restriction par des auteurs issus de milieux nettement plus modestes. Ce caractère transversal est le reflet de l'homogénéité idéologique qu'est parvenu à imposer le

clergé au sein du pilier catholique, autour de l'archétype de la « solidarité » agrarienne. Cette solidarité entre fermier et propriétaire repose sur l'acceptation du rôle dirigeant des classes supérieures, ainsi que sur les valeurs intangibles de la famille, de la religion et de la propriété : ordre voulu par Dieu. Ce sentiment est renforcé par la dispersion, depuis la fin du XIX^e siècle, de la propriété foncière dans toutes les classes de la population rurale. Dans les campagnes, tout le monde a l'impression d'être un « paysan » et de partager les mêmes valeurs (Witte et Craeybeckx 1987 : 129-130 ; Van Molle, 1989 et 1996).

De la sorte, le roman de René Bazin, *Le blé qui lève* (1907), peut être perçu comme emblématique du mythe des vertus réconciliatrices de la terre. En effet, l'ouvrage est donné à lire tant dans les organes de presse bourgeois¹ que dans ceux des Jeunesses agricoles. Cette histoire d'une amitié entre un noble et un paysan se veut exemplaire. Comme les héros du livre, les paysans – attachés à la terre et à la religion – doivent être les instruments de la réconciliation. De leur côté, les propriétaires nobles, s'ils se montrent compréhensifs, empêcheront que leurs sujets se détachent d'eux (et votent pour le Parti socialiste). Le divorce entre les deux classes (projet présumé des doctrines socialistes) ne pourra être évité que par un effort mutuel.

QUAND UN CATHOLIQUE SORT DU BOIS : ROBERT POULET

La doctrine sociopolitique sublimée en canon littéraire par Bazin et ses thuriféraires domine l'essentiel de la production catholique belge jusqu'à la seconde moitié du siècle. Seul un auteur s'en extrait : Robert Poulet, personnalité atypique qui, pour pouvoir prétendre au modernisme artistique, devra prendre ses distances avec les habitudes de son groupe social d'origine.

1. C'est en effet le titre choisi par l'abbé Brohée lorsqu'il lance en 1910 un périodique destiné aux collégiens. L'illustré sera durant tout l'entre-deux-guerres l'un des signes les plus flagrants du dynamisme de l'ACJB.

Né à Liège en 1893, ce fils d'un directeur de charbonnage, après des humanités classiques au collège jésuite Saint-Servais de Liège, suit à contrecœur des études d'ingénieur, comme l'exige sa famille. Après l'invasion allemande, c'est presque avec soulagement qu'il s'engage dans l'armée et gagne des galons comme officier corps franc. L'Armistice signé, peu tenté par la carrière d'ingénieur et en rupture de banc avec sa famille, il s'en va en France exercer des petits métiers (ouvrier, agriculteur ou encore technicien dans l'industrie cinématographique à Nice). Revenu en Belgique à la fin des années 1920, il s'installe comme journaliste et apparaît bientôt comme un critique littéraire incontournable. Ambitionnant une reconnaissance dans le champ restreint de la littérature pour littérateurs, il n'en abandonne pourtant pas le monde conservateur catholique, ce qui l'oblige à ajuster ses prises de position sur les deux fronts. Romancier, il publie ses œuvres chez l'éditeur parisien Denoël ; journaliste et critique, il anime et fonde des revues modernistes (*Sélection*, *Nord*), tout en poursuivant une collaboration régulière dans la réactionnaire *Revue catholique des idées et des faits* (proche de l'archevêché) ou à *La Nation belge*. Il faut dire que, contrairement à Davignon, sa plume constitue son seul gagne-pain, il est donc acculé à une production abondante. Par ailleurs, se sentant moins astreint par le contrôle familial que cet aîné, il adopte une posture marginale, tant au point de vue politique qu'esthétique. Issu de la grande bourgeoisie, il partage avec cette classe un complexe de classe constant, l'accusant constamment de tous les maux du temps : libéralisme, socialisme, décadence¹. Ce complexe identitaire s'accompagne d'une mise à distance des dispositions politiques de son milieu d'origine. Au catholicisme traditionnel, il préfère le fascisme et l'anarchisme de droite. En parallèle à cette posture hétérodoxe, Poulet s'engage dans une orientation littéraire originale. Défenseur et illustrateur du réalisme magique, il ne fraie pas avec les habitudes esthétiques en

1. Ce sentiment lui inspirera un pamphlet : *J'accuse la bourgeoisie* (1978).

cours dans les institutions académique. Son parcours ne cessera de détonner puisque, contrairement à la grande majorité de ses homologues catholiques, il sera apparenté à la collaboration intellectuelle et, à la Libération, condamné à mort pour délit d'opinion. Libéré en 1951, il s'exile à Paris, où il poursuit sa carrière d'homme de lettres (Delaunois, 2003).

Durant tout l'entre-deux-guerres, Poulet jouit d'une reconnaissance très forte dans tout le monde littéraire catholique, et ce, malgré son rejet du régionalisme. En 1937, il est le principal initiateur d'un texte fondamental de l'histoire des lettres belges : le *Manifeste du Lundi*. Ce texte revendique deux points essentiels : la fin du particularisme littéraire de la Belgique littéraire par rapport à la France et surtout l'impératif pour l'art d'être autonome par rapport au champ temporel. Dans cette ligne, le manifeste dénonce avec véhémence le recours systématique des romanciers autochtones au régionalisme et au réalisme, dont l'une des conséquences serait la piètre qualité de la littérature indigène :

Autant il est naturel que la littérature qui s'inspire de la vie régionale exerce sa fonction de divertissement local et d'exercice préparatoire, à la limite de l'art et du folklore, autant il est dangereux de réduire l'activité littéraire à cette défense et illustration des particularités géographiques. [...] La prédilection pour le régionalisme au sens étroit du mot est sans contredit l'une des anomalies qui empêche notre littérature de revêtir l'aspect qui lui convient et de tenir la place qu'elle mérite au sein des lettres françaises (cité dans Klinkenberg, 1992 : 115)¹.

Cependant, le *Manifeste* laisse une porte de sortie aux « régionalistes » puisqu'il prend soin de distinguer, d'une part, un régionalisme légitime, inspiré des couleurs locales qui tend à

1. On se rapportera à cette étude de Klinkenberg pour une mise en contexte du *Manifeste* (1992 : 98-124).

l'universalisme et, d'autre part, un régionalisme nuisible, qui se focalise sur le local et le particularisme. Cette souplesse empêchera que les propos du groupe ne soient rejetés catégoriquement par le monde catholique. De plus, le nationalisme avéré de Poulet lave le texte de tout soupçon. Les quatre autres signataires se prétendant du catholicisme (Hubert Dubois, Paul Fierens, Arnold de Kerchove et Gaston Pulings) qui se joignent à lui ne prennent donc aucun risque. Il s'agit cependant d'auteurs en marge du groupe clairement identifiable qui s'agrège autour des institutions littéraires catholiques. De plus, il faut remarquer que, sauf Poulet, et dans une moindre mesure de Kerchove, ils pratiquent la poésie. Or, c'est essentiellement le roman qui est visé par le manifeste. Il semble en effet plus facile de s'extraire des canons esthétiques traditionnels en poésie qu'en prose. L'une des raisons principales en est que le roman, plus en prise avec le réel et la fiction, pose plus directement la question de la morale.

Il est frappant de constater que seul un auteur en marge de la ligne du pilier catholique a pu déclarer dépassé et malvenu le réalisme régionaliste. Mais il est tout aussi frappant de voir la place majeure que prend la question du régionalisme dans les préoccupations de Poulet, qui y voit un enjeu primordial pour l'autonomie de la littérature du pays et un moyen pour lui de se « distinguer ». Pour lui, l'autonomie est à ce prix.

Sans surprise, les auteurs catholiques inscrivent leur projet esthétique *contre* la modernité, vocable fourre-tout renvoyant à une série de phénomènes honnis : le libéralisme, la démocratie, l'urbanisme, les droits de l'homme, la Révolution française, etc. Les auteurs les plus inféodés aux directives de l'Église ne cherchent pas à se débarrasser de ce carcan binaire et ne travaillent dès lors pas à trouver des compromis afin de poser des ponts avec les formes esthétiques modernes. C'est une des raisons pour lesquelles ils n'accompagneront pas le groupe d'auteurs qui s'engage, à la suite de Poulet, dans la collaboration intellectuelle en 1940. De manière significative, ce sont les écrivains les plus en marge du champ littéraire catholique qui se reconnaîtront dans l'Ordre nouveau, qui, on le sait, se veut une forme de modernité.

Dans ce régime politique, la prétention à la modernité, la dimension « populaire » affichée ainsi que le paganisme n'ont rien pour séduire les partisans de la plus pure tradition. Eux sont bien trop à droite pour être fascistes, l'« homme nouveau » ne peut que les rebuter. Aussi, alors que tout les prédispose à participer à la production de romans paysans cautionnés par l'Ordre nouveau, ils n'en feront rien.

BIBLIOGRAPHIE

- ARON, Paul (1997), *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*, Bruxelles, Labor. (Coll. « Archives du futur ».)
- DAVIGNON, Henri (1937), *Tout le reste est littérature... Essai sur le milieu belge*, Bruxelles, Nouvelle société d'éditions.
- DAVIGNON, Henri (1954), *Souvenirs d'un écrivain belge (1879-1945)*, Paris, Plon.
- DELAUNOIS, Jean-Marie (2003), *Dans la mêlée du XX^e siècle. Robert Poulet le corps étranger*, Dorpsstraat, de Krijger.
- DELSEMME, Paul, et Raymond TROUSSON [numéro composé par] (1984), *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles.
- INIAL, sœur Marguerite Félicie (1948), *Henri Davignon, écrivain belge. A dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of arts and sciences of the Catholic University of America in partial Fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy*, Washington, The Catholic University of America Press, The Catholic University of America-Studies in Romance languages and literatures, vol. 36.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1992), « Lectures du "Manifeste du Groupe du Lundi" (1937) », dans Raymond TROUSSON et L. SOMVILLE (dir.), *Lettres de Belgique. En Hommage à Robert Frickx*, Köln, Janus Verlagsgesellschaft, p. 98-124.
- POULET, Robert (1978), *J'accuse la bourgeoisie*, Paris, Copernis.
- SERRY, Hervé (2000), « L'invention de l'écrivain catholique. Le mouvement de "Renaissance littéraire catholique" (1880-1933), Contribution à une sociologie du renouveau ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X-Nanterre.
- SERRY, Hervé (2002), « Déclin social et revendication identitaire : "La Renaissance littéraire catholique" de la première moitié du XX^e siècle », *Sociétés contemporaines*, n° 44, p. 91-109.
- VAN MOLLE, Leen (1989), *Katholieken en landbouw. Landbouwpolitiek in België (1884-1914)*, Louvain, Universitaire Pers Leuven.

LA QUESTION RÉGIONALISTE CHEZ LES ÉCRIVAINS BELGES

- VAN MOLLE, Leen (1996), « La peur du rouge dans le monde paysan, 1880-1914 », dans *La peur du rouge*, Bruxelles, PUB, Institut de sociologie, histoire, économie, société, p. 27-36.
- VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile (2004), *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Éditions Complexe-CEGES.
- VIRRÈS, Georges (1910), « Les écrivains catholiques et l'âme patriale », dans *Les lettres belges d'expression française au Congrès de Malines, 23-26 septembre 1909*, Bruxelles, Albert Dewit, p. 83-94.
- WITTE, Els, et Jan CRAEYBECKX (1987), *La Belgique politique de 1830 à nos jours. Les tensions d'une démocratie bourgeoise*, trad. du néerlandais par Serge Govaert, Bruxelles, Labor. (Coll. « Archives du futur. Histoire ».)

JEAN-AUBERT LORANGER :
LE RÉGIONALISME DÉPASSÉ

Luc Bonenfant

Université du Québec à Montréal

Il faudrait être de bien mauvaise foi ou être un bien mauvais lecteur pour considérer que le personnage du passeur¹ de Jean-Aubert Loranger est un personnage régionaliste. On pourrait toutefois se laisser plus facilement bernier par les contes de son recueil publié en 1923, intitulé *Le village. Contes et nouvelles du terroir*, ou encore par le cycle de *Joë Folcu*, publié principalement dans les années 1930, pour ainsi penser que les contes de Loranger sont seulement « attachés à la réalité quotidienne de la vie campagnarde » (Marcotte, 1970 : 13).

Mais tout comme le passeur, les contes de Loranger proposent *autre chose* que du régionalisme, pour ainsi verser du côté de la littérature, le mot « littérature » étant ici entendu au sens où les nigougiens ont pu l'entendre, c'est-à-dire comme une « poésie [qui] ne tient pas à l'anecdote, [... une] poésie [qui soit] une certaine harmonie rythmique au service d'un certain lyrisme » (Roquebrune, 1918a : 221).

C'est donc la mesure de l'ancrage référentiel et « régionaliste » des textes de Loranger que je propose de prendre ici, de façon à comprendre comment Loranger a pu en arriver à donner ce qu'il est possible d'appeler une « leçon » de littérature. Une

1. Voir Loranger (1920).

précision s'impose toutefois quant à l'acception que semble prendre le terme « régionaliste » pour Loranger, qui publie ses poèmes et ses contes de 1920 à 1923. Jusqu'alors, les écrivains régionalistes sont attachés à défendre des traditions et des valeurs passéistes, ancrées dans un terroir national. Fondés sur la notion physiologique d'« appel », les romans de Damase Potvin et de Lionel Groulx constituent un bel exemple du type de régionalisme visé par Loranger, lequel diffère de celui qui sera proposé ultérieurement par un Harry Bernard avec des romans comme *L'homme tombé* et *La terre vivante*, publiés respectivement en 1924 et en 1925. Bien qu'idéologiquement conservateur, le régionalisme de Bernard se détache des valeurs passéistes du terroirisme canadien-français pour plutôt s'apparenter au courant régionaliste provincial français de l'époque. Mais aussi importante soit-elle, cette distinction entre les deux types de régionalisme des années 1920 reste inopérante au regard des textes de Loranger, publiés *avant* ceux de Bernard. Les régionalistes à qui s'oppose Loranger sont les terroiristes qui dominent le champ littéraire depuis le début des années 1910.

VALEUR IRONIQUE DES CONTES

Le personnel romanesque qui compose les contes de Loranger appartient pleinement à l'imaginaire campagnard et rustique. Ce sont bel et bien des bûcherons, fermiers et autres « hommes forts » (Loranger, 1925 : 3-5) qui peuplent l'univers du *Village*. Loranger campe ses récits dans un univers typique, et, pour ajouter à la vraisemblance, laisse ses personnages s'exprimer dans la langue qui est la leur. Affleurent donc dans les textes de nombreux canadianismes et anglicismes qui contribuent à la « couleur locale » des contes : « Y'a pas à dire, t'es tough, mon jeune homme, mais t'as l'air d'oublier que le coq du village est devant toé » (1925 : 4). À cette langue particulière des villageois se superpose une narration neutre qui semble presque classique en regard du caractère oral des répliques : « changeant subitement de tactique, le forgeron posa son marteau et se croisa les

bras, supérieur » (1925 : 4). Mon propos n'étant pas d'étudier les décalages linguistiques des textes de Loranger, je me contente de dire que le procédé n'est pas nouveau dans la tradition du conte québécois : il n'y a qu'à penser à Louis Fréchette et à ses contes de *Jos Violon* pour s'en convaincre¹. J'ajoute aussi que, comme Fréchette, Loranger semble avoir recours à l'ironie dans ses contes. Ironie verbale d'abord, où opèrent justement les décalages linguistiques, ironie de situation ensuite, car ses personnages sont si caricaturaux qu'ils en deviennent des parangons.

Dans « L'orage » (1925 : 25-26), une femme nommée Marie trompe son mari, Ernest, avec le meilleur ami de celui-ci : Arthur. Par un après-midi d'été, Marie est à la maison avec Arthur. Ernest rentre plus tôt du travail car l'orage a éclaté. Arthur réussit toutefois à se cacher à temps dans la chambre à coucher pour ne pas être découvert. Marie, elle, feint d'être seule à la maison. Ernest est mouillé, et il insiste pour aller se changer dans la chambre. Le dénouement du texte, qui fait une page, va ainsi :

Dans la chambre, il y eut un bruit de bousculade suivi d'un cri de stupeur... La femme, la face masquée de ses deux mains, s'était levée, prête à tout. Mais au bout de quelques instants les deux hommes revinrent dans la cuisine, joviaux et se donnant de grosses claques de plaisir dans le dos.

— Là, j't'ai eu, hein ? disait Arthur.

— Pis elle, répondit le mari en désignant du doigt sa femme, à me l'aurait pas dit pour une terre que t'étais caché là pour me faire une peur !

Et comme la pluie continuait à tomber drue, les deux hommes déplorèrent, jusqu'à l'heure du souper, le sort des pauvres habitants qu'avaient pas encore rentré leur foin (1925 : 26).

Il faut bien convenir avec Bernadette Guilmette que, dans les contes du *Village* et de *Joë Folcu*, « le dépassement [du

1. Je renvoie ici au mémoire de Barbieux (2002).

quotidien] recherché se résout [...] dans des exploits grotesques, extravagants et ridicules. L'interdit transgressé est celui du convenu, de l'admis, des bonnes manières » (1978 : 21). Nombreux sont les retournements de situation ironiques et burlesques, qui deviennent autant de procédés de distanciation à l'égard de l'univers régionaliste mis en place dans les textes. Loranger, en effet, place ses contes dans l'ordre de la moquerie et du scatologique, semblant bien par là dénoncer les travers d'un régionalisme qui doit lui sembler par moments trop complaisant.

LE PASSEUR

L'incipit du texte qui ouvre les *Atmosphères*, intitulé « Le passeur », inscrit son espace dans un univers qui semble à première vue voisin de l'univers villageois des contes de Loranger, même si l'ironie et le scatologique n'y ont aucune place. Dans l'extrait suivant, il faut entendre les sèmes campagnards qui campent le portrait bucolique de la scène :

Une rivière.

Sur la rive gauche qui est basse, il y a un village. Une seule rue le traverse par où entre sa vie, et les petites maisons, qui se font vis-à-vis, y sont comme attablées. Tout au bout, à la place d'honneur, l'Église qui préside à la confrérie des petites maisons.

Sur la rive droite qui est escarpée, c'est une grande plaine avec des moissons, une plaine qui remue ; et derrière un grand bois qui barre l'horizon, d'où vient une route vicinale jusqu'à la grève où est la cabane du passeur. La route est flanquée de poteaux télégraphiques qui ont l'air de grands râteaux debout sur leur manche (1920 : 11).

Le paysage décrit annonce néanmoins une modernité qui pointe à l'horizon : celle de la ville. Mais la plaine et la ville ne s'opposent pas, puisque les poteaux urbains qui traversent la plaine prennent la forme de râteaux qui la ratissent. À cet égard,

la plaine, chez Loranger, n'est pas uniquement tournée vers son passé agricole. Au contraire, elle interagit avec la ville qui, en retour, ne l'agresse pas inutilement.

Débonnaire, la coexistence des deux espaces se fait finalement par le chemin médian qui court de l'un à l'autre. Tous les chemins vont vers la ville en même temps que toutes les villes vont vers la campagne. C'est donc une « topologie de la bordure¹ » qui se dessine ici, puisque le texte s'écrit finalement en bordure des deux espaces que sont la plaine et la ville, le passeur s'inscrivant bel et bien dans ce lieu entièrement médian qu'est la rivière.

Ainsi, la géographie textuelle du « Passeur » me semble prendre place au sein d'un débat historique plus large : celui qui oppose les régionalistes aux exotiques, mais qui prend racine dans la littérature du XIX^e siècle². Au moment où Loranger publie ses recueils, ce débat met en scène une géographie qui va à peu près toujours ainsi dans les textes : l'espace campagnard est traditionnellement associé au bien-être d'une histoire nationale réconfortante que les textes canadiens-français ont jusqu'alors célébrée alors que l'espace urbain est plutôt le lieu d'une modernité industrielle et industrieuse, et par conséquent menaçante. L'amalgame textuel des deux espaces réalisé par Loranger me semble indiquer que l'auteur est à la recherche d'une formule inédite qui lui permette de réconcilier des positions jusqu'alors historiquement divergentes. En somme, c'est comme s'il cherchait à indiquer que la question du régionalisme de type terroiriste est dépassée, ou en tout cas, qu'il faille la dépasser, c'est-à-dire aller au-delà d'elle, vers de nouveaux espaces de création.

1. J'emprunte l'expression à Michel Biron (1994), qui l'emploie à propos des textes de Verhaeren, dont Loranger fut un lecteur.

2. La trajectoire de Loranger indique que l'écrivain n'est pas étranger à ce débat : il a participé plus ou moins assidûment au *Nigog* en 1918, ainsi qu'aux réunions de l'École littéraire de Montréal au cours des années 1920.

Ce faisant, Loranger fait porter son texte dans le domaine esthétique, car sa topologie de la ville se trouve finalement transmuée en valeur artistique.

Mort au milieu de sa vie [...], écrit Pierre Ouellet, Loranger n'aura pu mener à son terme une œuvre qui restera à jamais entre l'ici et l'ailleurs, dans le « va-et-vient de trait d'union mobile » entre les rives, où se tiennent immobiles, ne bougeant qu'en pensée, les poètes de passages, les passeurs de poèmes (1992 : 7).

Chez Loranger, comme chez tout poète probablement, « les poèmes parlent des poèmes » (Ouellet, 1992 : 7). Comme en fait foi son exergue (« quelque chose s'est mis à exister soudain. Jules Romains »), « Le passeur » exacerbe finalement sa valeur artistique et esthétique. Car l'exergue tout juste cité n'annonce-t-il pas en quelque sorte l'acte d'écriture lui-même, le surgissement du texte à suivre ?

« Le Passeur » : texte de la modernité qui, par la disposition géographique qu'il met en place, met finalement en scène la question de sa propre écriture et du caractère soudain de cette écriture qui surgit, laissant ainsi penser que, pour Loranger, la modernité réside justement dans la possibilité de dépasser l'ancrage territorial du texte sans pour autant le gommer. Par sa topologie, « Le passeur » se révèle être la métaphore d'une écriture atemporelle, englobante d'un avenir encore inconnu et d'un passé tout juste révolu¹. Le texte dépasse la question de l'antinomie campagne/ville pour rejoindre celle d'une esthétique textuelle unificatrice où le texte prime, par-dessus sa portée idéologique et son contenu social.

Il en va de même des *Poèmes*, publiés chez Morissette en 1922. Les phares et les ports qui parsèment le recueil sont autant de lieux régionaux jamais asservis à une éventuelle portée nationale ou sociale. Ainsi de « la poussière [qui] est sur la route » ou

1. Voir Ouellet (1987 : 89-122).

de « l'aube [qui] réveille les coqs » ; moments privilégiés qui dépassent leur cadre pittoresque pour esquisser ce que Pierre Nepveu a récemment appelé les « contours de la conscience » du poète :

Ce qui surgit chez Loranger, c'est tout un paysage de la conscience, qui transforme un bord de mer en lieu du « cœur » et qui fait du « grand désir effondré » un point de vue sur le monde, véritable théâtre d'un moi qui parvient dans l'écriture à transformer son rêve de départ en vertige au bord de la falaise, face à l'immensité vide (Nepveu, 1999 : 280-281).

Le bord de mer, la falaise : cette citation laisse encore voir la prédilection de Loranger pour les lieux de bordure, à la fois typiques et pittoresques, surgissant d'un décor quasi régionaliste. Mais, et c'est sur cette seconde proposition que je veux insister, le texte de Loranger devient, selon les mots du critique, un « théâtre de l'écriture ».

« Le petit kiosque est rond » (1922 : 41-42) est à cet égard probant. Un kiosque, nous dit *Le Robert*, est un « pavillon de jardin ouvert de tout côté ». Lieu liminaire donc, qui donne à voir le monde où il se trouve tout en étant coupé de ce même monde par la fenêtre, qui fait écran. Mais le poème est d'abord et avant tout un poème sur l'écriture. Autoréflexif, il renferme même une référence explicite à la question de sa propre écriture : « Et j'écris dans le kiosque ». L'écriture semble inéluctable, seule avenue possible pour le « je » du texte qui se trouve au centre du kiosque. Le poète semble bien devoir assumer son destin : « – Parqué en mon rêve / Je suis bordé de silence », écrit-il (1922 : 42). Le poète est installé dans son rêve, « parqué » étant un synonyme d'« enfermé ». Mais le vers semble bien contenir aussi une référence aux Parques, ces divinités du destin qui présidaient à la vie des humains et des autres dieux. Le poète semble donc destiné à être poète, à produire de l'écriture et, en définitive, à se trouver, comme au dernier vers du poème, bordé d'un silence qui n'est rien de moins que son destin. Car ce silence du

texte se donne à lire selon un ordre qui relève de la contemplation poétique. Ainsi, « Le petit kiosque est rond » et les autres « moments » poursuivent la lancée du « Passeur », publié deux ans plus tôt. Car enfin le passeur, tout comme l'artiste, a pour obligation de réunir les hommes et de leur faire traverser la rivière (ou le temps) qui passe. Sans le passeur, comme sans l'artiste, il n'y a pas de communication (ou de communion) entre les hommes : « Le travail de l'artiste-passeur, en assurant de par le monde ce mouvement de va-et-vient, est donc tout simplement – mais quasi divinement – de faire, en *passant*, *exister* les êtres vivants, leur offrir une identité, une représentation d'eux-mêmes, quelque chose qui, enfin, leur permettrait d'échapper à l'inéluctable dérive du temps qui passe » (Vachon, 2000 : 13).

VALEUR ESTHÉTIQUE DES CONTES

À l'instar du « Passeur » et des « Moments », les contes de Loranger balancent eux aussi entre le quotidien et l'esthétique. Le quotidien donc, par les sujets et les thèmes rustiques qui prennent place autour d'un lieu rural précis, soit Saint-Ours. Mais l'esthétique aussi, par les nombreuses mises en scène de l'écriture qui nous rappellent constamment que nous sommes dans l'ordre du faux, comme dans le conte « Mange pas tes ongles !!! », où le narrateur-écrivain remarque : « Il n'est pas à dire que j'écris, en ce moment, les contes de *La Patrie* d'un doigt enflé du bout et dilaté par trop de séjours humides » (1984 : 104).

Je souhaite m'arrêter un moment sur un autre de ces contes du cycle de *Joë Folcu*, intitulé « Nouvelles images sur le printemps » (1984 : 202-205). Ce conte met en scène un narrateur, vraisemblablement poète de son état, qui discute beauté et littérature avec Joë. C'est en somme le débat régionalisme-exotisme tel qu'il existe autour de 1918-1920 qui se trouve narré ici, Joë Folcu incarnant le régionalisme de type réaliste, le narrateur, l'« exotisme ». Joë de s'exclamer :

Le poète qui écrivit, les yeux au ciel et les pieds dans la neige fondante : « Entends-tu, paysan, la chanson des corneilles ? » ne connaît de la campagne, dit-il, que les seules limites du carré Saint-Louis à Montréal et le carré de la Fanfare à Sorel ? (1984 : 202).

Et le narrateur de répondre :

Que faites-vous ? rétorquai-je, de la belle facture d'un vers, même si le retour des corneilles annonce prématurément la venue du printemps ? Des corneilles ont souvent annoncé des giboulées et les poètes ne sont pas tenus d'être forts en météorologie (1984 : 202).

Il est clair que la position du conteur commande une littérature dont l'enjeu premier sera celui de la vérité du sujet alors que celle du narrateur est plutôt du côté de la vraisemblance artistique. La narration continue : « Et c'est ainsi que j'acceptai de me rendre à Saint-Ours, en compagnie d'un nouveau poète régional et de négliger l'art pur pour ne m'en tenir, momentanément, qu'au sujet. Qu'allais-je apprendre qui pût embellir l'art poétique de nos campagnes ? » (1984 : 213). Le narrateur apprendra finalement, non sans ironie, que Joë Folcu n'aime pas les corneilles parce qu'un jour, alors qu'il était enfant, « les corneilles, seules, avaient croassé. Le père n'était pas revenu [des chantiers] » (1984 : 205).

Mais surtout, il fait bien voir que ce conte s'inscrit dès son incipit dans l'ordre écrit de la *Littérature* : « Avant que de "fuir" la banalité en poésie, Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, n'avait pas "lu", comme Stéphane Mallarmé, "tous les livres". Et il s'en prévalait » (1984 : 202). La référence au poète ne laisse que peu de doute sur la façon dont le conte, qui thématise le débat principal du champ littéraire, privilégie l'autoréflexivité en s'inscrivant explicitement dans l'ordre esthétique de la littérature. Ce faisant, il court-circuite l'opposition régionalisme-exotisme pour finalement la dépasser, en affichant explicitement la possibilité pour un texte d'être artistique tout en mettant en scène des

personnages et des situations canadiennes. Loranger me semble à cet égard fidèle à la position du *Nigog*, auquel il a ponctuellement collaboré. Malgré une prédilection pour des thèmes que les régionalistes ont qualifiés d'« exotiques », c'est d'abord le sentiment artistique dégagé par l'œuvre qui importe aux nigoguiens, et ce, bien avant le *sujet* de l'œuvre. Pour le dire autrement, les nigoguiens, et Loranger avec eux, ne s'opposent pas au sujet canadien en soi. Simplement, il leur importe que le sujet, peu importe ce qu'il est, soit traité artistiquement, c'est-à-dire qu'il ne serve pas uniquement la défense d'une idéologie. L'esthétisation du conte « Nouvelles images sur le printemps » rend bien compte de cette position, qui dépasse la traditionnelle opposition entre régionalistes et exotiques au profit d'une littérature qui ne sacrifie pas plus à sa spécificité nationale qu'à son autonomie artistique¹.

Encore faut-il souligner que le village, dans les contes de Loranger, et à plus forte raison quand il s'agit explicitement de Saint-Ours, se situe toujours aux abords de la berge, laquelle borde la rivière. La mouvance de la rivière contredit la fixité du village ; elle appelle celui-ci à exister autrement que de l'intérieur, dans un mouvement d'ouverture au monde et aux autres. Encore une fois nous guette donc la figure du passeur, et la modernité que cette figure entraîne.

Déjà, au *Nigog*, l'eau symbolisait cette mouvance de la modernité. Harpon servant à darder la saumon, le nigog représente « le monde aquatique [qui] s'oppose au monde rural et traditionnel », à la « civilisation de la terre » (Erman, 1989 : 55-56), c'est-à-dire à cette glèbe avec laquelle les « exotistes » refusent de composer. Car il faut bien voir que le terroir des contes de Loranger « n'a pas la consistance du sol fixe, de la glèbe, où les auteurs régionalistes contemporains de Loranger plongent

1. « On parlera, pour désigner la clôture de la sphère littéraire par rapport au social, d'autonomie littéraire et, pour désigner la compétence que cette littérature manifeste en opposition à la littérature française, de spécificité (nationale, régionale, locale...) » (Biron, 1994 : 67).

profondément leurs racines » (Ouellet, 1992 : 16). Et l'eau, qui n'est jamais très lointaine puisque le village est riverain, y apparaît nostalgique.

Peut-être cette nostalgie textuelle se donne-t-elle à lire comme la mise en scène de la nostalgie de l'écrivain lui-même à l'égard de son voyage trop court en Europe, fait à l'automne de 1921. Paris, on le sait, est le lieu par excellence de la modernité. Je n'insiste pas sur cette évidence, pour simplement renvoyer au livre monumental de Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres* (1999). Pour revenir à Loranger, on se rend bien compte qu'un séjour aussi court à Paris ne permet que l'effleurement de la modernité littéraire, qui reste donc pour le poète une modernité lue plutôt que vécue. Car c'est par les livres, et la *NRF* qu'il affectionne, que Loranger côtoie la modernité. Comme le village riverain, comme le passeur entre ses deux rives, Loranger lui-même se trouve en périphérie de la modernité plutôt qu'en son centre, car il lit d'ici les écrivains de là-bas. Ce n'est que très tard que Loranger rencontre ses contemporains. « Nous le lisons, aujourd'hui, à la lumière des poètes qui sont venus après lui, du mouvement de libération poétique déclenché au Canada français par Saint-Denys-Garneau. Jean-Aubert Loranger rencontre, enfin, ses véritables contemporains », écrira Gilles Marcotte (1970 : 17). Car les écrivains qui lui furent temporellement contemporains lui sont restés étrangers : les français étant là-bas, les canadiens étant ailleurs, dans les refuges d'un régionalisme qui aura semblé par trop étroit à Loranger. Lecteur de Saint-John Perse et d'Apollinaire, de Jules Romains et de Vildrac, Loranger propose, au cours des années 1920 et 1930, une œuvre résolument moderne.

En surtitre du recueil *Le village*, on lit : « À la recherche du régionalisme ». Le clin d'œil à Proust est évident, bien sûr. Mais contrairement à la révélation finale de Marcel, le régionalisme que cherche Loranger ne survient jamais dans le recueil, dont le surtitre signale néanmoins que la recherche du régionalisme commande son dépassement. Dépasser le régionalisme donc, c'est-à-dire peut-être d'abord, conformément à la définition

courante de ce verbe, le « laisser en arrière, derrière soi » quand il s'agit du régionalisme passéiste des Potvin et Groulx. Mais aussi le dépasser suivant la seconde acception du verbe, et donc le « *déborder* » pour aller au-delà des mesquines questions de forme afin de « se contenter de faire de la poésie », selon le mot de Roquebrune (1918b : 270).

BIBLIOGRAPHIE

- BARBIEUX, Michaël (2002), « La déstructuration du fantastique dans les contes de Jos Violon de Louis Fréchette ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- BIRON, Michel (1994), *La modernité belge*, Montréal/Bruxelles, PUM/Labor.
- CASANOVA, Pascale (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- ERMAN, Michel (1989), « Le thème de l'eau chez les exotistes », *Études canadiennes/Canadian Studies*, 27, p. 55-61.
- GUILMETTE, Bernadette (1978), « Préface », dans Jean-Aubert LORANGER, *Contes I. Du Passeur à Joë Folcu*, Montréal, Fides, pagination à ajouter. (Coll. « Nénuphar ».)
- LORANGER, Jean-Aubert (1920), *Les atmosphères*, Montréal, L. Ad. Morissette.
- LORANGER, Jean-Aubert (1922), *Poèmes*, Montréal, L. Ad. Morissette.
- LORANGER, Jean-Aubert (1925), *Le village. Contes et nouvelles du terroir*, Montréal, Garand.
- MARCOTTE, Gilles (1970), « Avant-propos », dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères suivi de Poèmes*, Montréal, Éditions HMH, p. 9-17.
- NEPVEU, Pierre (1999), « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et images*, 71, p. 277-288.
- OUELLET, Pierre (1987), « Maux de passe : pour une poétique du passeur », *Protée*, vol. 15, n° 1, p. 89-122.
- OUELLET, Pierre (1992), « Le passeur de parole », dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères suivi de Poèmes et autres textes*, Paris, Orphée/La différence, p. 7-23.
- ROQUEBRUNE, Robert de (1918a), « Hommage à Nelligan », *Le Nigog*, n° 7 (juillet), p. 219-224.
- ROQUEBRUNE, Robert de (1918b), « La jeune littérature française avant 1914 », *Le Nigog*, n° 8 (août), p. 267-273.

L'ARTISTE ET SES LIEUX

VACHON, Jean-Olivier (2000), « L'artiste-passeur chez J. A. Loranger et G. Roy, et *La grange traversée* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.

MARCEL DUGAS ET L'HABITUS DE L'ART POUR L'ART

Annette Hayward

Université Queen's

Marcel Dugas fait partie des écrivains québécois qu'on appelle parfois la « génération perdue¹ », de ceux qui, comme Louis Dantin, Alain Grandbois et tant d'autres, avaient de la difficulté à se contraindre aux codes moraux, idéologiques et esthétiques du Québec dans la première moitié du xx^e siècle, et qui se sont sentis obligés de vivre ailleurs. Il a aussi joué un rôle en tant que critique littéraire.

Jean Éthier-Blais, qui a commis de fort belles pages sur trois de ces exilés (Dugas, Paul Morin et François Hertel), affirme, en parlant du deuxième départ de Dugas à Paris en 1920, que « [l]'exil de Marcel Dugas, c'est en somme la lutte contre le régionalisme » (1965 : 18).

Pour ma part, j'ai surtout saisi l'importance de Dugas – comme cas unique et en même temps exemplaire des conflits et des aspirations qui tiraillaient ses compatriotes artistes au début du xx^e siècle – au moment où Gérard Bessette, ayant lu ma thèse de doctorat, me dit : « Mais ne croyez-vous pas avoir donné

1. Ainsi Pierre de Grandpré décrit Dugas comme l'« [i]nterprète et représentant caractéristique de notre “génération perdue” canadienne-française, celle qui – contemporaine de la “lost generation” des Gertrud Stein et des Fitzgerald – ne voulut d'abord s'abreuver qu'aux rives de la Seine [...] » (1968 : 79).

beaucoup trop d'importance à Marcel Dugas ? » Nonobstant mon respect pour les connaissances très étendues de ce collègue, je savais pertinemment que je n'avais accordé à Dugas que la place qu'il méritait, ce qui m'a fait comprendre à quel point son rôle avait été jusque-là mal compris et sous-estimé. L'histoire est souvent plus une question d'individus, de personnalités uniques arrivées au bon moment, qu'on ne voudrait parfois le croire. Sans Dugas, les « exotiques » ou les opposants du régionalisme n'auraient pas eu de porte-parole avant 1918 et *Le Nigog*. Même dans *Le Nigog*, c'est finalement lui qui, en s'exprimant un peu trop clairement, va mettre le feu aux poudres, s'attirant ainsi les foudres du camp régionaliste. Et c'est grâce à son ascendant que Victor Barbeau prendra la relève en 1920, au moment où Dugas s'apprête à repartir vers la France.

LA DIFFICILE NOTION DE « MODERNITÉ TRIOMPHANTE »

Que le régionalisme littéraire et artistique se soit « affirmé de façon résolue en opposition à la modernité triomphante » en Occident durant l'entre-deux-guerres, comme l'affirme l'invitation à l'origine du présent article, c'est possible. Mais au Québec, y a-t-il vraiment lieu de parler d'une modernité triomphante vers 1918 ?

C'est au contraire en opposition à un régionalisme triomphant que Fernand Préfontaine, Robert de Roquebrune, Léo-Pol Morin et leurs amis ont fondé, en 1918, *Le Nigog*, une revue qui visait à faire connaître ici les courants modernes qui s'imposaient en Europe, et surtout en France, que ce soit en littérature, en architecture, en musique ou dans d'autres domaines. Dugas, échaudé par le raidissement qu'avait suscité sa réaction contre le régionalisme dans *L'Action* de Jules Fournier en 1913, avait d'abord refusé de s'associer à cette tentative, tant il était convaincu qu'elle n'avait aucune chance de réussir. Devant son succès inattendu, il finit par y collaborer, participant ainsi activement aux attaques contre le régionalisme qui auront pour effet de faire

accuser les collaborateurs à la revue d'être des « francisçons » qui n'éprouvaient que du mépris pour leur propre patrie. À la suite de cette escarmouche et du feu d'artifice qui s'ensuivit, la plupart des analystes concluent soit au triomphe du régionalisme, soit à un nouvel esprit de tolérance provoqué chez la plupart des écrivains par la violence et les excès de cette bataille à caractère essentiellement idéologique¹.

Quand se place donc l'époque de la « modernité triomphante » au Québec ? Pour bien répondre à cette question, il faudrait travailler à partir d'une définition claire de ce qu'on entend par « modernité » et par « régionalisme ». Mais une telle tâche, d'une grande complexité si l'on veut refléter l'évolution de l'acception de ces termes au Québec et ailleurs, occuperait alors la plus grande partie du présent article². L'autre possibilité est de

1. David M. Hayne, dans son texte sur « Les grandes options de la littérature canadienne-française », parle de la querelle des régionalistes et des exotiques, qu'il situe en 1920, comme d'« un tournant décisif dans l'évolution de cette littérature » : « Olivar Asselin, Victor Barbeau et Marcel Dugas se firent les porte-parole de l'universalisme, mais en fin de compte ce furent les régionalistes qui l'emportèrent [...] » (1965 : 25). Philippe Panneton exprime la même impression générale (quitte à la nuancer par la suite) lorsqu'il dit que *Le Nigog*, qu'il présente comme une réaction heureuse contre l'école régionaliste, « parut devoir se terminer par le triomphe du "régionalisme" que l'on opposait à l'"exotisme", lorsque successivement Roquebrune, Dugas, Morin décidèrent d'aller habiter désormais la France » (1938 : 6). Pour une analyse plus détaillée des événements de cette querelle, on pourra consulter ma thèse de doctorat sur « Le conflit entre les régionalistes et les "exotiques" au Québec (1900-1920) » (Hayward, 1980) ainsi que le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II : 1900-1939 (1980).

2. Voir à ce sujet la complexité rencontrée lorsque j'ai tenté de définir de façon rigoureuse les « régionalismes au Québec au début du [xx^e] siècle » (Hayward, 1993). Dans un autre texte (Hayward, 1991) où j'ai fait un travail similaire en ce qui concerne la modernité en littérature québécoise, j'ai relevé entre autres la distinction établie par Henri Lefebvre entre modernité, prémodernité et modernisme, où la modernité serait une interrogation et une *réflexion critique sur le modernisme*, ce dernier mouvement étant défini *grosso modo* comme le culte du nouveau pour le nouveau et comme « la conscience que prirent

se fier à un instrument plus simple tel *Le petit Larousse*, qui définit la modernité comme le « caractère de ce qui est moderne » et le régionalisme comme la « doctrine qui favorise les groupements régionaux », comme le « caractère de l'œuvre d'un régionaliste » ou comme un « mot [ou une] locution propres à une région ». Signalons que dans cette dernière définition apparaît l'idée d'une doctrine ou d'un mouvement qui se définit à priori par rapport à un *centre* qui se situe ailleurs.

La véritable arrivée de la modernité au Québec surviendrait-elle après la Deuxième Guerre mondiale, quand l'importance de l'œuvre de Saint-Denys Garneau sera reconnue par plusieurs, que Gabrielle Roy prouvera que le réalisme peut vraiment s'acclimater ici et que paraîtra le *Refus global* ? Il est vrai que cela marque un progrès plus que considérable par rapport au rejet catégorique par la critique officielle de la modernité de l'œuvre de Saint-Denys Garneau en 1937¹. De même, l'enthousiasme unanime des critiques devant *Bonheur d'occasion* (et, avant cela, devant *Trente arpents*) signale que le réalisme est enfin accepté ici. Mais le réalisme, en 1945, est-ce du modernisme ? En ce qui concerne le *Refus global*, dont la modernité fait peu de doute, il s'agit d'une publication dont les conséquences seront si néfastes pour certains des signataires qu'il paraît difficile de parler d'un triomphe de leur esthétique.

Ce triomphe viendrait-il alors après 1960, quand les interdits religieux, sociopolitiques et esthétiques disparaîtront pour faire place à une véritable affirmation collective et à une nouvelle confiance artistique qui s'exprimeront par des phénomènes comme la poésie de l'appartenance ou le nouveau roman québé-

d'elles-mêmes les époques, les périodes, les générations successives ; phénomènes de conscience, images et projections de soi, exaltations » caractérisées par la certitude et l'arrogance (Lefebvre, 1962 : 9-10).

1. Je n'oublierai jamais mon incrédulité en lisant, sous la plume de l'abbé Camille Roy (la grande autorité de l'époque), que *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau était un « recueil de poésies valéryennes, c'est-à-dire à peu près incompréhensibles » (voir 1950 et 1959 : 115).

cois de 1965 et après ? C'était un mouvement éminemment moderne qui participait en même temps du nouveau discours de la décolonisation et de l'expérimentation esthétique du nouveau roman. À moins qu'on ne veuille y voir du régionalisme...

Il y aurait alors la génération de la *Nouvelle Barre du Jour* et des *Herbes rouges*, où l'accession au champ de production restreinte, voire à l'avant-garde, est indiscutable.

Pour revenir à l'entre-deux-guerres, on peut affirmer avec certitude que beaucoup d'auteurs canadiens-français de l'époque¹, même s'ils n'ont pas toujours laissé des chefs-d'œuvre, ont fait œuvre de pionnier afin de battre en brèche les interdits qui, pour des raisons historiques, sont souvent associés à l'école régionaliste, fortement liée à l'orthodoxie religieuse traditionnelle. Ces auteurs ont ainsi réussi à faire accepter peu à peu le réalisme, le symbolisme, le vers libre, une certaine absence d'orthodoxie religieuse et le traitement de sujets tels que l'amour ou l'américanité. C'était une longue lutte pour la liberté artistique, mais dont on verra les résultats surtout après 1945.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier le « tournant du siècle », c'est-à-dire la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, moment clé où l'éclectisme de l'École littéraire de Montréal (ce qui sous-tend la possibilité d'une ouverture aux tendances littéraires modernes) avait eu du succès et surtout où était parue, en 1904, l'œuvre manifestement moderne d'Émile Nelligan, accompagnée de la préface magistrale de Dantin, d'esprit tout aussi moderne. En considérant la production littéraire modeste de l'époque, on comprend bien que cette tendance devait être perçue comme très importante.

Pourtant, l'École littéraire disparaît en pratique en 1899, et lorsqu'elle renaîtra de ses cendres vers 1908-1909, ce sera pour fonder une nouvelle revue intitulée *Le Terroir*. En outre, Dantin, en 1904, est déjà parti vivre en exil aux États-Unis et Nelligan est enfermé à l'asile.

1. Alfred DesRochers montre déjà très bien cela dans *Paragraphes* (1931). En plus de lui-même, il cite Robert Choquette, Alice Lemieux, Rosaire Dion-Lévesque, Éva Sénécal, Jovette-Alice Bernier, Simone Routier. D'autres suivront, bien sûr.

Quant aux événements isolés telles la publication de *L'âme solitaire* d'Albert Lozeau (1907), de *Phases* de Guy Delahaye (1910), du *Paon d'email* de Paul Morin (1911) ou du *Cœur en exil* de René Chopin (1913), serait-il possible de les percevoir comme le triomphe de la modernité au Québec ? La poésie intimiste de Lozeau, dont le modernisme est sans doute relatif mais qui semble avoir été perçue comme assez révolutionnaire par le jeune Dugas et ses amis (ce qui donne une idée du conservatisme de l'époque), était difficile à critiquer ; non seulement l'auteur était-il cloué au lit par la maladie, mais il jouissait aussi d'un appui considérable de la part du critique français Charles ab der Halden. Néanmoins, l'accueil extrêmement négatif que Lozeau réserve au recueil de Delahaye en 1910 révèle, à la grande déception de Dugas, le conservatisme esthétique réel de ce poète. Dans le cas de Delahaye et de Chopin, la critique officielle visera, avec un certain succès, à les décourager le plus rapidement possible par des réactions négatives et condescendantes. Quant à Morin, la qualité indiscutable de son recueil rendant son éreintement difficile sinon impossible, on ne se privera pas de signaler le caractère nettement païen de son inspiration (remarque qui pèse lourd dans le Québec ultra-catholique de l'époque). On en critique aussi l'exotisme, l'absence de « sujet canadien », car Morin est en fait le seul véritable poète « exotique » du groupe, et il est significatif du rejet qu'en font les régionalistes que ceux-ci regrouperont par la suite toute tendance littéraire « autre » sous l'épithète d'« exotique ». Et, ironie suprême, le dernier poème du *Paon d'email* ayant l'air d'annoncer un futur recueil du même auteur qui traiterait de sujets canadiens¹, tous les critiques, même les plus louangeurs – Fournier, par exemple, qui consacre la toute première page de son journal *L'Action* à la parution de cette œuvre –, sont unanimes dans leur souhait de

1. « J'attends d'être mûri par la bonne souffrance
pour, un jour, marier
Les mots canadiens aux rythmes de la France
Et l'érable au laurier » (Morin, [1911] 2000 : 227).

voir se réaliser cette promesse afin que paraisse enfin ce « poète que nous attendons depuis si longtemps » (Fournier, 1911 : 4). Plutôt que de triomphe, il faudrait parler ici de « quête » de la modernité menée, malgré les efforts valeureux de Dugas, envers et contre l'institution littéraire officielle de l'époque.

Cependant, si l'on accepte l'idée que le régionalisme littéraire et artistique s'installe au Canada français moins comme une réaction contre une « modernité triomphante » d'ici que comme une réaction contre celle de Paris, tout se comprend. À ce moment-là, toute œuvre canadienne-française qui fait preuve de tendances modernistes est une menace dont il faudra contrer tout de suite l'influence possible. Cette idée correspond bien d'ailleurs à la perception de beaucoup de régionalistes québécois de l'époque, qui voyaient la France comme le *centre* dont le Canada français représenterait « une province intellectuelle ».

MARCEL DUGAS, PORTE-PAROLE DES « EXOTIQUES »

Dans un tel contexte, le rôle de Dugas semble bien défini. Il est le porte-parole et le défenseur acharné de ceux qu'on appelait souvent les « exotiques¹ », c'est-à-dire des écrivains canadiens-français qui résistaient aux exigences du programme régionaliste québécois au début du siècle et qui rêvaient de faire une œuvre moderne comparable à celle de leurs semblables en France. Mais plutôt que de parler du Canada français comme d'une province de la France, Dugas parle souvent, et c'est important, des « deux Frances² ». Par son obstination à présenter une « littérature canadienne » qui ne correspondait pas au régionalisme né du programme de « nationalisation de la littérature canadienne »

1. Je rappelle que ce terme s'utilisait au début du siècle pour désigner les « autres », les non-régionalistes, les « francisçons », etc. Morin est le seul des écrivains ainsi désignés qui écrit une œuvre exotique.

2. C'est ainsi qu'il donnera en 1942 trois conférences de souvenirs parisiens qu'il publiera en partie sous le titre « Dialogue des deux Frances » dans *Le Recueil* (septembre 1942) et dans *Le Droit* (26 septembre 1942).

lancé par Camille Roy en 1904 et développé ensuite par Adjutor Rivard et d'autres, il constitue une sorte d'anti-Camille Roy qui met l'accent, dans ses écrits et volumes, sur le volet moderniste de la littérature canadienne-française. En tant que critique littéraire, Dugas connaîtra ainsi six périodes de gloire (toutes proportions gardées) :

- 1) 1907-1910 : le jeune nationaliste militant, frustré dans son désir premier de voir ses amis et lui-même bien accueillis par l'institution littéraire en place, se découvre une vocation de polémiste et se porte à la défense de l'œuvre de Delahaye [Guillaume Lahaise] ainsi que, par anticipation, de celles de Morin et de Chopin, ses camarades à l'Université Laval à Montréal ;
- 2) 1912-1915 : critique en herbe, Dugas devine peu à peu la force véritable du mouvement régionaliste canadien, qu'il décide d'attaquer de front dans les colonnes du journal *L'Action* de Fournier. Mal lui en prit ; il sera en fin de compte obligé de se retirer de *L'Action* en tant que critique littéraire et de se réfugier derrière la plume originale et acerbe du « Rat » antiguerre et antinationaliste ;
- 3) 1918-1920 : après une période de quasi-clandestinité, « le Rat », alias « l'Hiérophante essentiel » (Ringuet, 1965 : 55) des Casoars de l'Arche, redevenu Dugas, s'attaque féroce­ment au régionalisme dans les pages du *Nigog*, et relance encore plus ouvertement l'offensive contre l'école régionaliste canadienne, réclamant pour lui-même et ses camarades le droit au dilettantisme et au modernisme. Puis, avant de repartir en France, Dugas publie *Apologies*, un volume où il fait l'éloge de l'œuvre des poètes montréalais qui représentent à ses yeux une nouvelle direction pour la littérature canadienne, tout en faisant un plaidoyer plus pondéré en faveur de la liberté en matière littéraire ;
- 4) 1929 : installé désormais à Paris, Dugas récidive pourtant en 1929 en publiant son volume d'*Aperçus. Littérature*

canadienne, récipiendaire en 1930 du prix Marcellin-Guérin de l'Académie française et du prix David du gouvernement québécois. C'est la consécration, en quelque sorte. Le ton de cet ouvrage, qui vise surtout un public français, semble-t-il, est beaucoup plus serein. Néanmoins, la « littérature canadienne » dont il s'agit, à l'encontre de celle promue par Camille Roy et d'autres, est constituée des œuvres de Lozeau, Chopin, Delahaye, Morin, Roquebrune, Jean [Aubert] Loranger, Jean Nollin, Pierre Dupuy et du *Nigog*¹.

- 5) 1934 : loin d'avoir oublié ses compatriotes, Dugas revient à la critique littéraire en 1934 en publiant un ouvrage sur Louis Fréchette, poète pourtant fréquemment décrié autrefois par Dugas comme un des ancêtres du régionalisme canadien. *Un romantique canadien, Louis Fréchette*, son étude critique la plus « académique » ou universitaire, et qui représente la thèse de doctorat qu'il n'a jamais pu faire (malgré des tentatives en ce sens dès 1911), essaie de garder un ton d'impartialité, ce qui est assez rare sous la plume de Dugas. On y perçoit parfois, cependant, ses propres tendances vers le romantisme (allié, bien entendu, au symbolisme) ;
- 6) 1941 : de retour au Canada en raison de la Deuxième Guerre mondiale, Dugas publie un autre livre de critique sur la littérature canadienne, *Approches*, où il sera un des premiers à reconnaître dans un livre d'essais critiques la valeur extraordinaire de l'œuvre de Saint-Denys Garneau et de celle de Grandbois.

Cela, c'est la carrière de Dugas, critique littéraire apparemment d'une cohérence exemplaire, d'un courage à toute épreuve. Mais ce n'est qu'un aspect de ce personnage complexe, moitié

1. Dugas se montre beaucoup moins doué pour l'étude du genre romanesque que pour celle de la poésie. Voir à ce sujet mon article sur « Marcel Dugas, défenseur du modernisme » (Hayward, 1992 : 192).

poète, moitié critique, souvent les deux à la fois, que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de Marcel Dugas, et qui emprunta au fil des ans des noms aussi variés que Henri Dugas, Marcel-Henri Dugas, Roger Lassalle, Turc, Persan, Marcel Henry, Le Rat, Tristan Choiseul, Sixte le Débonnaire...

Encore plus nombreux que ses pseudonymes sont les lieux habités par cet écrivain qui, en plus de son activité de critique, fut un des premiers Canadiens français à pratiquer systématiquement la poésie en prose. En effet, si le lieu physique a un effet sur l'œuvre d'un artiste, que penser des nombreux lieux habités par Dugas, qui passa vingt-quatre années de sa vie adulte en France (à Paris, surtout, à au moins huit adresses différentes dont la dernière, 15 bis, rue du Pot-de-fer, où il séjourna sept ans, fournira le titre d'un recueil, *Pots de fer*, publié à Québec en 1941, à la suite de son exode forcé de la France), mais aussi trente-neuf ans au Canada, dont douze à Saint-Jacques de l'Achigan, d'abord, où il est né, puis trois au Séminaire de Joliette et huit au Collège de l'Assomption, avant d'arriver à Montréal, sa ville canadienne de prédilection, semble-t-il (il y séjournera quatre ans de 1906 à 1910, six ans de 1914 à 1920, puis six mois en 1946-1947), sans oublier les six années passées à Ottawa de 1940 à 1946 (à quatre adresses différentes) ; tout ceci donne une idée de la complexité qui pourrait habiter – qui habite, effectivement – ce personnage fascinant.

Je dis « personnage » sciemment, car chez Dugas, les prises de parole et les prises de position n'allaient presque jamais sans une certaine prise de posture. Il était d'ailleurs un grand admirateur de théâtre, comme en témoigne le fait qu'en 1909-1910, avant de partir pour Paris, il tenait une chronique théâtrale dans *Le Nationaliste*, sous le pseudonyme de « Turc ». Il publiera d'ailleurs cette critique sous forme de volume à Paris en 1911 avec pour signature « Marcel Henry » et pour sous-titre (illustrant ainsi sa prise de posture ainsi que, peut-être, une certaine conscience de l'anachronisme des attitudes qu'il y affiche) « Propos d'un Huron canadien ». Il semble souvent aborder la vie en comédien, comme s'il était conscient de l'image qu'il était

en train de créer. Que cette tendance découle de la crise identitaire qui a presque certainement dû naître du fait que Dugas a vécu toute sa jeunesse en portant le prénom d'un frère mort juste avant sa naissance (Henri) plutôt que l'un de ses propres prénoms (il en avait pourtant sept !) ou que cela vienne de la nécessité de braver autrui en raison de sa différence d'avec la plupart des Québécois de l'époque, il avait certainement compris très jeune que c'était à lui de créer son propre personnage, sa propre identité. Et il le fait d'habitude avec panache. Mais aussi, paradoxalement, avec beaucoup de sincérité.

Je me demande parfois si ce n'est pas précisément cet aspect de sa personnalité qui aide à expliquer l'ascendant dont jouissait Dugas dans les milieux littéraires de l'époque, par exemple chez les jeunes Casoars de l'Arche. Il était de toute évidence un conférencier extrêmement doué et recherché, et j'ai l'impression que cela était dû en partie au fait qu'il était si bon comédien et qu'il faisait entrer le *corps*, c'est-à-dire la sensualité sinon l'érotisme, dans le texte qu'il interprétait pour son public. Qu'on en juge par ce compte rendu de la conférence sur le symbolisme qu'il a donnée à Montréal en 1915 et qu'il publiera ensuite en volume sous le titre *Feux de bengale à Verlaine glorieux* :

Jamais les mots n'avaient aussi audacieusement déshabillé l'innocence. Aurait-on cru qu'en pétrissant des pétales de roses, avec des clairs de lune et des crépuscules « criblés d'or » distillés par la puissance du verbe, on pouvait composer cet aphrodisiaque, capable de donner le vertige aux plus solides. Les ingénues ouvraient de grands yeux et d'autres moins naïves rougissaient jusqu'aux pendants d'oreille. Lui-même s'enivrait aux fumées de la cassolette, qu'il avait allumée. Un moment on le vit haussé sur la pointe des pieds, extériorisé de lui-même, pris de la frénésie sacrée qui faisait prophétiser les sibylles sur leur trépied et rugir les bacchantes. De sa voix haletante, les vers jaillissaient comme des tisons, les bribes de poèmes enrôlaient

leurs anneaux multicolores autour d'un thyrses imaginaire et le poète transfiguré par la passion apparut à nos yeux comme un jeune Athénien ou plutôt comme Verlaine le maître adulé des symbolistes. Ce fut plus qu'une évocation, ce fut une matérialisation.

Je connais Verlaine pour en avoir fait mon auteur de chevet durant vingt ans et je puis vous assurer qu'il s'est incarné dans le conférencier, qu'il a parlé par lui, ce qui explique cette émotion intense qui a saisi l'auditoire. Ce qu'il a dit, pas n'était besoin de le comprendre ; est-ce que la mer sait ce qu'elle dit, est-ce que la brise sait ce qu'elle murmure aux feuilles nouvelles, mais on écoute des voix obscures avec un trouble exquis. On se sent remué jusqu'au fond de l'âme par ces murmures inconscients qui sont la vie même et nous viennent des lointains infinis. [...]

Ce que M. Dugas nous a donné d'inédit, c'est peu et c'est beaucoup, un frisson nouveau qui ride la surface de la foule comme ce tremblement presque imperceptible qui court sur la mer calme. C'est peut-être aussi une étincelle électrique comme en dégage la robe fourrée du matou, enfin c'est une heure exquise que nous aimerions à voir se renouveler. Il faut avouer que le décor se prêtait à l'enchantement, la nudité troublante des murs blancs, les sons lointains du violon comme des plaintes étouffées, les âmes parfumées de toutes les fleurs fanées ou écrasées dans les petits salons du Ritz et qui flottaient dans l'atmosphère, la lumière adoucie tombant des verrières et ce je ne sais quoi de sensuel épandu dans la grande salle, effluves des épaules nues, soupirs des cœurs gonflés qui s'harmonisaient avec la poésie de Verlaine ! [...] C'est pourquoi à la veille du mercredi des cendres et des pénitences aux teintes grisailles, l'auditoire a goûté cette petite débauche de sensations perverses, mais sanctifiées d'avance, et longuement acclamé le conférencier qu'on n'aurait pas cru capable

avec sa figure de chérubin de déchaîner une pareille saturnale de couleurs, comme si nous avions trempé nos lèvres dans l'absinthe du maître et qu'il nous eut communiqué son ivresse (L'Amateur, 1915 : 3).

En dépit de la sincérité évoquée plus haut, ou peut-être à cause d'elle, les prises de position de cet homme ne manquent pas de contradictions. Le jeune Dugas, par exemple, se disait volontiers monarchiste (à la française, évidemment) ! Mais son nationalisme militant plutôt conservateur, antianglais et antisémite de 1910 fera place, en 1915-1916, à un pacifisme antimilitariste tout aussi convaincu, nourri de Charles Péguy et de Jean Jaurès. Lors de son deuxième retour d'Europe en 1940, en revanche, il militera en faveur de la guerre, en prononçant des textes tels que « Notre nouvelle épopée », lue sur les ondes de Radio-Canada du 10 au 17 septembre 1941 et publiée ensuite par le ministère des Services nationaux de guerre, à Ottawa (Dugas, [1941] 1998 : 421-427), ainsi que dans *La Revue populaire* (mars 1942) et dans *Approches* (1942). C'est vers cette même époque, en 1942, qu'il publie la conclusion d'une série de conférences prononcées à l'Université Laval sous le titre « Dialogue des deux Frances », mettant ainsi le Canada français sur un pied d'égalité avec l'ancienne mère patrie.

Comme on peut se l'imaginer, les idées sur la littérature et l'art présentées par Dugas au fil des ans peuvent elles aussi paraître parfois contradictoires. Après avoir lancé en 1910, en tant que jeune étudiant, toute une polémique autour de *Phases* de Delahaye, dont il vante l'originalité et l'innovation, il revient dans *L'Action* de Fournier en 1912 avec une posture d'enfant assagi, remettant totalement en question la nécessité d'un renouvellement en littérature. Cela ne durera guère, cependant, et en 1913, devant les excès du régionalisme canadien, notamment l'accusation de panthéisme qu'on adresse au *Cœur en exil* de son ami Chopin, Dugas s'insurge contre le sujet canadien exclusif et les critères moralisateurs en littérature en soutenant la nécessité du renouvellement et des contacts avec la littérature française. À

la suite de son texte le plus virulent, qu'il retravaillera plus tard pour le publier dans *Le Nigog*, il devra même cesser temporairement sa collaboration au journal. Lorsqu'il reprend un an plus tard, ce sera uniquement pour publier des textes de création ou des articles sur des écrivains français comme Verlaine et Péguy.

Bref, Dugas est un personnage extrêmement complexe, que même Grandbois, un de ses grands amis – tout comme l'étaient Olivar Asselin, Léo-Pol Morin, Jean Chauvin et Barbeau –, a apparemment eu beaucoup de difficulté à saisir de façon satisfaisante¹.

Évoquons plutôt les aspects de son Idéal (un mot qu'on retrouve constamment sous sa plume) auxquels il est resté fidèle tout au long de sa vie. Ses lieux métaphysiques ou symboliques, pour ainsi dire. Tout d'abord, je crois pouvoir dire que Dugas a voué sa vie au culte à l'Art, son dieu – il dirait sa déesse – de prédilection. Pour lui, l'Art (qui englobe la Littérature, bien entendu) est sacré, et il en parle toujours en termes quasi religieux :

L'arche lumineuse se tient toujours sur la montagne : gare aux iconoclastes, aux marchands de patriotisme, de morale et de religion. Philosophie, histoire, questions politiques et morales peuvent être servies par la littérature, mais elles ont une existence en soi, indépendante, viable. L'art, lui aussi, se meut par lui-même, et il a parfait, depuis longtemps, sa glorieuse et libre aventure. Il est : le Verbe s'est fait chair et os (dans Dugas, 1919 : 59. Nous soulignons).

Comme on l'a vu dans le compte rendu de sa conférence sur Verlaine, Dugas s'était déjà fait l'apôtre du symbolisme, des « décadents », à une époque où cette esthétique était jugée totalement inacceptable par la plupart des critiques canadiens-français et qu'on prônait encore l'idée claire en poésie. Il réclamait le droit au dilettantisme pour lui et ses amis. Et il fait toujours

1. C'est du moins ce que l'on peut déduire du nombre de brouillons qu'il a laissés en essayant de faire le portrait de Dugas.

l'éloge de l'originalité : c'est ce qu'il estime par-dessus tout dans l'œuvre de Delahaye, c'est ce qui lui permet d'accuser Lozeau de plagiat en ce qui concerne le choix de ses titres de recueil et c'est ce qu'il veut préserver à tout prix dans son œuvre propre. Il dira même, en 1920, dans une lettre à Barbeau :

Je suis prêt à soumettre à l'examen le plus minutieux et le plus sévère mes cinq livres publiés et si l'on y découvre du plagiat, j'en retirerai des librairies les exemplaires qui sont en vente et avec ceux que j'ai chez moi, nous en ferons sur le Champ de Mars, un auto-dafé qui sera, sans doute, célébré par les chroniqueurs des temps futurs (Fonds Victor-Barbeau, 1920).

Avec une telle attitude, Dugas devait parfois se faire violence – amitiés et solidarité antirégionaliste obligent – pour préserver une attitude positive et enthousiaste devant *Le paon d'email* de Morin. L'intertextualité dont foisonne ce recueil ne relevait vraiment pas de l'esthétique de Dugas¹. La transgénéricité, oui – probablement plus que n'importe quel autre écrivain québécois de l'époque –, la virtuosité verbale, le travail de la forme, oui, mais l'intertextualité, qu'il aurait presque certainement considérée comme un pastiche ou du plagiat, non.

Ceux qui connaissent les théories de Pierre Bourdieu sur le marché des biens symboliques auront sans doute déjà remarqué à quel point la perspective de Dugas coïncide avec le désir de l'autonomisation de l'art, la loi de la distinction, le champ de production restreint, la sacralisation de l'art, le concept de l'art pour l'art tels qu'ils ont été exposés par le sociologue français (Bourdieu, 1971). Cette théorie décrit parfaitement l'habitus de Dugas, sa conception de l'art et de la Littérature.

C'est précisément au nom de cette conception de l'art que Dugas s'est féroce­ment opposé dans *Le Nigog*, par exemple, au « chauvinisme condamnable » de ces « morts vivants » qui

1. En dépit de cette différence, je crois que Morin souscrivait autant que Dugas, sinon plus, à l'esthétique de l'art pour l'art.

exigent des écrivains que leur œuvre serve la patrie et chante exclusivement des sujets canadiens. Dugas défend le droit au souci de la forme, le dilettantisme comme source d'éducation artistique et la recherche de « la grande vérité éternelle et humaine » (1918 : 155-156). Ce faisant, il fait preuve d'un courage, d'une originalité et d'une ténacité remarquables. Il prend la parole, il « témoigne » comme critique et comme poète, là où la plupart de ses semblables (les « exotiques », les « autres », les dissidents) se taisent ou se contentent de répondre, du haut de leur tour d'ivoire, par leur poésie. D'autres, à partir de l'exemple donné par Dugas, réagiront par des écrits critiques parfois au vitriol, tels Barbeau, Albert Pelletier, Berthelot Brunet, Asselin. Et il y a eu *Le Nigog*. Mais rares sont ceux qui, comme Dugas, témoigneront inlassablement, de 1907 à 1946, en faveur du modernisme et de la déesse « Littérature ».

Ce que désire Dugas, en fait, c'est la possibilité pour les auteurs d'ici de se mesurer avec leurs contemporains de « l'autre France », de faire eux aussi de la « grande littérature », de participer à partir d'un *centre* plutôt que d'une région. Paradoxalement, c'est celui qu'on accuse parfois d'être un traître à son pays qui entretient le rêve le plus grandiose pour son avenir artistique, qui le voit comme possédant lui aussi son champ de production restreinte, son art indépendant de toute contrainte idéologique ou autre. Et c'est grâce à des gens comme lui, et aux polémiques assez violentes qu'ils ont engendrées, que la plupart des auteurs d'ici essaieront par la suite d'éviter de tels excès, de cultiver une nouvelle tolérance et de trouver un juste milieu où le souci de la forme rencontre souvent celui de traiter de ce qu'on connaît le mieux. Ils voudront créer des œuvres qui ne sont ni régionalistes ni « exotiques ».

Le recours à la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar (1979) peut s'avérer particulièrement utile ici pour bien visualiser la situation, car les divers systèmes littéraires n'existent pas vraiment en vase clos comme a l'air de le proposer le superbe diagramme de Bourdieu – ni par rapport aux autres institutions de la société ni, surtout, par rapport aux autres systèmes litté-

raires. La théorie du polysystème explique, par exemple, comment il peut arriver qu'un mouvement ou une école littéraire qui existe à la périphérie d'un système donné soit adopté par le système cible au point même d'en devenir le centre. C'est ce qui s'est passé au Canada français vers 1910-1912. D'où le cri de rage de Dugas dans *L'Action* de 1913 et, plus tard, les efforts du *Nigog* en 1918. Le régionalisme, en devenant le centre du système littéraire canadien-français, surtout conjugué à tout le pouvoir de l'Église catholique de l'époque, ne laissait plus de place aux autres formes de littérature. Toute la littérature produite ici devait servir la cause nationale, la mission canadienne-française en Amérique du Nord, etc.

Pour la plupart des régionalistes, le Canada français était une province intellectuelle de la France et pouvait donc se définir par rapport ou par opposition à Paris. Mais des gens comme Dugas, Morin, Delahaye, Chopin et Barbeau aspiraient à un système littéraire complet. Et étant donné la conception moderniste de l'art au début du xx^e siècle, cette littérature se devait d'inclure un champ de production restreinte, autonome de toute idéologie nationaliste, religieuse ou sociopolitique, qui obéissait à la loi de la distinction et à la valorisation de la forme¹, bref, la littérature de la modernité². Mais le pluralisme si essentiel à l'épanouissement

1. Il est permis de se demander si cette conception de l'art sacralisé, indépendant de toute servitude, n'est pas quelque peu dépassée aujourd'hui, en cette ère qui a subi les interrogations du féminisme, du postcolonialisme, de la critique « queer », des opposants à la mondialisation, etc. N'est-ce pas précisément au moment où un système est en train d'être remplacé par un autre qu'on arrive à le décrire avec la clarté qui caractérise la théorie de Bourdieu ?

2. La tentation existe, et on le voit parfois très nettement chez Bourdieu et Jacques Dubois (1978), de finir par rendre synonymes le champ de production restreinte, de loin le plus valorisé depuis le milieu du xix^e siècle, et l'autonomisation de l'art ou l'institution littéraire dans son ensemble. C'est une attitude élitiste qui tend alors à percevoir comme mineure, non valable ou marginale toute autre forme de production artistique, que ce soient les littératures de masse, les littératures régionales ou même l'art moyen ou « bourgeois ». Il arrivait à Dugas et à ses amis de tomber eux aussi dans un travers semblable.

d'une telle littérature, tout comme à la fonction critique que joue le roman, se trouvait en désaccord avec le monolithisme idéologique du Québec du début du siècle, où l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme, entre autres, étaient devenus pratiquement des dogmes. Ce sont ces dogmes qui vont se trouver peu à peu subvertis, contournés ou parfois même ouvertement attaqués dans la période de l'entre-deux-guerres, créant ainsi une situation où le roman réaliste – dont *Trente arpents* est un superbe exemple – peut enfin naître et prospérer. L'histoire de Dugas, un être souvent sincèrement tiraillé entre deux systèmes de valeurs (la quête de l'art pour l'art, par exemple, et l'amour du pays natal, avec toutes les pressions que cela implique), pourrait d'ailleurs être envisagée comme un de ces romans qu'on n'a pas pu écrire au début du siècle. Dans *Apologies*, il écrivait :

La division habite en nous, créée par la sincérité des croyances qui vivifient l'esprit et le cœur de ceux qui nous sont proches. Notre âme est ce champ disputé sur lequel planent, tels des oiseaux angoissés, les idéals généreux de combattants divers. [...] Et nous savons que ce sont les mots surtout qui divisent. Si éloignés, en apparence, que nous soyons les uns des autres, il y a des chemins où la rencontre s'opère. [...] Cet espoir, en tous cas, flatte nos desseins et puissions-nous être pardonné auprès de cet ancêtre magnifique qui pétrissait, jadis, la glèbe de nos plaines, d'ébaucher, avec des mots et des images, cette autre patrie de l'intelligence que nous sommes tous, hommes d'aujourd'hui, conviés à fonder. De nos divergences mêmes qui sont la variété dans la vie naîtra, peut-être, demain l'unité idéale (1919 : 9-10).

Il reste à déterminer jusqu'à quel point, dans la période de l'entre-deux-guerres qui fait suite à ce souhait, le régionalisme constituera le centre du système artistique canadien-français et le modernisme la périphérie (à supposer que cette dichotomie soit toujours valable, à l'exclusion d'autres tendances). Il m'est avis,

cependant, que le marché des biens symboliques québécois y accède peu à peu au pluralisme, à une nouvelle liberté dans le choix du sujet et de l'esthétique. Il y aura toujours quelques récalcitrants qui clameront très haut leur allégeance régionaliste et condamneront toute autre tendance, comme Claude-Henri Grignon¹ (polémiste qu'il vaut peut-être mieux avoir comme ennemi que comme ami), Lionel Groulx (dont la définition du régionalisme devient de plus en plus floue), Harry Bernard et Damase Potvin. Dans l'ensemble, cependant, la diversité s'impose. Souvent même apparaît l'hybridité. Ainsi, certains anciens « exotiques » combineront leur souci de la forme et de l'esthétique moderne à des thèmes d'inspiration canadienne², et d'anciens régionalistes se serviront de techniques modernes pour traiter de sujets « bien de chez nous ».

Et à ceux qui diront que *Trente arpents* est un roman régionaliste, je répondrai que tout dépend de la façon dont on définit le régionalisme. Ce n'est certainement pas l'opinion de Ringuet lui-même qui, en 1938, année où paraît son roman, publie dans les *Nouvelles littéraires* un article où il donne sa version de la querelle qui, dit-il, « parut devoir se terminer par le triomphe du “régionalisme” que l'on opposait à l’“exotisme”, lorsque successivement Roquebrune, Dugas, Morin décidèrent d'aller habiter désormais la France ». Mais, précise-t-il, le régionalisme ne triompha pas :

Une nouvelle génération plus féconde que toutes les précédentes, oubliant les querelles auxquelles elles n'avaient pas pris part mais qui avaient assaini

1. Auteur de la formule « Notre littérature sera paysanne ou ne sera pas », Grignon est un régionaliste auprès de qui peu d'œuvres généralement reconnues comme régionalistes trouvent faveur.

2. Pour prendre l'exemple de deux anciens « exotiques » du *Nigog*, mentionnons Léo-Pol Morin qui, sous le pseudonyme de James Callihou, fait des compositions inspirées de musiques folkloriques, et Robert de Roquebrune, qui publie de nombreux romans historiques sur des sujets canadiens. Puis, il y a Philippe Panneton, ancien Casoar de l'Arche...

l'atmosphère, se mit tout simplement à écrire. [...] Dès lors, il n'était plus question de garder les yeux rivés au terreau laurentien comme le voulaient certains « régionalistes ». Certes, le roman paysan continua : sur le ton de l'épopée avec l'abbé Savard (Menaud, maître-draveur), en notes simples avec Clément Marchand (Courriers des Villages) ou avec une tonalité plus rude (Valdombre : Un homme et son péché). Mais les poètes rimeront ce qui leur chaut : Jovette Bernier, La chair décevante ; Simone Routhier [sic], L'immortel adolescent ; Robert Choquette, son Métropolitan Museum, où, dans un des meilleurs poèmes écrits chez nous, il célèbre la civilisation américaine. Pendant ce temps, Paul Morin et René Chopin continuent, le premier, la tradition parnassienne, le second celle du symbolisme. Quant aux romanciers, ils s'inspireront les uns de nos villages, comme Robert Choquette dans La Pension Leblanc, les autres de la société des villes, Les demi-civilisés de Harvey, ou de nos explorateurs grands et petits (Né à Québec, de Grandbois, et Les engagés du Grand Portage, de Desrosiers). Ils semblent tâcher à éviter le danger [...] qui consiste à forcer la note héroïque du moment qu'il s'agit de terriens. [...] La nature de notre pays est assez séduisante, le caractère de nos gens assez particulier pour qu'on raconte leur vie sans se croire obligé à la magnifier (1938 : 6. Nous soulignons).

Et ceux qui peuvent avoir déjà douté de la ferveur patriotique de Dugas – cette ferveur qui explique même, peut-être, la passion avec laquelle il défend sans arrêt ses convictions et les œuvres dites « exotiques » – devraient lire un de ses derniers recueils, *Salve alma parens* (1941), où cette ferveur est rarement aussi évidente. Il s'agit d'une ode à son pays natal – à la petite et à la grande patrie –, comme en témoigne le passage suivant :

Petite patrie dorée par la lumière ou battue des grands vents, de la neige et de la pluie, ton image tremble en moi comme une gestation, un amour indicible. J'ai le désir de vous, grands ormes berceurs où mon enfance a ri de la lumière et, dans ma vieillesse solitaire, je tends vers votre ombre mes mains suppliantes.

Et il y a la grande patrie, celle qui s'avance vers les siècles de l'avenir avec sa figure avide de gloire. [...]

Couché en rêve sur le sable de ton fleuve, j'évoque le passé dans ce vent qui agite les arbres ; je trempe mes doigts de fièvre dans le flot qui vient mourir sur la grève. [...] Ce fleuve chante le poème initial. Ce dur poème où, sur la glèbe encore inviolée, marchèrent jadis les héros et les saints (1941 : 5-6).

Il s'agit également d'un hymne à Dieu qui évoque les tentations et les péchés de l'homme :

La terre tressaille, ivre-morte, de ces adulations qui s'élèvent des hôtes qui l'habitent. [...]

Soudain, dressée sur ses pieds d'ivoire, la nuit s'assied sur l'horizon ; elle presse dans ses bras le jour qui s'écroule.

Ô nuit plus enivrante que le jour le plus parfait ! [...]

Seigneur, vous avez créé les fleurs, la nuit et le jour, et l'homme avec ses cinq sens. [...]

Pour tout dire, il vous aimait malgré la tyrannie qu'exerçaient sur lui ces téléphones vivants, pleins d'appels et de sollicitations. Sans doute, bien mal, avec cette contradiction de l'esprit et de la matière où il semble que devant eux la raison s'abolisse. [...]

Puis il a couru le monde de l'imagination et celui qui appartient à la géographie.

Avec ses cinq sens, il s'est approché des créatures du jardin terrestre. [...]

Vous étiez muet, Seigneur, devant ce débordement d'amour. [...]

Mais le silence des humains est plus épouvantable encore, et leur cruauté infiniment plus ravageante que ce halo mystérieux où votre voix dort éternellement derrière vos lèvres décharnées. [...]

Puisque vous avez créé le désir, vous savez mieux que tous qu'il se peut exercer en dépit de ce que l'on a inventé pour l'empêcher de s'assouvir.

Seigneur, vous êtes parfait (1941 : 5-6 et 18-23).

Voilà un texte d'une sincérité touchante, profondément ancré dans le contexte canadien de l'époque, qui va même jusqu'à évoquer le miracle d'un « peuple qui ne voulut pas mourir », mais qui rappelle par plus d'un aspect (dont la présence du désir et du corps) les caractéristiques qui distinguaient la conférence sur le symbolisme que Dugas avait prononcée à l'Alliance française de Montréal en 1915. Du régionalisme ? De l'exotisme ? De l'universalisme ? De la modernité ? Ou tout simplement du Marcel Dugas ?

BIBLIOGRAPHIE

- AMATEUR (L') (1915), « La conférence de M. Dugas : "Verlaine et le symbolisme" », *Le Pays*, 20 février, p. 3.
- BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, p. 49-126.
- DESROCHERS, Alfred (1931), *Paragraphes*, Montréal, Action canadienne-française.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Nathan/Labor.
- DUGAS, Marcel (1918), « À propos de M. René Chopin (Fragment) », *Le Nigog*, vol. I, n° 5 (mai), p. 154-157.
- DUGAS, Marcel (1919), *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent éditeurs.
- DUGAS, Marcel (1941a), *Pots de fer*, Québec, Éditions du Chien d'or.
- DUGAS, Marcel (1941b), *Salve alma parens*, Québec, Éditions du Chien d'or.
- DUGAS, Marcel (1942a), « Dialogue des deux Frances », *Le Recueil*, septembre, p. 74-76.
- DUGAS, Marcel (1942b), « Dialogue des deux Frances », *Le Droit*, 26 septembre, p. 5.
- DUGAS, Marcel (1998), *Poèmes en prose*, édition critique par Marc Pelletier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- ÉTHIER-BLAIS, Jean (1965), *Conférences J.A. de Sève 5, 1964-1965 : Exils*, Montréal, Département d'Études françaises, Université de Montréal.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979), « Polysystem Theory », *Poetics Today*, vol. I, n°s 1-2 (Autumn), p. 287-310.
- FONDS VICTOR-BARBEAU, Archives de la Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.
- FOURNIER, Jules (1911), « Le paon d'email », *L'Action*, vol. I, n° 38 (30 décembre), p. 4.

L'ARTISTE ET SES LIEUX

- GRANDPRÉ, Pierre de (1968), *Histoire de la littérature française du Québec*, tome II, en collaboration avec Jean Éthier-Blais, Montréal, Beauchemin.
- HAYNE, David M. (1965), *Conférences J.A. de Sève 2, 1963-1964 : Les grandes options de la littérature canadienne-française*, Montréal, Département d'Études françaises, Université de Montréal.
- HAYWARD, Annette (1980), « Le conflit entre les régionalistes et les "exotiques" au Québec (1900-1920) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.
- HAYWARD, Annette (1991), « La modernité engendre la modernité », dans I.S. MACLAREN et C. POTVIN (dir.), *Literary Genres/Les genres littéraires*, Edmonton, University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature, p. 73-86.
- HAYWARD, Annette (1992), « Marcel Dugas, défenseur du modernisme », *Voix et images*, n° 50 (hiver), p. 184-218.
- HAYWARD, Annette (1993), « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40 (mai), p. 7-27.
- LEFEBVRE, Henri (1962), *Introduction à la modernité*, Paris, Minuit.
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1980), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II : 1900-1939, Montréal, Fides.
- MORIN, Paul (2000), *Œuvres poétiques complètes*, édition critique par Jacques Michon, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- RINGUET [pseudonyme de Philippe PANNETON] (1938), « Les lettres canadiennes », *Nouvelles littéraires*, 846 (31 décembre), p. 6.
- RINGUET [pseudonyme de Philippe PANNETON] (1965), *Confidences*, Montréal, Fides.
- ROY, Camille (1950 et 1959), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Beauchemin.

UN THÉÂTRE EN ÉVOLUTION.
LES CAS DE *AURORE L'ENFANT MARTYRE*
ET DU *PRESBYTÈRE EN FLEURS*

Nathalie Roxborough

Université Laval

On s'entend généralement pour dire que le théâtre québécois prend véritablement son essor à la fin des années 1940 avec le succès remporté par le *Tit-Coq* de Gratien Gélinas (1948). En deçà de cette limite historique, le théâtre qui se jouait, surtout depuis la Première Guerre mondiale, est souvent relégué à une nébuleuse « préhistoire » du théâtre québécois. Pourtant, les historiens du théâtre s'entendent pour dire qu'il existait alors une vie théâtrale foisonnante. Comme le dit Jean-Marc Larrue,

[i]l ne passe pas une saison sans qu'apparaisse une troupe ou qu'ouvre une scène francophone. [...]. Il s'agit là de ce que l'on peut appeler les années folles du théâtre au Québec, des années folles décalées par rapport à celles que décrivent les livres d'histoire, puisqu'elles s'étendent de la fin du XIX^e siècle à la Crise de 1929 (1998 : 20).

La production théâtrale de l'entre-deux guerres est encore mal connue, car souvent restée inédite ou publiée à compte d'auteur¹. Toutefois, en ces années, la pièce la plus commentée par la critique est *Le presbytère en fleurs*, « comédie de mœurs ecclésiastiques » (Asselin, cité dans Houlé, 1933 : 7) de Léopold Houlé, créée en 1929, « première grande œuvre vraiment canadienne » (Anonyme, cité dans Houlé, 1933 : 7) selon certains. Au moment de sa publication, en 1933, le *Devoir* signale : « Pas de pièce qui, au Canada français, ait été autant jouée. Pas de pièce qui ait reçu un aussi chaleureux accueil de la critique en général » (Anonyme, 1933 : 2)². Curieusement, ce commentaire passe sous silence que la pièce canadienne qui, dans les faits, est la plus jouée³ et qui fait les délices du public depuis plusieurs années déjà, est *La petite Aurore. L'enfant martyr*, « drame sensationnel » de Léon Petitjean et Henri Rollin, créé en 1921, qui connaîtra plus de 5 000 représentations jusqu'à ce qu'on en tire un film, en 1951.

Que signifie ce silence, ainsi que celui de nombre de critiques et d'historiens, quand on connaît l'envergure du succès populaire de *La petite Aurore* ? Je tenterai d'apporter des éléments de réponse à cette question après avoir dressé un bref tableau de l'activité théâtrale des années 1920-1930. Je ferai d'abord état du parcours des auteurs des pièces en question. Puis, j'examinerai comment les textes, chacun à sa manière, se situent dans la constitution d'un répertoire théâtral canadien-français.

1. Ce n'est qu'en 1923 que l'éditeur Édouard Garand consacre une collection au « Théâtre canadien » dans laquelle il fait paraître une trentaine de pièces.

2. La pièce avait connu 50 représentations en 1932, sur un total d'environ 200.

3. Elle l'est encore à ce jour, si *Broue* ne l'a pas dépassée en termes de nombre de représentations.

LA VIE THÉÂTRALE (1918-1930)

Si la collaboration entre comédiens français et comédiens canadiens-français avait rendu possible l'implantation d'une institution théâtrale francophone permanente à Montréal au tournant des années 1900, les artisans de la scène sont confrontés à de durs lendemains au sortir de la Première Guerre mondiale. Le milieu théâtral professionnel francophone, après avoir connu ce qu'on appelle son « âge d'or » de 1898 à 1914, est désarticulé : de nombreux comédiens français qui avaient jusqu'alors assuré la direction des troupes et des théâtres et, bien souvent, les premiers rôles, sont retournés en France, mobilisés par la guerre. De plus, le cinéma muet, dès 1903 (en 1906 Ernest Ouimet ouvre son Ouimetoscope), puis le cinéma parlant à partir de 1928, bénéficient d'une popularité croissante ; ils feront une forte concurrence aux théâtres, qui devront s'adapter ou se convertir. À cela s'ajoutera la crise de 1929, qui aura aussi pour effet de détourner le public vers des loisirs plus économiques, le cinéma notamment.

Ces misères ont eu pour conséquence heureuse, pourrait-on dire, de favoriser l'implantation d'une tradition théâtrale canadienne-française. En effet, avant la guerre, même si on observe une activité théâtrale féconde, le théâtre qui est joué reste marqué des influences française et américaine. Sous l'effet de la guerre et de ses contrecoups, l'activité théâtrale se canadianise. Coupée des grands circuits de tournée européens, et privée des artistes étrangers qui en assuraient l'animation, la vie théâtrale s'organise de plus en plus en fonction des ressources locales. Rentabilité oblige, les salles de théâtre présentent des spectacles visant à atteindre le plus grand public possible : c'est l'heure de gloire de la revue, du burlesque et du mélodrame, au grand désespoir de la critique, qui cherche, de son côté, à voir émerger une tradition théâtrale locale où la société canadienne-française serait à l'honneur dans des genres au statut plus prestigieux. Les commentateurs, dont Jean Béraud, critique au journal *La Presse* qui publie en 1958 son *350 ans de théâtre au Canada français*,

ne cessent de rappeler la médiocrité et la lente agonie du théâtre français à Montréal. Cette situation du théâtre professionnel évoluera vers sa mise en opposition avec le théâtre de répertoire, comme le note l'historien Gilbert David :

[...] dès le tournant des années 1930, l'ouverture du *Stella* à Montréal par la troupe Barry-Duquesne et la fondation du *Montreal Repertory Theatre*, un groupe d'amateurs anglophones – qui accueillera bientôt des francophones –, donnèrent le ton, en prenant même une valeur emblématique, puisque se manifestaient alors simultanément les deux forces dont les rapports d'attraction/répulsion iraient en se complexifiant au cours des années : les acteurs professionnels, vieux routiers et jeunes recrues, jaloux de leur « métier », et les amateurs, rattachés ou non aux institutions d'enseignement sous le contrôle des religieux, fiers de leurs idéaux communautaires et artistiques (David, 1998 : 12).

LÉON PETITJEAN, PIONNIER DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL

C'est dans ce climat de précarité et d'instabilité du théâtre professionnel que Léon Petitjean, assisté de Henri Rollin (Willie Plante), écrit, en 1921, un drame en deux actes intitulé *Aurore l'enfant martyre*. Petitjean est un homme de théâtre accompli et un pionnier du théâtre professionnel francophone à Montréal. Les données biographiques sont encore lacunaires, mais nous savons qu'il est né à Liverpool, de père français et de mère anglaise, et qu'il a grandi en France. Il arrive au Canada en 1888, vers l'âge de 18 ans. Diplômé de l'Université de France à l'âge de 17 ans, il avait déjà commencé à se produire avec un certain succès dans les salons parisiens. Dès son établissement à Montréal, il s'occupe de théâtre. *Le Passe-Temps* du 24 décembre 1898 lui consacre un long article où nous apprenons que

depuis dix ans, il cultive le succès et qu'il s'est taillé une réputation enviable. Impresario, régisseur de théâtre, costumier et professeur d'élocution, il est aussi un auteur et un acteur au « talent souple et varié », aimé du public, dont on dit que « quand son nom apparaît au programme, on est certain de voir salle comble ». On apprend, de plus, que « [l]es grandes sociétés de secours mutuelles, comme la Société Saint-Jean-Baptiste [...], ont déjà à maintes reprises chargé M. Petitjean de monter des drames qui ont très bien réussi ». Il apparaît alors comme étant le candidat tout désigné pour diriger la première troupe professionnelle française de Montréal. En effet, Petitjean, en compagnie d'autres animateurs de la vie théâtrale montréalaise¹, fonde, en 1898, un « Théâtre des Variétés », première scène francophone professionnelle. Selon Béraud, « il fit partie de toutes les troupes qui, aux environs de 1900, assurèrent l'établissement de nos scènes permanentes » (1958 : 89).

En 1920, toutefois, il semble que cette époque soit pour le moins révolue : la troupe Petitjean-Rollin-Nohcor², comme la plupart des troupes professionnelles, éprouve des difficultés financières. Il lui faut un succès pour renflouer les coffres.

L'occasion se présentera sous la forme d'un événement particulièrement sordide. De février à avril 1920, un procès retentissant défraie la manchette des journaux du Québec : un homme et son épouse en deuxièmes noces, résidants de Fortierville dans le comté de Lotbinière, sont jugés puis condamnés à la suite de la mort suspecte de l'enfant du mari. L'enquête et les témoignages, amplement rapportés dans les journaux, révèlent que l'enfant, Aurore Gagnon, aurait succombé aux nombreuses blessures infligées par sa belle-mère ainsi que par son père. Victime de cruauté physique et mentale, elle serait morte d'épuisement au terme d'un véritable martyre.

1. Antoine (Bailly) Godeau, Joseph-Sergius Archambault (Henry Palmieri), Joseph-Philéas Filion, entre autres.

2. Nohcor est le nom inversé d'Alfred Rochon.

Alors que les événements sont encore chauds d'actualité, la troupe Petitjean-Rollin-Nohcor s'empare du sujet et, en quelques jours, crée *Aurore l'enfant martyr*. Victime de sa marâtre, qui obtient dès sa première représentation, à la mi-janvier 1921, un immense succès, qui ne se démentira pas pendant près de trente ans.

Alors que les succès de salle se multiplient, peu de critiques s'attardent longuement sur le sujet. La publicité vante la moralité parfaite de la pièce, son réalisme saisissant et la qualité de l'interprétation. Ainsi, dans *La Presse* du 15 février 1921, on peut lire :

Mais à côté du drame, se trouve la leçon de morale. C'est le curé qui la donne au père, c'est l'enfant qui l'illustre lors de sa dernière prière, de sa prière d'agonisante. Cette pièce a pour but de démontrer aux veufs qui veulent absolument se remarier combien ils doivent réfléchir avant de commettre cette action et combien ils doivent être prudents s'ils ne veulent pas que leurs enfants soient maltraités par leur belle-mère, la femme de leur père.

Au cours de l'été suivant, alors que la pièce joue à Hull, où le *Courrier fédéral* rapporte une lecture cette fois toute chrétienne :

Toute l'horrible tragédie de Sainte-Philomène se déroule sous les yeux de l'auditoire, avec ses brutalités inouïes, mais la croix illuminée de la consolation divine resplendit à l'aurore de la délivrance et les spectateurs sont soulagés par l'entrevue du Paradis, applaudissent de bon cœur au talent des artistes qui réussissent à faire ainsi d'un spectacle abominable un nouveau succès qu'explique le triomphe de la Foi sur la persécution humaine réduite à sa plus basse expression (Anonyme, 1921 : 5).

Bien que la plus grande partie de la critique journalistique demeure silencieuse, quelques voix s'élèveront pour décrier la pièce. *La Patrie*, notamment, attaquera le spectacle avec virulence à plusieurs reprises. Dans une critique anonyme parue en mars 1921, le chroniqueur qualifie la troupe de Petitjean de « groupe d'amateurs » qui joue « quelque part à Montréal », refusant même de qualifier de théâtre les lieux où la pièce est jouée. Cependant, la pièce ne souffrira pas de ces critiques. Même le clergé ne s'y opposera pas, mis à part l'interdiction de la pièce par le curé de Lowell, au Massachusetts en 1930. Au contraire, des témoins relatent que la venue de la pièce était annoncée en chaire le dimanche.

Pendant ce temps, la publicité mettra l'accent sur les tableaux sensationnels que le public est invité à voir : « Voyez le Tisonnier Rouge – La beurrée de savon – Le bon Curé – La dernière prière de la petite Aurore et sa mort » (Anonyme, 1921 : 8).

LA PETITE AURORE

Car il s'agit là, en effet, des principaux tableaux de la pièce qui sera augmentée, vers 1927, de deux autres actes reconstituant le procès de la marâtre. Le premier acte s'ouvre sur les récriminations de la belle-mère envers Aurore qui, déjà mourante et couverte de brûlures, peine à se lever pour accomplir ses corvées. Elle accuse l'enfant de paresse, d'impertinence et de malpropreté devant son père, Téléspore, qui, aveugle comme à l'habitude, prend le parti de son épouse : le ton est donné, la marâtre achèvera Aurore à petit feu, malgré les prières et les supplications de l'enfant, avec la complicité involontaire du père, qui ne comprendra ce qui s'est passé presque sous ses yeux qu'au moment de l'agonie de sa fille. Aurore meurt, en chantant une dernière prière demandant pitié pour tous les enfants maltraités et un meilleur sort pour son corps brisé.

La deuxième partie de la pièce s'attache à reconstituer le procès de la marâtre. Les témoignages accablants des voisins, du curé et même du fils de la marâtre amènent l'avocat à plaider la

folie. Le jury refuse cette thèse et déclare l'accusée coupable de meurtre ; elle sera condamnée à la pendaison. Ajoutant une touche de merveilleux à ce dénouement judiciaire, Aurore apparaît à la Cour pour implorer, dans un chant pathétique, le pardon pour ses bourreaux.

La pièce offre une relation assez fidèle des faits historiques, bien qu'ils soient rehaussés pour les fins du drame par la reconstitution des rencontres et des conversations entre les personnages. À l'origine, le mélodrame se présentait sous forme d'un grand-guignol entrecoupé de parties comiques et de chants, où la résignation avec laquelle Aurore subit chrétiennement son martyre est habilement mise en valeur par le contraste tranchant occasionné par l'enchaînement de scènes de cruauté, d'espoir et de déception lorsque toute intervention bien intentionnée arrive trop tard et s'avère inutile.

Il faut surtout voir qu'*Aurore* est un événement marquant de l'histoire du théâtre canadien-français : pour la première fois, une pièce mettant en scène une intrigue ancrée dans la réalité sociale canadienne-française obtient un succès triomphal auprès du public jusqu'alors formé aux mélodrames français et américains. Cet ancrage vient non seulement de la notoriété des faits historiques, mais aussi du fait que les personnages principaux de la pièce sont des gens ordinaires aux prises avec une situation familiale dramatique où la religion, la science et la loi sont des intervenants externes dans le dénouement du drame. En ce sens, elle projette une structure sociale somme toute assez familière, sans compter que les valeurs morales (religieuses et familiales) qui sont mises en cause sont au cœur des rouages de la société.

Certaines raisons vont de soi pour expliquer le peu de considération accordé à la pièce tant par ses détracteurs que par l'histoire, notamment le fait qu'il s'agit de l'exploitation évidente d'un drame sensationnel déjà amplement rapporté par la presse, ce qui fait frémir d'entrée de jeu la critique bien-pensante. Toutefois, il faut aussi mettre dans la balance le fait que Petitjean demeure un auteur et un acteur français qui s'est inspiré d'un sujet s'éloignant de beaucoup de l'image idéalisée d'une

communauté rurale et solidaire coulant des jours sereins sous l'œil bienveillant du curé. Cette peinture pour le moins sordide d'un drame campagnard, dans laquelle toute une communauté est impuissante à agir à temps pour prévenir la tragédie, écrite par un auteur d'origine étrangère de surcroît, a tout pour faire bondir les tenants d'un régionalisme de bon ton. C'est pourquoi la pièce a pu être reçue non seulement comme un « cas flagrant de délit contre le bon théâtre » par ses détracteurs, mais aussi comme un « délit contre l'honneur de la race et même contre la morale » (Anonyme, 1921 : 22).

LE PRESBYTÈRE EN FLEURS

Tout au contraire d'*Aurore*, *Le presbytère en fleurs* rend hommage à la sérénité de la vie campagnarde à l'ombre du clocher. Son auteur, Léopold Houlé, originaire de Montréal, est titulaire d'une maîtrise en littérature et participe activement à la vie littéraire nationale depuis 1913, d'abord par son rôle de critique dramatique au journal *La Patrie*, où il sera ensuite secrétaire et éditorialiste. Sa carrière le conduira plus tard à être publiciste à la Commission canadienne de la radio et directeur des relations publiques pour la Société Radio-Canada, de 1936 à 1948. Il écrit des pièces de théâtre qui lui vaudront d'être récipiendaire de plusieurs prix et honneurs littéraires : Palmes académiques (1925), médaille de Vermeil de l'Académie française pour le *Presbytère* (1936), prix David en 1945, et j'en passe. De plus, il est le premier à avoir publié, en 1945, une *Histoire du théâtre au Canada* dans laquelle il déplore les conditions difficiles ayant entravé jusqu'alors l'émergence d'une véritable dramaturgie nationale.

La pièce de Houlé met aussi en scène les personnages typiques du médecin, du curé et de la jeune fille. Mais, on s'en doute bien, le propos et la perspective sont tout autres que ce qui est montré dans *Aurore* : dans cette comédie légère qui a pour thème central l'amour et le mariage, le curé et le médecin, anciens compagnons de collège, sont les personnages principaux, qui

s'affrontent sur le bien-fondé du mariage désiré par Gaby, la fille du médecin. Celle-ci est amoureuse d'un jeune homme sans richesse et sans éducation que son père désapprouve. Alors que le docteur a momentanément quitté la ville où il pratique pour venir se reposer chez son ami et réfléchir à l'avenir de sa fille, le curé se fait devant lui le grand défenseur de l'amour et du mariage. Au terme d'une suite de quiproquos et de chassés-croisés qui viennent troubler la quiétude habituelle du presbytère, la pièce se termine joyeusement sur trois mariages, qui seront bénis par le curé de Saint-Alme, paroisse idyllique où se déroule l'intrigue.

En effet, tout, dans la pièce, est mis à contribution pour dresser un portrait flatteur du curé de campagne et de la vie champêtre, y compris les descriptions du paysage. Cependant, l'auteur prend bien garde de verser dans un didactisme trop flagrant en intégrant à l'intrigue des référents à la vie urbaine, qui sont constamment mis en comparaison avec les valeurs paysannes. Par exemple, le docteur Plançon et sa fille transportent chez le curé Senay leur univers mondain et urbain : nous apprenons qu'ils ont une relation plus amicale que filiale, que le docteur et sa fille dansent ensemble, jouent au bridge et fument la cigarette (comme tout le monde, dit le docteur). Quant au curé, celui-ci a sciemment choisi de délaisser la ville et ses avatars. Au docteur qui lui reproche son manque d'ambition par son entêtement à rester dans son « trou de campagne », il oppose la « très saine logique » des montagnards en laquelle il met toute sa confiance.

Mais l'édification des valeurs traditionnelles passe encore plus par le fait que Gaby vient demander conseil au vieux curé de campagne dont l'ouverture d'esprit lui fait passer outre les extravagances de la jeune femme. Gaby, en effet, incarne la jeune femme moderne délurée : non seulement elle fume et danse, mais elle joue aussi au golf et prend soin d'émailler sa conversation de mots anglais. Elle se définit comme une « boy » qui souhaite ardemment avoir son petit « home » avec Bob, son fiancé, qui se nomme Robert. « Father, I feel so strange today ! » dit-elle à son père, qui découvre sa présence chez le curé. Celui-ci, convaincu

de l'amour que porte Gaby à son fiancé, réussira, par une ruse, à convaincre son ami médecin de consentir au mariage de sa fille. La « saine logique » paysanne du curé aura su venir à bout des faux-semblants entretenus par la frivolité de la vie moderne.

La critique, abondante, sera quasi unanime à célébrer la pièce qui, depuis sa première représentation au Monument-National le 14 mai 1929, sera fréquemment reprise dans le cadre d'activités humanitaires. Tout particulièrement, on insiste sur le mérite d'un portrait réussi de la mentalité canadienne-française. Dans *La Patrie*, au lendemain de la première, on pouvait lire : « La critique est heureuse quand elle peut faire des éloges, pensées et méritées. Elle est encore plus fière quand, pour célébrer le succès d'un camarade et d'un ami, elle n'a qu'à faire écho au sentiment général ». Et, en effet, les critiques se feront écho pour souligner le succès d'un confrère, ce qui augmentera d'autant la visibilité de l'œuvre et fera dire à Hervé Griffon, de *L'Action catholique*, lors de la publication de la pièce en 1933 : « des amis de M. Houlé ont hyperbolisé la louange » (1933 : 4).

En somme, le texte du *Presbytère* révèle une intention d'accommoder le régionalisme à la modernité ; *Aurore* raconte chrétiennement un drame sordide qui s'est réellement déroulé dans une communauté rurale. « Chacune de ces pièces marque l'apothéose d'un des deux grands courants dramatiques de ce début du xx^e siècle, le mélodrame et le boulevard », écrit Jean-Cléo Godin (1980 : 38). Si *Aurore l'enfant martyr* emprunte plus à la forme du mélodrame américain en raison des intermèdes comiques et musicaux qui ponctuent le drame, il n'en demeure pas moins que le traitement d'un acte criminel reste dans le ton d'un moralisme chrétien tout à fait traditionnel. À l'inverse, dans *Le presbytère en fleurs*, Houlé fait intervenir des discours sur la modernité dans une forme théâtrale traditionnelle, tout en valorisant la mentalité paysanne. Dans un cas comme dans l'autre, l'idéologie clérico-conservatrice est confrontée à des influences divergentes, bien qu'elle demeure nettement privilégiée par le dénouement des pièces. Dans cette optique, le succès d'*Aurore*

aurait pu être souligné au même titre que celui du *Presbytère en fleurs*.

Cependant, à la lumière de ce que nous venons de dire, on peut voir que le drame d'Aurore, malgré son succès populaire, participe d'un circuit artistique et d'une culture jugés comme irrecevables par les auteurs et les critiques dramatiques institutionnels, les deux se confondant parfois, comme dans le cas de Houlié. Privilégiant l'émergence d'un théâtre local mettant en valeur un certain idéal de la société canadienne-française, la critique aura eu tendance à passer sous silence un sujet aussi peu reluisant, mettant son succès sur le compte de la médiocrité du théâtre de l'époque et des goûts douteux du grand public.

Ainsi, la réponse à notre question de départ réside, partiellement du moins, dans le fait que l'époque assiste à l'affrontement de deux courants esthétiques : l'un, que l'on peut qualifier d'artistique, est animé par des critiques, des journalistes et des intellectuels dont les voix se font écho dans des journaux, des revues et des essais, et l'autre, plus populaire, est surtout animé par les vieux routiers du théâtre professionnel d'avant-guerre, qui ont laissé peu de traces écrites, sinon quelques ouvrages autobiographiques et recueils de mémoires. Par la force des choses, l'histoire aura retenu les écrits. Toutefois, nombre d'auteurs et de comédiens aimés du public étant passés à la radio dès le début des années 1930, l'influence de la culture dramaturgique populaire se fera sentir dans le théâtre radiophonique appelé à rejoindre un public diversifié. Entre les Henri Deyglun et Gratien Gélinas qui ont fait leurs premières armes au cours des années 1920 pour ensuite se tourner vers la radio, prendra racine une culture du divertissement de grande diffusion dont les thèmes sont inscrits dans la réalité sociale de l'époque.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1898), « Silhouettes artistiques », *Le Passe-Temps*, 24 décembre, [p. 376].
- ANONYME (1921), « Au Parc Royal, Hull, Dim[anche] 21 août. La Troupe Rollin, Nohcor, Petitjean présente “Aurore l’enfant martyr” », *Le Courrier fédéral*, 19 août, p. 5.
- ANONYME (1921), « Dans le monde des spectacles. Les spectacles qu’on devrait prohiber à Montréal et partout », *La Patrie*, 12 mars, p. 22.
- ANONYME (1921), « La Troupe Rollin-Nohcor-Petit-Jean [sic] dans “Aurore l’enfant martyr” », *Le Courrier fédéral*, 7 octobre, p. 8.
- ANONYME (1929), *Comoedia*, 7 juin.
- ANONYME (1929), « Théâtre. Musique, Cinéma. “Le Presbytère en fleurs” », *La Patrie*, 14 mai, p. 7.
- ANONYME (1933), « Vient de paraître. “Le Presbytère en fleurs” », *Le Devoir*, 11 juillet, p. 2.
- ASSELIN, Olivar (1930), *La Presse*, 16 mai.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- DAVID, Gilbert (1998), « Signaux contradictoires d’un théâtre naissant », *L’Annuaire théâtral*, n° 23 (printemps), p. 11-18.
- GODIN, Jean-Cléo, et Laurent MAILHOT (1980), *Le théâtre québécois*, vol. 1, Montréal, Hurtubise HMH, p. 38-39.
- GRIFFON, Hervé [pseudonyme de Émile BÉGIN] (1933), « Au royaume des livres. *Le Presbytère en fleurs* », *L’Action catholique*, p. 4.
- HOULÉ, Léopold (1933), *Le presbytère en fleurs*, Montréal, Imprimerie des sourds-muets.
- LARRUE, Jean-Marc (1998), « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L’Annuaire théâtral*, n° 23 (printemps), p. 19-37.
- PETITJEAN, Léon, et Henri ROLLIN (1982), *Aurore l’enfant martyr*, histoire et présentation de la pièce par Alonzo Le Blanc, Montréal, VLB.

CONTINUITÉ, DISJONCTION
ET RECOMMENCEMENT
DANS LE ROMAN RÉGIONALISTE :
ÉTUDE COMPARÉE DE *MARIA CHAPDELAINE*
DE LOUIS HÉMON (1916) ET DE *MARKENS GRØDE*
DE KNUT HAMSUN (1917)¹

Daniel Chartier

Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée
des représentations du Nord
Université du Québec à Montréal

Les parutions parallèles et presque simultanées en 1917 de *L'éveil de la glèbe* (*Markens Grøde*, littéralement en norvégien : « les fruits de la terre ») de Knut Hamsun et en 1916 (en 1921 chez Grasset) de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon marquent, respectivement dans les littératures norvégienne et canadienne-française, un changement de perspective esthétique dans la représentation de la nature dans le roman et l'établissement d'une

1. Pour cet article, je remercie Marie-Hélène Mello pour son travail d'assistantat. Cette analyse s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur « La réception et la constitution comparées d'un imaginaire nordique dans la littérature québécoise », financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, ainsi que dans le cadre des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

norme littéraire qui devait modifier à jamais la conception de la littérature nationale. Curieusement, les deux œuvres, qui ont connu un succès sans précédent, traitent du même sujet sans que leurs auteurs aient été en contact : un couple s'établit au Nord dans une forêt vierge, ingrate à la culture, et construit, comme au début du monde, un domaine qui lui appartient.

Les deux romans témoignent des tensions, dans les œuvres régionalistes, entre le temps narratif, le temps historique et la volonté de rendre compte d'une relation à la nature basée sur le cycle éternel et répétitif des saisons : sous le couvert d'un rapport de symbiose avec la nature et le territoire, le lien des personnages au monde se corrompt sous l'action du temps historique, qui se manifeste par la présence réelle ou infiltrée de la ville et du technologisme. Dans les récits, ces éléments de la modernité sont souvent repoussés, par un effet de bascule, dans un temps circulaire propice à l'universel et à l'éternel. L'objectif esthétique se révèle ainsi bien loin du réalisme et dévoile plutôt un projet idéaliste qui, dans son aveu de l'impossibilité de rendre compte du temps historique, s'inscrit directement dans la modernité, ici celle d'un lieu de conflit dynamique entre l'histoire, le temps narratif et la volonté de préserver l'éternité du cycle saisonnier : « Les héros de Hamsun, écrit Leo Lowenthal, cherchent à tirer de la nature le sens qu'ils ne peuvent plus trouver dans l'Histoire¹ » (1957 : 197).

Sous ce rapport, l'analyse des deux œuvres s'inspire d'un comparatisme de production : il n'y a jamais eu d'importants liens directs entre les littératures québécoise et norvégienne². Pourtant, leur situation institutionnelle se ressemble et l'étude de l'une permet d'éclairer l'autre dans ce qui la constitue. Régis Boyer, le

1. Traduction libre de « Hamsun's hero [...] seeks to draw from nature the meaning which he can no longer deduce from History ».

2. Outre quelques traductions et adaptations d'œuvres norvégiennes, dont celles d'Edmond de Nevers au début du xx^e siècle et de Marie Cardinal dans les années 1980, ainsi que celles, du français au norvégien, de quelques œuvres québécoises, dont *Bonheur d'occasion* (1950), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1967), *Le matou* (1984).

spécialiste français des littératures scandinaves, note que les littératures du Nord, en marge des grands courants européens, s'inscrivent dans un mouvement d'ouverture et de fermeture ; qui connaît l'histoire littéraire sait que ce courant n'est pas étranger à la littérature du Québec. Boyer écrit que « le Nord [est] [...] très familier de ce mouvement de "diastole-systole" qui le voit régulièrement s'ouvrir à l'étranger pour se replier ensuite sur ses propres ressources » (1996b : 8). Aussi, dans les courants littéraires du début du xx^e siècle, qui cherchent à renouveler formellement la représentation de la nature et témoignent à leur façon d'une modernité esthétique, le régionalisme est apparu pour les petites cultures (que ces cultures régionales soient internes, comme celles des régions de France, ou en marge de cultures dominantes, comme celles du Québec et des pays nordiques) une manière de concilier les préoccupations littéraires avec un projet culturel et identitaire autonomiste. Dans ce cadre, *Maria Chapdelaine* et *Markens Grøde* ont constitué à la fois des propositions littéraires originales ainsi que des étapes dans le développement d'une littérature nationale. Avec le temps, elles sont toutes deux devenues des standards romanesques et des classiques de leur culture.

Au Québec, l'œuvre de Hémon apparaît triplement symbolique. D'abord, elle concrétise le mouvement régionaliste par la publication attendue d'un chef-d'œuvre qui puisse servir de modèle à cette esthétique. Ensuite, elle signale un malaise de l'institution : les critiques canadiens-français, qui attendaient fébrilement la grande œuvre devant confirmer l'existence de la littérature nationale, ne l'ont pas reconnue à temps et ils ont dû se rallier après coup au jugement critique français, qui en statuait favorablement la valeur. Enfin, on a longtemps déploré que l'œuvre du sol national ait été écrite par un étranger : encore en 1938, Jean-Charles Harvey écrivait : « C'est peut-être notre malheur à nous que d'en revenir toujours aux fictions de Louis Hémon ou de Marie Le Franc. Ces deux fortes personnalités jettent une ombre sur nos meilleurs écrivains du terroir. Je le regrette pour nous tous » (1938 : 2). En Norvège, l'œuvre de Hamsun pose un pareil malaise : l'histoire littéraire en reconnaît

le caractère dominant pour le roman de la première moitié du siècle, mais l'histoire politique garde un souvenir amer de l'appui de Hamsun à l'Allemagne durant la Deuxième Guerre mondiale. D'autant plus que Hamsun a été le premier Norvégien à recevoir un prix Nobel de littérature, alors accordé pour une seule œuvre – *Markens Grøde*, en 1920 –, qui affirmait sans équivoque la valeur de la littérature de la Norvège. Quinze ans seulement après qu'elle eut voté, et obtenu, son indépendance en se séparant de la Suède par référendum en 1905, la Norvège trouvait en Hamsun un modèle littéraire, qui plus est reconnu par l'Académie suédoise. Les œuvres de Hémon et de Hamsun, en définissant une esthétique, apparaissaient ainsi comme la clef de voûte qui assurait vers l'étranger, quoique de manière problématique, la reconnaissance de la littérature nationale.

En plus du scénario de base, les trames narratives des romans de Hémon et de Hamsun se rapprochent de façon curieuse dans une scène commune : celle de la cueillette des mûres et des bleuets. Dans *Maria Chapdelaine*, ce passage symbolique suggère un rapprochement sensuel entre Maria et François Paradis qui ouvre un futur, alors que l'homme et la femme promettent de se fiancer : « Côte à côte, ils ramassèrent des bleuets quelque temps avec diligence, puis s'enfoncèrent dans le bois, enjambant les arbres tombés, cherchant du regard autour d'eux les taches violettes des baies mûres... » (1990 : 78¹). Dans *L'éveil de la glèbe*, ce passage est aussi celui d'une scène d'amour, non pas entre Inger et son mari, Isak, mais entre Inger et Gustaf le Suédois, un mineur avec qui elle commettra l'adultère. Plutôt qu'ouvrir sur un avenir de bonheur, Hamsun choisit donc une forme de désunion sourde : « Comment aurait-elle refusé ? écrit Hamsun. [...] Ils vont cueillir des mûres et des prunelles, de buisson en buisson. Elle relève sa jupe et a de jolies jambes à montrer. Ils s'asseyent pour se reposer. Tout est silencieux » (1992 : 232²).

1. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention MC suivie du numéro de la page.

2. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention ÉG suivie du numéro de la page.

Les critiques ont vu, dans l'œuvre de Hamsun, un rapport moral à l'œuvre de Rousseau, puisque la conception du rapport de l'homme à la nature y est prédominant. Cependant, si le philosophe considère que l'homme est bon par nature, ce n'est pas le cas du romancier norvégien, pour qui, dans un rapport ironique et romancé, l'homme est d'abord mauvais : il « avait été honnête sans doute, mais parce que l'occasion de ne pas l'être lui avait manqué » (ÉG : 226), écrit Hamsun à propos de son personnage principal. Pour le romancier, si l'homme est meilleur dans la nature, c'est simplement que la tentation d'y être mauvais se présente moins fréquemment. Le rapport à la moralité de *Maria Chapdelaine* est imprégné de la pensée catholique, mais il ne s'y soumet pas entièrement, puisqu'il s'inscrit dans la montée de la modernité et est canalisé par trois appels mystiques et parallèles : celui des territoires nordiques vierges, celui du pays de Québec et celui de la passion amoureuse.

Les structures narratives de *Maria Chapdelaine* et de *L'éveil de la glèbe* se ressemblent pourtant : dans une première partie, le romancier expose une période où règne un temps de continuité linéaire, qui correspond au lien naturel de l'homme à la terre. Cette symbiose se rompt dans une deuxième partie par une disjonction qui, par la dureté des éléments et l'infiltration des valeurs de la ville, remet en cause le lien entre l'homme et la morale. Enfin, dans leur dernière partie, les récits réconcilient cette blessure par l'introduction d'un temps circulaire, qui permet le recommencement et un nouveau départ de la création dans un temps anhistorique et universel, qui nie toutefois les effets pourtant prégnants du monde historique.

LE LIEN DE L'HOMME À LA TERRE : LA CONTINUITÉ

Le mouvement initial des deux œuvres s'inscrit dans un rapport de continuité où le temps linéaire favorise le lien entre l'homme et la terre, dans une proximité posée comme harmonieuse avec les éléments naturels, qui est représentée dans une beauté simple et sans heurt par laquelle le rôle de l'homme se

définit à l'intérieur même de l'idée de nature. Toute tentation – l'ailleurs, la richesse, la fuite devant la dureté du climat – reste contenue par la résignation des personnages, bien qu'elle annonce les dangers d'une rupture potentielle.

Au départ des œuvres, le monde se présente ainsi dans un contexte harmonieux et idyllique : « entourés de prodiges en toutes saisons » (ÉG : 146), comme le suggère le narrateur de *L'éveil de la glèbe*, les hommes sont entraînés dans un rôle de symbiose socionaturelle. De la même manière, le couple Chapdelaine se veut d'abord entièrement non problématique : « La vie avait toujours été simple pour eux : le dur travail nécessaire, le bon accord entre époux, la soumission aux lois de la nature et de l'Église. Toutes ces choses s'étaient fondues dans la même trame » (MC : 106). Cette communion continue ne les distingue des animaux¹ que par l'incitation « à la réflexion et au recueillement » (ÉG : 9) ainsi que par la possibilité d'une communication par l'émerveillement : « il leur semblait, écrit de son côté Hamsun, que la nature venait [...] leur parler » (ÉG : 145).

Dans cette harmonie, le travail de la terre place l'homme en continuité avec la nature, ce qui ne permet parfois plus de distinguer l'humanité de ce qui l'entoure, comme dans ce passage remarquable de *Maria Chapdelaine*, où les hommes reviennent des champs : « Le soleil glissa vers l'horizon, disparut ; le ciel prit de délicates teintes pâles au-dessus de la lisière sombre du bois, et l'heure du souper ramena vers la maison cinq hommes couleur de terre » (MC : 59). Alors devient-il facile de suggérer le fait que « peiner du matin au soir sembl[e] une permission bénie » (MC : 190) puisque l'homme peut se servir de son intelligence pour mieux s'abandonner à la terre : « L'homme et la

1. Buttry soulève cette ambiguïté avec les animaux, qui se manifeste notamment par une certaine animalité des personnages. Elle écrit : « Nature so permeates Hamsun's world view that he sees human life follow nature's rhythm. [...] Hamsun's heroes are endowed with animal attributes and super-potency to stress their nearness to nature » (1981 : 355).

nature, écrit Hamsun, ne se livrent pas de combat : ils s'accordent » (ÉG : 311). *Les fruits de la terre – Markens Grøde* – apparaît ainsi, suggère Helge Vidar Holm, comme le résultat « d'une vraie liberté, de la liberté naturelle qui respecte et suit les lois fondamentales de l'existence » (1988 : 69). Hémon présente ces récoltes comme le fruit d'une victoire sur soi-même : « À la fin de la saison, [...] écrit-il, les hommes s'étirèrent et respirèrent longuement comme s'ils sortaient d'une bataille » (MC : 85). Cette fusion semble la source d'un grand pouvoir : en regardant sa terre, le père Chapdelaine peut ainsi, comme Isak, savourer « le grand contentement de savoir que la chaleur du soleil, la pluie tiède, l'alchimie généreuse de la terre – toutes sortes de forces géantes – travaillaient en esclaves soumises pour lui... pour lui » (MC : 190).

La volonté de valoriser la rencontre de l'homme avec la nature se répercute dans la représentation des personnages, qui sont marqués par leur simplicité, quoiqu'elle finisse par distordre la relation des personnages à Dieu. Dans cette utopie initiale, la simplicité des mœurs est le fait des hommes bons : Hémon rappelle que « les paysans ne meurent point des chagrins d'amour ni n'en restent marqués toute la vie » (MC : 125). François Paradis, repenté de ses vagabondages, admire ainsi chez Maria « la simplicité franche de ses gestes et de ses habitudes » (MC : 80), sa beauté « simple et sincère, et proche de la nature qui ignore les mots » (MC : 152), à l'image des hommes de Hamsun, « des gens de santé robuste » (ÉG : 65-66). Cette harmonie des personnages avec la terre, le caractère naturel de leur travail et de leur présence dans la nature s'établissent de manière tellement rhétorique qu'ils finissent par rendre ambiguë leur relation au monde divin. Sûrs de s'inscrire dans un projet naturel, les personnages y trouvent une force qui dépasse les lois des hommes : à Geissler qui lui dit : « Ta maison, ton troupeau, ta terre, personne ne peut te les prendre ! », Isak répond, tout simplement : « Non [...]. C'est de Dieu que nous les tenons » (ÉG : 162). Perdus dans une nature qui les absorbe, les personnages en viennent à donner aux éléments une personnalité et une fonction

divines. Ainsi Hémon écrit-il que « la mère Chapdelaine s'était façonné une sorte de polythéisme compliqué, tout un monde surnaturel », ce à quoi Hamsun pourrait répondre qu'il s'agit aussi d'un panthéisme, où « Dieu est toute nature¹ », y compris l'homme.

Peu à peu dans les deux récits, la dureté du travail met toutefois à l'épreuve cette fusion de l'homme à la nature. Pour arriver à ne pas céder à la tentation de rompre l'harmonie avec la terre, les personnages doivent non seulement se résigner à la simplicité, mais aussi résister devant la tentation d'aller ailleurs. Les appels en faveur de ce courage parcourent les deux œuvres. Chez Hamsun, Inger revenue à elle renonce « à ses manières raffinées et redev[ient] sérieuse : une femme de paysan, sérieuse et réfléchie » (ÉG : 135), alors qu'Isak exécute chaque geste du semeur « dans un esprit de bonne volonté et de résignation » (ÉG : 31). Chez Hémon, le père Chapdelaine encourage ceux qui l'entourent à résister. À Edwige, qui lui dit : « On va mourir à faire de la terre ! », le père ne peut que répondre : « Toffe, Edwige, toffe ! La soupe aux pois sera bientôt prête » (MC : 62). Cet héroïsme quotidien est aussi le fait des personnages féminins, telle la mère Chapdelaine qui, tout comme Maria, sait le risque d'être tentée par l'ailleurs : pas celui de l'Ouest, mais celui où on trouve « tout ce qu'il y a de merveilleux, d'enivrant, dans le spectacle et le contact des multitudes » (MC : 146) ou même celui des « vieilles paroisses où la terre est défrichée et cultivée depuis longtemps, et où les maisons sont proches les unes des

1. Naess note que Hamsun considérait ce panthéisme inévitable : « One of his notes for *Growth of the Soil* reads : "God is in everything. It is impossible not to be a pantheist" » (1986 : 15). C'est aussi l'opinion de Boyer, qui écrit : « J'aurai souvent écrit que, depuis que nous le connaissons, le Scandinave évolue dans un décor – physique ou mental, il n'importe – hanté. Il est donc presque normal que la période où nous sommes et où jouent des tendances contradictoires ait assisté également au retour en force d'une inspiration religieuse, au sens large, c'est-à-dire non nécessairement centrée sur le christianisme : elle est, en fait, panthéiste, sauf exceptions » (1996a : 245).

autres » (MC : 41). Les œuvres introduisent cet élément de résignation en lui adjoignant celui du doute qui surgit devant les difficultés et prend un sens nouveau : « Pourquoi rester dans ce pays perdu ? » se demande Aronsen ; « Est-ce que cela en valait la peine ? » se demande la mère Chapdelaine. Le doute permet de briser le lien de l'homme à la nature et induit un questionnement moral qui rend impossible la continuité linéaire du monde et ouvre la voie aux préoccupations historiques de la modernité.

LE LIEN DE L'HOMME À LA MORALE : LA DISJONCTION

On trouve dans les deux récits plusieurs marques faisant office de disjonctions et indiquant l'impossibilité de poursuivre le temps linéaire, qui a été posé comme celui de la fusion de l'homme à la nature. Peu à peu, les idées de la laideur et de l'ailleurs s'infiltrant et brisent le rapport harmonieux et permanent du colon à la beauté de sa terre. La dureté du climat et la cruauté des éléments finissent aussi par déplacer le rôle de l'homme, qui doit désormais *s'opposer* à la nature pour survivre : il ne peut ainsi plus être partie de la symbiose socionaturelle. Cette rupture prend la figure d'une nature hostile et personnifiée. Ainsi la mort de François Paradis signale-t-elle la sinistre présence d'éléments maléfiques de la nature : « Le froid assassin et ses acolytes se sont jetés sur lui comme une proie ; ils ont raidi le beau visage franc, fermé ses yeux hardis sans pitié ni douceur » (MC : 123). L'homme doit donc combattre, comme le fait Edwige, qui « se battait contre l'inertie alliée du bois et de la terre en ennemi plein de haine que la résistance enrage » (MC : 61). Peu à peu se développe « la haine des hivers du Nord, du froid, du sol blanc, de la solitude, des grandes forêts inhumaines » (MC : 155-156), qui ne soutiennent plus les colons. « Le malheur était arrivé, écrit Hamsun. Un grand sapin se sépare de sa souche, un homme veut le faire tomber d'un côté, le vent en décide autrement, l'homme est vaincu » (ÉG : 208).

Dans ce jeu d'opposition personnifiée à l'homme, la forêt et les bois constituent les figures les plus fortes, tant dans *Maria Chapdelaine* que dans *L'éveil de la glèbe*. Autour des « champs conquis sur le bois » (MC : 98-99) apparaît alors un ennemi qu'il faut abattre : « l'épaisse forêt vierge, écrit Hamsun, se dressait comme une muraille devant la maison et empêchait la prairie de s'étendre » (ÉG : 22). Chez Hémon, cette « lisière proche des bois redoutables » (MC : 111) forme « les squelettes des créatures vivantes que le froid de la terre aurait pénétrées et frappées de mort » (MC : 105). Ce « temple en ruines » (MC : 31) derrière lequel « cent secrets tragiques, enfouis, appelaient et se lamentaient comme des voix » (MC : 121) représente « une poigne cruelle qu'il f[aut] desserrer peu à peu, année par année » (MC : 151) et le visage funeste de l'espace. Dans ses cauchemars, Maria imagine les arbres se rapprocher de la maison et la menacer davantage. La disjonction avec la nature est telle qu'il est désormais possible d'imaginer s'éloigner de celle-ci : « point n'est besoin de voir le lieu », se dit Maria, « elle connaît assez bien l'aspect redoutable des grands bois en hiver » (MC : 122). C'est d'ailleurs le bois, parce qu'il finit par avoir raison de François Paradis, qui a brisé le récit du bonheur prospectif de Maria et qui a amené la première disjonction dans le récit.

Si les deux romans, dans l'esprit du régionalisme, se plaisent à poser la ville comme le lieu de la méchanceté, ils se distinguent radicalement, comme il a été mentionné, par leurs prémisses. Hémon présente des personnages qui, tentés par l'ailleurs, voient la campagne comme le fait des gens bons, simples, appliqués à renouveler le mystère tellurique et à poursuivre la lignée nationale ; chez eux, la ville représente la tentation, qui devient d'autant plus forte que la nature apparaît hostile à leur destin. En introduisant des pensées de confort, de bonheur et de richesse, Hémon fait voir quelques lueurs de la ville, mais ces hommes restent bons, même quand ils sont tentés par les « merveilleux spectacles sans fin » (MC : 141-142) des rues inondées de lumière. Chez Hamsun, la campagne représente aussi un vecteur lié au bien. Toutefois, pour Hamsun, tout homme veut naturellement

le mal, et s'il est meilleur à la campagne, c'est tout simplement parce qu'il a moins de possibilités d'être tenté de l'accomplir. « Le colon de l'Almenning, écrit-il, ne se désolé pas pour ce qu'il ne peut pas avoir » (ÉG : 275-276). Homme et femme ne vivent dans la nature en une symbiose morale utopique que parce qu'ils n'ont pas d'autres possibilités. Hamsun écrit que, pour Isak, « la terre faisait son salut. S'il avait vécu au village, il se serait peut-être laissé tenter : il aurait acheté des inutilités et mis tous les jours sa chemise rouge du dimanche. Ici, dans la solitude, il échappait à de tels entraînements » (ÉG : 175). Il construit ses personnages dans l'éloignement pour les préserver du changement et du plaisir : Inger peut ainsi vivre sans ses vanités : « il n'y a pas de bal à Sellanraa et elle ne peut pourtant pas danser seule » (ÉG : 219-220).

La ville n'est pas qu'un symbole géographique : il arrive que les personnages la portent en eux. Elle devient alors un regard qui transforme en ridicule la simplicité de la campagne. « Eh bien, toutes ces choses-là, dit Lorenzo Surprenant à Maria, les gens qui ont habité les villes ne feraient qu'en rire » (MC : 142-143). La liberté de l'habitant devient un esclavage envers ses animaux¹ et les paysans paraissent dans toute leur laideur. Devant le rêve que lui offre Lorenzo, le projet d'Eutrope Gagnon ne paraît à Maria que comme « une vie de labeur grossier dans un pays triste et sauvage » (MC : 153). Après avoir rêvé « aux beaux messieurs de la ville qu'elle avait vus [...] avec des mouchoirs de poche », Inger « se comportait envers Isak comme il le méritait : ce n'était qu'un paysan, un rustre » (ÉG : 132). La fragilité du monde utopique de la campagne paraît, dans cette perspective, dangereusement mise en danger par les attraits de cette modernité venue d'ailleurs.

Cependant, si la ville apparaît parfois comme « une sorte de paradis perdu » (MC : 41), elle se signale surtout dans les œuvres

1. Lorenzo dit à Maria : « Il n'y a pas d'homme dans le moins qui soit moins libre qu'un habitant... » (MC : 138-139).

par son mouvement¹ de repoussoir et de tentation : il s'agit moins d'une possibilité que d'une négation utile au récit. « La ville, ce lieu de perte » (ÉG : 150), comme l'écrit Hamsun, peut détruire l'idéal d'autarcie de l'habitant². C'est l'occasion de la dépense, de la paresse³ et de la vanité, qui induit un goût démesuré pour le luxe. Sous l'influence urbaine, le fils d'Isak, Eleseus, confond besoins et caprices alors qu'il réclame de son père plus d'argent pour « quelques petites choses à acheter » : « une paire de patins, pour aller sur la glace ; un cure-dent en argent, qui permettait de prendre des poses élégantes quand on s'entretenait avec des amis après dîner » (ÉG : 220). La ville prend surtout la forme d'une peur de l'ailleurs et de l'autre, qui mettent en péril la quiétude de l'« ici » ; en ce sens, le lieu du régionalisme se voit valorisé dans sa proximité, et condamné dans son éloignement. C'est ce que les voix de Maria lui rappellent : « Là-bas, c'était l'étranger : des gens d'une autre race parlant d'autre chose dans une autre langue, chantant d'autres chansons... Ici... » (MC : 191). Même quand on ne quitte pas les bois, le mal peut nous rejoindre et il arrive à la campagne par l'étranger : Lorenzo, qui n'est plus lui-même depuis qu'il vit aux États-Unis, ou encore Gustaf le Suédois, avec qui Iser commet l'adultère⁴.

1. Naess écrit : « The novel describes the city as a prison : the city is where Inger's prison is and where she acquires the prisoner's syndrome, a blind acceptance of conventionality and aimless materialism which also leads to Barbro's corruption and Eleseus's undoing » (1984 : 115-116).

2. En ce sens, la mine joue dans *L'éveil de la glèbe* la même fonction que la ville et elle amène la destruction du rêve des colons : « Ah ! si tu avais vu l'ingénieur ! Il a amené ici une armée d'ouvriers, et des chevaux, et des machines, jeté l'argent à pleines mains, tout bouleversé ; il a inondé le pays avec son argent, et sans autre effet que d'y répandre le désastre » (ÉG : 312-313).

3. Un séjour à la ville rend Inger fainéante : elle finit par réclamer pour « les besoins extérieures » une domestique (ÉG : 129).

4. « Inger ? Elle était allée cueillir des mûres. Elle cueillait des mûres... avec Gustaf le Suédois [...] » (ÉG : 232).

L'effet de disjonction introduit par le vecteur urbain déstabilise la quiétude du récit : il arrive que des personnages, une fois qu'ils ont rêvé de la ville et de ses tentations, ne peuvent plus s'en sortir et ils perdent, comme Eleseus, l'héroïsme des colons : « Pauvre Eleseus ! Il eût mieux valu pour lui qu'il ne quittât jamais la terre [...] Aucune énergie en lui, aucune profondeur ! » (ÉG : 303). Ces personnages n'arrivent plus à rétablir la symbiose avec la nature et le temps linéaire, et ceux qui sont restés fidèles à la terre jugent parfois qu'il vaudrait mieux qu'ils ne reviennent pas. Ainsi Barbro dans *L'éveil de la glèbe* reste-t-elle frivole après son séjour au village : « Mais alors pourquoi était-elle revenue, au nom du ciel ? » (ÉG : 200). La tentation de Maria devient plus tragique dans cette perspective : la ville soulève en elle « un grand désir de s'en aller », « une glorieuse métempsychose dont elle avait la nostalgie d'avance » (MC : 145-156). L'effet de la ville sur les personnages est ainsi défini comme irrévocable.

Toutefois, la figure de la ville peut aussi prendre le visage du progrès et de la colonisation d'une terre, qui mène à terme à sa transformation en village. Ainsi, le travail des colons, qui semblait naturel et en fusion avec leur environnement, porte en lui sa propre fin¹, puisqu'il provoque l'arrivée du village, prémisse de la ville, en plein bois. C'est ce que constate Isak alors qu'il contemple son domaine :

Eh ! mon Dieu ! tout a changé. Le pays lui-même s'est métamorphosé. Cette large route, qui suit la ligne du télégraphe, à travers la forêt, n'existait pas auparavant

1. Simpson écrit : « [...] At the beginning of the novel, we might suppose that Isak has distanced himself sufficiently from civilization so that he will not have to be concerned with it. However, in his creation of the path, which becomes a road, between his farm in the wilderness and the town, Isak himself transforms the wilderness into another of those border landscapes favored by Hamsun's heroes when they attempt to return to nature [...] No matter where they flee to, civilization catches up with Hamsun's protagonists, or else they go in search of it – usually both » (1984 : 19).

[...] *Les gens disaient : « La paix soit avec toi ! » [...] Maintenant ils se contentent de vous adresser un signe de tête, ou même ne saluent pas du tout* (ÉG : 280).

C'est par le travail des colons qui voulaient d'abord la fuir que la ville aura ainsi rejoint la campagne : dans le récit, le temps est alors venu pour le père Chapdelaine de repartir plus au Nord, comme le temps est venu pour une nouvelle génération, pour un printemps et pour un temps circulaire, dans un récit qui quitte la littérature réaliste pour entrer dans celui de l'épopée : un nouveau départ de la création indique un recommencement et l'entrée dans le monde sacré de la légende. Par ce passage du temps idyllique à celui de l'histoire (la ville), puis à la bascule dans le temps cyclique, on constate que le réalisme et le projet régionaliste sont condamnés à leur propre destruction : seul l'idéalisme et l'utopie circulaire peuvent en sauver le projet.

UN NOUVEAU DÉPART DE LA CRÉATION : LE RECOMMENCEMENT

Après la symbiose socionaturelle et la rupture provoquée par disjonction, voilà que tout recommence, dans une troisième phase des récits et dans un temps cette fois circulaire. Une temporalité non vectorielle qui efface tout référent historique et réaliste, et instaure la possibilité du recommencement, malgré la tentation apportée par la ville. Le colon, comme au premier jour, se posera une fois encore sur une terre vierge, exempte de toute souillure :

Cinq fois déjà depuis sa jeunesse, écrit Hémon à propos du père Chapdelaine, il avait pris une concession, bâti une maison, une étable et une grange, taillé en plein bois un bien prospère ; et cinq fois il avait vendu ce bien pour s'en aller recommencer plus loin vers le Nord (MC : 42).

Ce recommencement est toutefois une illusion et une négation du changement apporté par la modernité : dans ces « régions lointaines du nord où nul œil humain ne se posait » (MC : 96), comme l'écrit Hémon, ce « vaste territoire qui n'appartenait à personne, le pays sans maître » (ÉG : 5), comme le décrit Hamsun, on peut être tenté de croire à la possibilité d'une nouvelle harmonie avec la nature. Pour y arriver, on doit cependant faire fi de tout réalisme, et pour que survienne ce nouveau début du monde, s'apparentant à la Création, on doit arriver à transformer l'ailleurs pur en lieu d'ici : « le plus difficile, écrit l'auteur de *L'éveil de la glèbe*, avait été de trouver une place, cette place qui n'était à personne qu'à lui » (ÉG : 6-7).

Dans les récits de Hémon et de Hamsun, l'insistance sur les cycles du printemps, de la naissance et des générations appuie l'instauration de ce temps circulaire¹ et la possibilité d'un renouveau incessant, qui ferait basculer le récit dans un cycle éternel. « La brise tiède [qui] chuchot[e] des encouragements et des promesses » (MC : 185) permet la délivrance : « le monde, écrit Hémon, [est] métamorphosé une fois de plus comme une belle créature qu'un coup de baguette miraculeuse délivre enfin d'un maléfice » (MC : 181). Le printemps cicatrise la disjonction dans la possibilité d'un candide début, qui est aussi celui du passage des générations, marquée par le rajeunissement de la figure du père en celle de son fils. C'est la figure d'Isak, devenu « un homme soucieux et usé » qui regarde son fils Sivert, qui « maintenant possède la force » (ÉG : 280-281), ou celle du fils du père Chapdelaine, Téléphore avec « sa figure imberbe d'enfant », qui déjà parle « avec une lenteur mesurée de vieil homme plein d'expérience » (MC : 41). Désormais, le temps n'existe plus pour ce monde sorti du réalisme : « Vous entretenez la vie, écrit Hamsun, vous transmettez la vie de génération en génération : c'est le sens de la vie éternelle » (ÉG : 311-312).

1. Popperwell note l'effet de ce temps des saisons dans le récit de Hamsun : « The seasons come and go in an eternal cycle and the heathland seems limitless and thus universal » (1961 : 139).

Hors du temps de la réalité, on reconnaît au travail des hommes un caractère naturel : « ils avaient accompli des miracles » (ÉG : 21). « Dans leurs yeux vifs, écrit Hémon, la même jeunesse éternelle que donne souvent aux hommes du pays de Québec leur éternelle simplicité » (MC : 29). La volonté de symbiose avec la nature, la vaine résistance contre le changement qui s'annonce par le progrès, la volonté de recommencer le début du monde et d'atteindre ainsi l'éternel font que ces récits se terminent par des passages qui ne sont plus réalistes, puisqu'ils ne racontent pas l'histoire d'un homme, mais l'histoire *de* l'homme¹ : « En Palestine ou en Amérique, comme dans la vallée du Gudbrand, écrit Hamsun, le semeur est pareil à Isak, qui sème, point minuscule au milieu du vaste monde » (ÉG : 32). La volonté du récit régionaliste d'atteindre l'universel ne se fait toutefois pas sans conséquences. Sorte de compromis « entre l'état de nature et l'état de civilisation » (Buttry, 1986 : 29), il force à abstraire de la narration la possibilité du temps historique. Même s'ils sont situés dans un territoire et une histoire nationale comme le sont *Maria Chapdelaine* et *L'éveil de la glèbe*, les récits régionalistes se doivent d'être utopiques et non réalistes à moins de se faire, au début du xx^e siècle, le récit de la fin de la terre. Pour conserver une part d'utopie au projet rural, ils doivent remplacer le temps de l'Histoire par le temps de la nature² et, en sacralisant ce dernier dans l'universel et l'intemporel, dissimuler toute possibilité de changement, qui est le principe même à la base de l'Histoire :

[...] *ici toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangi-*

1. Cette idée est suggérée par Gustafson à propos de *L'éveil de la glèbe*. Il écrit : « It is simply a story of man – not *a* man – at work with nature ; it relates the epic struggle between the eternal process of nature and an encroaching modern industrial civilization » (1940 : 248).

2. Lowenthal écrit : « Nature's timetable replaces the timetable of history » (1957 : 202).

bles et qui devront demeurer jusqu'à la fin. [...] Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer (MC : 193-194).

Le récit régionaliste, devenu universel, fixe ainsi le temps : devenu cyclique, il induit la récurrence, mais jamais le changement. Toutefois, tant *Maria Chapdelaine* que *L'éveil de la glèbe* arrivent à échapper à la simplicité de ce projet : parce qu'ils racontent aussi la nécessité, pour le régionalisme, de dissimuler l'histoire et de se poursuivre dans un temps circulaire, ils introduisent ainsi en littérature, d'une manière formelle, et certes novatrice, la complexe tension temporelle qui existe entre la tradition et le progrès.

BIBLIOGRAPHIE

- BOYER, Régis (1996a), « Le néo-réalisme », dans *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard.
- BOYER, Régis ([1960] 1996b), « Introduction », dans *Knut Hamsun, littérature à la mode et autres textes*, [s. l.], Joseph K.
- BUTTRY, Dolores (1981), « Perception of the physical world. Jean-Jacques Rousseau, Knut Hamsun and nature », *Edda* (Oslo), n° 6, p. 347-358.
- BUTTRY, Dolores (1986), « Deux exemples de l'autarcie. Claren et Selanraa », *Mosaic* (Winnipeg), vol. XIX, n° 2 (printemps), p. 21-30.
- GUSTAFSON, Alrik (1940), « Man and the soil », dans *Six Scandinavian Novelists*, New York, American-Scandinavian Foundation.
- HAMUN, Knut ([1917] 1992), *L'éveil de la glèbe*, Paris, Calman-Lévy.
- HARVEY, Jean-Charles (1938), « Critique littéraire. 30 Arpents. Grand roman du terroir de notre compatriote Ringuet », *Le Jour*, vol. II, n° 15 (24 décembre), p. 2.
- HÉMON, Louis ([1916] 1990), *Maria Chapdelaine*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- LOWENTHAL, Leo (1957), « Knut Hamsun », dans *Literature and the Image of Man*, Boston, Beacon Press, p. 190-220.
- NAESS, Harald (1984), « *Growth of the soil* », dans *Knut Hamsun*, Boston, Twayne, p. 109-119.
- NAESS, Harald (1986), « Knut Hamsun and *Growth of the Soil* », *Scandinavica*, vol. XXV, n° 1 (mai), p. 5-17.
- POPPERWELL, Ronald (1961), « Growth contra independence. A study of Knut Hamsun's *Markens Grode* and Halldor Kiljan Laxness *Sjalftaett Folk* », *Studia Centenalia*, Reykjavik, p. 134-144.
- SIMPSON, Allen (1984), « Midt i Forgjaengelsens Karneval. *Markens Grode* in Knut Hamsun's Authorship », *Scandinavian Studies*, vol. LVI, n° 1 (hiver), p. 1-35.
- VIDAR HOLM, Helge (1988), « La terre : esclavage et liberté », *Germanica*, Cedex, n° 4, p. 65-78.

LE RÉGIONALISME À LA NRF OU LES CHARMES DU DOCUMENTAIRE ROMANCÉ

Michel Lacroix

Université du Québec à Trois-Rivières

Des premiers jours de la *Nouvelle Revue française* et des Éditions Gallimard, vers 1908, à *La Nouvelle Nouvelle Revue française* des années 1950¹, le régionalisme n'occupa qu'une très faible partie des pages de la revue ou du catalogue de la maison d'édition². Sans être résolument antithétiques, les positions de *La Nouvelle Revue française*³ et du régionalisme, dans le champ littéraire français du début du xx^e siècle, sont nettement opposées l'une à l'autre. Tout, d'ailleurs, tendait à séparer les acteurs des deux groupes : la NRF est fondée par de grands bourgeois nés ou installés à Paris, pourvus du capital culturel le plus recherché, liés avec tout ce qui compte dans le champ du pouvoir, alors que les régionalistes, bien que d'origines très diverses, sont principalement issus de couches moins favorisées et ont un cercle social provincial moins influent⁴. Mais surtout, la NRF défend la

1. Interrompue après 1943, *La Nouvelle Revue française* ne reparut qu'en 1953 sous le titre redondant de *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, pour revenir par la suite à son titre original.

2. Sur l'histoire de *La Nouvelle Revue française*, voir Anglès (1978-1986), Brisset (2003), Cornick (1995) et Martin (dir.) (1975-1981).

3. Nous désignerons la revue par son acronyme habituel de NRF.

4. Ces indications sur les régionalistes sont principalement celles de Thiesse (1991).

primauté absolue des valeurs esthétiques et la bannière de l'universalisme, s'intéresse à la littérature étrangère contemporaine et affiche une modernité bien tempérée, alors que les régionalistes se réfèrent d'abord à des critères idéologiques, valorisent le particularisme, les littératures régionales françaises et adoptent des formes plutôt traditionnelles. On a donc, d'un côté, la revue et la maison d'édition les plus légitimées, les plus enviées du champ littéraire de l'entre-deux-guerres, et de l'autre, un mouvement qui tente de constituer un contre-champ, et retourne tant bien que mal le handicap provincial en vertu, sans parvenir à imposer une redistribution générale des positions.

Chez les régionalistes, la NRF génère une certaine hostilité, et pousse même un écrivain comme Francis Jammes, en assez bonne relation, pourtant, avec André Gide et Gallimard, à proposer à Henri Pourrat de transformer la collection littéraire qu'il dirige en revue « rivale de la NRF » (Pupier, 1999 : 119). Chez ceux de la NRF, cependant, il n'y a pas d'hostilité envers le régionalisme, mais une indifférence générale. Dans cette perspective, qui est essentiellement celle des relations objectives, rien de plus paradoxal que de voir un régionalisme doublement dominé, celui du Canada français, se retrouver à la NRF, comme c'est le cas, en 1938, avec *Les engagés du Grand Portage* de Léo-Paul Desrosiers¹.

Mais l'histoire littéraire n'a pas toujours la netteté cartésienne de l'espace des positions. Ainsi, exceptionnellement, l'indifférence de la NRF envers la littérature régionaliste peut être brisée par un intérêt ponctuel, et les deux positions, objectivement opposées, se révéler historiquement superposées, quoique sur une très petite surface. Ceci permit à deux des plus importants écrivains régionalistes, Charles-Ferdinand Ramuz et Pourrat, de publier à la NRF de nombreux articles. Pourrat fut même, de 1921 à 1940, un des plus importants collaborateurs à

1. Nous utiliserons ici l'édition suivante : Léo-Paul Desrosiers, *Les engagés du Grand Portage*, présentation de Maurice Lemire, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)

la revue. Il y avait par conséquent possibilité de cooptation, réservée à quelques cas triés sur le volet. Il y a essentiellement une raison à cela, qui est la politique éditoriale et épistolaire mise en avant par Jean Paulhan. Celui-ci multiplie les contacts et les lettres avec des écrivains de toutes tendances, sans jamais chercher à intégrer à la revue des groupes complets, ni à former autour d'elle une communauté littéraire unifiée. Bien au contraire, Paulhan maintient des contacts séparés et imperméables, et ne recrute jamais que les acteurs les plus prometteurs des divers mouvements ; c'est lui, dans le cas qui nous concerne, qui introduisit Pourrat et Ramuz à la NRF, mais eux seuls de tous les régionalistes¹.

Pour le dire de façon laconique, on ne retrouvait de régionalisme à la NRF qu'approuvé, soutenu et introduit par Paulhan. Le réseau de relations concrètes de Paulhan est d'ailleurs la cause principale de la publication de Desrosiers chez Gallimard. Car, par sa femme, Michelle Le Normand, Desrosiers a pu entrer en correspondance avec Pourrat, l'un des intimes de Paulhan. Et c'est grâce à ce lien si *Les engagés* se sont retrouvés sous une couverture Gallimard, comme j'ai tenté de le montrer ailleurs (Lacroix, à paraître).

Toutefois, d'autres facteurs que ceux qui sont strictement relationnels sont en jeu. Ou, pour mieux dire, la relation Desrosiers-Pourrat-Paulhan n'a pu conduire à la publication que parce que d'autres éléments ont favorisé le passage du manuscrit au volume imprimé². Parmi ces facteurs, j'en mentionnerai trois. Le premier tient au succès du régionalisme auprès d'un certain public ; succès fort net dans ces années 1936-1937 où se prend la décision de publier le manuscrit, comme l'a montré Anne-Marie Thiesse. Un deuxième facteur tient à la position de Pourrat dans le champ littéraire français, laquelle peut faire de son blanc-seing

1. On peut certes ajouter le cas de Jean Giono, mais celui-ci fut peu présent à la NRF, dans l'ensemble.

2. Sur le rôle surprenant de Jean Paulhan dans la réécriture du manuscrit, voir Lacroix (2005).

un relatif gage de succès. La NRF s'en servira d'ailleurs, en affichant tout en haut de la quatrième de couverture des *Engagés*, parmi les « extraits du catalogue », quelques-unes des *Œuvres de Henri Pourrat*. Pouvoir présenter Desrosiers comme un auteur proche de Pourrat, donc comme un des rares régionalistes dignes de la NRF, était certainement un atout pour les Éditions Gallimard, un moyen pour faciliter son introduction dans le champ littéraire français. Le troisième facteur tient précisément aux relations avec la périphérie, entre champ français et champ canadien-français ; Desrosiers, loin d'être un cas isolé, se trouve comme Ringuet à la suite des Roquebrune, Dugas, Routier et autres écrivains canadiens-français ayant publié à Paris dans les années 1920 et 1930. Mais, avec Flammarion et Gallimard, il y a un déplacement d'éditeurs mineurs à éditeurs majeurs¹. Si on ajoute à cela l'intérêt manifesté par Plon et Gallimard pour *Menaud, maître-draveur* (Chartier, 2000 : 121), on constate qu'il y a effectivement un phénomène plus général, dévoilé par Max Fischer, directeur littéraire de Flammarion, lors de sa tournée du Québec en 1938 : « la curiosité intellectuelle des Français s'oriente de plus en plus vers votre coin de pays, vos mœurs, votre vie et vos problèmes » (1938 : 5).

Mais ces éléments n'expliquent qu'insuffisamment le choix de Gallimard, car le volume précédent de Desrosiers, *Le livre des mystères*, pistonné par Pourrat et Paulhan², et de facture régionaliste, fut refusé quelques mois avant que *Les engagés* ne soient acceptés³. Cela tient à mon sens à deux éléments interreliés : la

1. Roquebrune publia ses romans aux Éditions du Nouveau monde, Routier, ses poèmes chez Pierre Roger ou à La Caravelle, Dugas, son Verlainne aux Éditions Radot.

2. Dans les lettres de Pourrat à Desrosiers et à Le Normand, on peut lire entre les lignes le refus de l'éditeur de publier ce recueil de nouvelles. Voir les archives conservées dans le fonds Desrosiers-Le Normand à la Bibliothèque nationale du Québec (MSS-026). Les lettres de Pourrat à Paulhan (Fonds Jean-Paulhan, IMEC, Paris) indiquent qu'il y a d'abord eu soumission du recueil de nouvelles et que Paulhan l'avait apprécié.

3. Il fut par conséquent publié aux Éditions du Devoir, en 1936.

place du régionalisme dans la sphère culturelle et la nature du roman de Desrosiers. Le paratexte des *Engagés*, et plus précisément sa quatrième de couverture, me servira de pièce à conviction pour résoudre le mystère du régionalisme canadien-français à la NRF. Immédiatement au-dessous de la liste des ouvrages de Pourrat, une large section, prenant près de la moitié de la couverture, annonce sous le titre « Géographie humaine » 12 des titres de la collection dirigée par Pierre Deffontaines aux Éditions Gallimard. Le lien tracé ici entre le régionalisme de Pourrat, la géographie humaine et le livre de Desrosiers étonne quelque peu, de prime abord, dans la mesure où l'on tire par le fait même la littérature du côté du document. L'on y présume en effet que le lecteur passionné par l'économie maritime, la colonisation ou la civilisation de la vigne, davantage que celui qui est intéressé par les textes de Gide, Claudel ou Simenon, trouvera dans les pages de Desrosiers de quoi combler ses intérêts de lecture, sa soif de connaissances. Le choix de la collection de Deffontaines au sein du très vaste catalogue des Éditions Gallimard laisse entrevoir que le public cible n'est pas tant captivé par le genre romanesque que par des sujets intellectuels, ne cherche pas tant un travail sur le langage que l'exploration d'un univers, d'un espace. Plus exactement, on postule que le lecteur type s'intéresse à un corpus mixte où littérature et sciences humaines voisinent et s'interpénètrent, mais où ne figurent ni la littérature dite pure ni la littérature de pur divertissement. Lire pour s'instruire, tel semble être le credo de ce lecteur fantasmatique.

La vaste majorité des recensions des *Engagés* soulignera d'ailleurs que chez Desrosiers, il n'y a pas que de la littérature, mais aussi un important savoir. La NRF elle-même, par l'entremise des pages anonymes du bulletin fermant chacun de ses numéros, l'indiqua, appelant le livre un « documentaire romancé » (Anonyme, 1938c : 174). Le terme revient systématiquement dans les comptes rendus : « documenté avec un soi infini », selon *Le Bien public* (Anonyme, 1938a : 1), « abondamment documenté », selon *La Revue moderne* (Anonyme, 1938b : 50), le

roman de Desrosiers est un « roman historique [...] dans lequel l'érudition n'est jamais pesante », disent *Les Nouvelles littéraires* (Gruner, 1938 : 6) ; il s'agit d'un texte où « la valeur historique [...] va de pair avec la valeur littéraire », renchérit *Le Devoir*. L'abbé Laliberté, dans le *Progrès du Saguenay*, ne cachera pas son admiration à cet égard, écrivant : « on dirait que M. Desrosiers a accompli le voyage tant il décrit exactement toutes choses » (1938 : 6) ; plus prosaïquement, il dévoile dans le même article que Desrosiers, qualifié de « chercheur » plutôt que de « romancier », « s'est renseigné sur tout, a étudié les archives des Compagnies de fourrures » (1938 : 6). Reprise par Guy Sylvestre (1938a et 1938b), Robert Charbonneau (1972), Jean Simard (1971), Robidoux et Renaux (1966) ainsi que par plusieurs autres, l'idée du roman érudit a une persistance qui ne tient pas seulement à la reprise d'un lieu commun critique, ni à la publicité accordée par Desrosiers à son travail documentaire, lui qui dit en 1938 avoir consulté plus d'une centaine de volumes (Sylvestre, 1938a : 25), puis « indique [en 1964] avoir dépouillé entre 200 et 300 ouvrages » (Robidoux et Renaux, 1966 : 62). Cela relève aussi, à mon sens, d'une stratégie textuelle. Le roman de Desrosiers multiplie les notations précises, chiffrées, sur la distance parcourue, la nourriture distribuée aux hommes, les colis transportés, les profits accumulés, la faune locale, les mœurs des chasseurs et des indigènes. En voici un très court exemple :

Les voyageurs éprouvent d'abord une déception ; ils doivent abandonner leurs beaux canots de maître et s'embarquer dans les canots du Nord, achetés des Indiens, plus courts de moitié, mal construits, mal équilibrés. Cinq hommes au lieu de dix forment un équipage ; une Indienne en fait souvent partie pour réparer les mocassins. Et l'on n'embarque plus que vingt-huit pièces et les provisions de maïs (Desrosiers, 1988 : 55-56).

Ces détails ne participent pas seulement à construire un « effet de réel », mais aussi à l'édification d'un « effet de savoir ». Par-delà

la réalité concrète du passé alors reconstituée, le texte s'affiche comme réservoir de connaissances, il se donne à lire comme écriture du savoir. Le pacte de lecture proposé repose par conséquent, au moins partiellement, sur la documentation, sur la solidité et l'abondance des sources.

Ceci explique pourquoi Gallimard a misé sur un intérêt commun pour les *Engagés* et pour la géographie humaine. Cette observation rejoint tout à fait le constat posé par Thiesse quant aux liens entre le régionalisme littéraire et les diverses sciences humaines comme l'histoire, la géographie et l'ethnographie. Je souhaite précisément explorer un peu plus en détail ces rapports, en me concentrant sur ceux qui unissent le régionalisme et la géographie humaine.

Faire la liste des objets abordés par les ouvrages de la collection de Deffontaines aux Éditions Gallimard en donne un premier aperçu : la forêt, la chasse, le sol, l'élevage, la charrue et les plantes cultivées¹ : autant d'éléments incontournables du roman régionaliste. Si l'on va un peu plus loin, pour analyser la présentation que donnent de leurs travaux les géographes humains, on découvre alors qu'en plus du rapport au détail, au document ou au savoir, ainsi que de la prédilection pour une série d'objets particuliers, ceux-ci partagent avec les régionalistes un même intérêt fondamental pour les collectivités locales, les « petites patries ». Deffontaines présente lui-même sa collection comme « une tribune ouverte à des recherches de géographie humaine locale » (Deffontaines, [1934] 1951 : xiii). Un partisan d'une géographie plus théorique le leur a d'ailleurs reproché, après la guerre : « on ne cherchait pas à systématiser les éléments sociaux dans une théorie générale, mais on s'efforçait à donner

1. Pierre Deffontaines, *L'homme et la forêt* (n° 2), Benoît Brouillette, *La chasse des animaux à fourrure au Canada* (n° 4), Henri Prat, *L'homme et le sol* (n° 22), Paul Veyret, *Géographie de l'élevage* (n° 23), A. G. Haudricourt et Jean-Brunhes Delamarre, *Géographie de la charrue à travers le monde* (n° 25), A. G. Haudricourt et Louis Hédin, *L'homme et les plantes cultivées* (n° 19).

un tableau synthétique des communautés régionales » (Buttimer, cité dans Hamelin, 1984 : 90).

Dans son regard sur la communauté, sur la relation entre le territoire et ses habitants, la géographie humaine française de l'entre-deux-guerres se penche en premier lieu sur le travail, l'effort des hommes. Je laisse la parole à Deffontaines :

le géographe humain pénètre dans les pays avec un regard nouveau, il note les recherches d'imagination et d'invention étalées par les hommes sur le sol ; il mesure la présence et le rôle de l'action humaine mais, par ailleurs, il découvre les tableaux des luttes opiniâtres et difficiles, les dangers et souvent les impuissances ([1934] 1951 : ix).

À combien de romans régionalistes ces lignes sur la lutte de l'homme avec la nature ne conviendraient-elles pas ? L'homme au travail, dans sa communauté ; l'homme travaillant le sol, luttant contre la mer, défrichant la forêt, autant de topoï communs aux régionalistes et aux géographes humains.

Cet homme, ce travail, ce sol, géographes et régionalistes vont adopter à leur égard l'attitude inverse de celle qui prévaut dans une certaine conception du roman, où priment l'exceptionnel, l'extraordinaire. Comme l'explique Benoît Brouillette, qui fut élève de Jean Brunhes et se fit le promoteur de la géographie humaine au Canada, cette discipline est

destinée à mieux faire comprendre les caractéristiques de chaque pays et de chaque région, car elle fait acquérir une notion essentielle [...] la notion de type. [...] Ce que le géographe observe, ce qu'il décrit et explique, continue-t-il, c'est le paysage typique, la maison type, la vie intime de chaque coin de pays (1935 : 11-12).

Ce désir de décrire la vie sociale dans ce qu'elle a de plus habituel, de plus typique, le régionalisme littéraire l'a fortement partagé, au point de donner parfois aux personnages de roman

une allure trop peu individualisée, parfois caricaturale. Ce choix d'un univers social saisi dans ses régularités, ses habitudes, cette réduction des personnages à des fonctions sociales typiques génère des contraintes majeures pour les régionalistes souhaitant s'illustrer dans la prose narrative¹. On a maintes fois souligné le caractère didactique du roman régionaliste, critiqué son amour du typique, sa célébration du travail rural, en postulant que la faute en incombait à l'idéologie nationaliste, sinon passéiste des auteurs. Mais, outre le fait que ce jugement tient parfois à une conception du roman contre laquelle et les régionalistes et les populistes ou prolétariens s'élevaient, j'estime qu'il y a aussi un phénomène d'interdiscursivité entre le régionalisme littéraire et la géographie humaine. Autrement dit, s'il y a un principe anti-romanesque à l'œuvre dans le régionalisme, il n'est pas dû qu'à des orientations idéologiques, mais aussi à une préoccupation descriptive, à un désir de transmission de connaissances, qui est en pratique identique à celui de la géographie humaine ; il ne s'agit pas seulement de proposer un monde idéal à l'admiration des lecteurs, mais aussi de sauver ce monde, par l'écrit, de reconstituer et de faire connaître un monde menacé ou disparu. Autrement dit, régionalisme et géographie humaine partagent à la fois des objets de savoir et une certaine manière d'en parler, et c'est cette communauté d'intérêts aussi bien que de langage qui tire le régionalisme du côté des sciences humaines et l'éloigne du roman d'aventures ou du roman exotique.

Ne voir que cet aspect des choses serait se leurrer cependant quant à la nature des rapports entre régionalisme et géographie humaine, car il y a un autre principe, romanesque cette fois, qui tire les géographes du côté de la littérature. Ainsi, Deffontaines, dans les lignes citées plus haut, donne de la géographie humaine et de ses objets un portrait moins scientifique que romanesque,

1. Le recours si fréquent aux courtes scènes de la vie rurale regroupées en recueil s'explique entre autres par la possibilité de contourner la difficulté propre au roman, celle de devoir conjuguer intérêt romanesque et représentation du typique.

quand il souligne les « lutttes opiniâtres et difficiles », les « dangers » et « impuissances » des entreprises humaines, et dit vouloir commencer « un grandiose voyage à travers les vies si variées des hommes » ([1934] 1951 : ix).

L'introduction de Brouillette à son *Canada par l'image* révèle très nettement le penchant littéraire de la géographie humaine de l'entre-deux-guerres. Tentant de montrer l'utilité de la géographie dans l'enseignement, Brouillette stipule que

bien comprise, la géographie peut développer la volonté. Elle sera, dit-il, une école d'énergie par les récits et les exemples de la lutte de l'homme contre les éléments pour la conquête de la terre : courage des pionniers, de colons qui « ouvrent » des terres, hardiesses des explorateurs, énergie des bûcherons, des chasseurs (1935 : 13).

Le géographe se transforme plus ou moins, ici, en écrivain régionaliste : il propose des récits, se fait le chantre du courage des pionniers et des bûcherons ; nous ne sommes manifestement plus dans la description objective, dans une démarche d'ordre strictement scientifique. Loin de mettre l'accent uniquement sur l'aspect documentaire, les fondements épistémologiques ou la méthodologie de la géographie humaine, Brouillette, à la suite de Deffontaines, prend soin de montrer l'apport de la géographie dans le développement de l'imagination, écrivant : « les spectacles variés que présente le géographe sont susceptibles de meubler l'imagination de l'élève. Ce dernier se transporte en rêve dans les régions les plus variées, il voit des yeux de l'esprit » (Brouillette, 1935 : 13). Pour produire cet effet, le géographe doit cependant user de procédés proprement littéraires, puisque l'élève ne peut voir avec les yeux de l'esprit qu'à « condition qu'on lui fasse la description vivante des pays étrangers et des récits pittoresques et mouvementés » (Brouillette, 1935 : 13). Pour mieux y arriver, Brouillette conseille de « constituer une collection de descriptions, des récits puisés dans les œuvres de nos bons écrivains », ajoutant : « je songe en ce

moment aux *Études canadiennes* de M. Raoul Blanchard, aux livres de M. André Siegfried, à Louis Hémon, à Marie Le Franc » (1935 : 18). Géographes et romanciers sont donc tous des écrivains, dans cette perspective. Tous doivent écrire, décrire le pays, l'homme enraciné dans un territoire.

La rencontre entre le roman régionaliste et la géographie humaine ne se limite donc pas à un geste arbitraire du publicitaire qui unit les deux à la quatrième de couverture des *Engagés*. Au contraire, ce choix éditorial cristallise un phénomène important de la culture française du début du xx^e siècle, à savoir la constitution de la culture populaire traditionnelle et rurale en objet d'intérêt littéraire et scientifique, émergence marquée par la convergence entre l'écriture du savoir des régionalistes et le désir du récit des géographes humains. Plus généralement et plus théoriquement, il y a une double interdiscursivité à l'œuvre, entre le roman régionaliste et le traité de sciences humaines. Or, le roman de Desrosiers est exemplaire de cette rencontre, de cette interaction. Et comme la quatrième de couverture l'indique, il y a un public pour le corpus mixte généré par cette interaction, ce que Gallimard avait parfaitement compris. On a donc misé sur cette convergence, et plus particulièrement encore, sur la possibilité que ce roman « historique » et « géographique », selon ses commentateurs, comble le public français intéressé aux mœurs canadiennes-françaises. En somme, le roman de Desrosiers a aussi été choisi parce qu'il reprenait et développait les thèmes abordés dans la collection de géographie humaine, et tout spécialement dans l'ouvrage de Brouillette intitulé *La chasse des animaux à fourrure au Canada*, parce qu'il s'agissait d'un « documentaire romancé », selon les mots de la *Nouvelle Revue française*.

À cet égard, il semble que le Canada, pour Gallimard et les lecteurs français, est d'abord objet de curiosité, de savoir, et que *Les engagés* sont d'abord écriture de ce savoir, littérature géographique, historique et ethnographique, avant que d'être littérature tout court. Le paradoxe de la publication des *Engagés* chez Gallimard tient donc à ce qu'avec le régionalisme, et en tant

que régionaliste, la littérature canadienne-française accède aux maisons littéraires les plus prestigieuses, tout en étant cantonnée, parce que régionaliste, dans un secteur mixte du catalogue, moins riche en capital symbolique, qui mêle littérature et sciences humaines, dans une zone dominée d'un éditeur dominant.

Cas unique, cette publication d'un régionaliste canadien-français chez Gallimard est révélatrice d'une interaction fondamentale qui caractérise le régionalisme tout entier : celle entre l'esthétique, l'idéologie et le savoir. Trop souvent, dans les études, l'accent a été placé sur le seul rapport entre idéologie et esthétique. Or, non seulement les textes régionalistes ne sont-ils pas tous informés par un conservatisme nationaliste rigide, mais il peut aussi y avoir confrontation ou contradiction, chez les plus conservateurs d'entre eux, entre recherches érudites ou scientifiques, écriture et idéologie. Ainsi, bien que disciple respectueux de Lionel Groulx, Desrosiers donne dans ses romans historiques, dont *Les engagés*, un portrait des plus sombres du passé canadien-français où dominent la misère, la surpopulation, la soif d'aventure et la quête du pouvoir. Les faits économiques, géographiques et démographiques, dans ces textes, viennent sinon contredire du moins apporter de sérieuses nuances à l'épopée historique canadienne-française élaborée par Groulx. Dans combien d'autres cas le régionalisme a-t-il conduit à une relecture véritable du passé ou de la culture populaire, plutôt qu'à leur mythification ? C'est là une des questions soulevées par l'étude des *Engagés*, qui invite les chercheurs d'aujourd'hui à lire autrement cette écriture du savoir visée par les régionalistes.

BIBLIOGRAPHIE

- [ANONYME] (1938) « Jeune romancier can.-fr. [sic] édité chez Flammarion », *Le Bien public*, 15 septembre, p. 5.
- ANGLÈS, Auguste (1978-1986), *André Gide et le premier groupe de « La Nouvelle Revue française »*, 3 vol., Paris, Gallimard.
- ANONYME (1938a), « M. Léo-Paul Desrosiers publie un roman à Paris », *Le Bien public*, 21 avril, p. 1.
- ANONYME (1938b), « *Les engagés du grand portage* », *La Revue moderne*, juillet, p. 50.
- ANONYME (1938c), « Bulletin », *La Nouvelle Revue française*, juillet, p. 174.
- BRISSET, Laurence (2003), *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard.
- BROUILLETTE, Benoît (1935), *Le Canada par l'image*, Montréal, Albert Lévesque.
- CHARBONNEAU, Robert (1972), « Léo-Paul Desrosiers », dans *Romanciers canadiens*, préface de Roger Duhamel, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres canadiennes ».)
- CHARTIER, Daniel (2000), *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides.
- CORNICK, Martyn (1995), *Intellectuals in History. The « Nouvelle Revue française » under Jean Paulhan, 1925-1940*, Amsterdam, Rodopi.
- DEFFONTAINES, Pierre ([1934] 1951), « Préface », dans Benoît BROUILLETTE, *La chasse des animaux à fourrure au Canada*, Paris, Gallimard.
- DESROSIERES, Léo-Paul ([1938] 1988), *Les engagés du Grand Portage*, présentation de Maurice Lemire, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- GRUNER, Nadine (1938), « *Les engagés du grand portage* », *Le Bien public*, 21 juillet, p. 6. Repris des *Nouvelles littéraires*.
- HAMELIN, Louis-Edmond (1984), « Destin d'une géographie humaine mal aimée », dans Georges-Henri LÉVESQUE et al., *Les sciences*

L'ARTISTE ET SES LIEUX

sociales au Québec, vol. 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 87-109.

LACROIX, Michel (à paraître), « Le tiers inclus : triades et réseaux littéraires. Le cas Desrosiers-Gallimard (1933-1951) », communication prononcée au colloque « L'analyse des réseaux (littérature, sociologie, histoire) », tenu à Liège, les 20 et 21 mars 2003.

LACROIX, Michel (2005), « Trace et trame d'une écriture dans le siècle : réseaux et archives », *Tangence*, n° 77 (à paraître).

LALIBERTÉ, André (1938), « *Les engagés du grand portage* », *Le Devoir*, 1^{er} octobre, p. 6. Repris du *Progrès du Saguenay*.

MARTIN, Claude (dir.) (1975-1981), « *La Nouvelle Revue française* » : *études et travaux*, 9 vol., Lyon, Université de Lyon II, Centre d'études gidiennes.

PUPIER, Pierre (1999), *Henri Pourrat et la grande question*, préface de Bernard Plessy, Paris, Sang de la Terre.

ROBIDOUX, Réjean, et André RENAUX (1966), *Le roman canadien-français au vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa. (Coll. « Visages des lettres canadiennes ».)

SIMARD, Jean (1971), « En lisant Léo-Paul Desrosiers », dans Jean MÉNARD (dir.), *La vie littéraire au Canada français*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa. (Coll. « Cahiers du CRCCF ».)

SYLVESTRE, Guy (1938a), « *Les engagés du grand portage* », *Le Mauricien*, juin, p. 25 et 33.

SYLVESTRE, Guy (1938b), « *Les engagés du grand portage* », *Le Mauricien*, septembre, p. 13, 29 et 30.

THIESSE, Anne-Marie (1991), *Écrire la France. Le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Ethnologies ».)

IDENTITÉ RÉGIONALE ET MÉDIAS POPULAIRES :
ESPACE RÉGIONAL, MÉMOIRE HISTORIQUE
ET MODERNITÉ CULTURELLE DANS LES
ALMANACHS CANADIENS-FRANÇAIS, 1918-1939¹

Hans-Jürgen Lüsebrink

Université de Saarbrücken

TERRITORIALITÉS

La territorialité, c'est-à-dire un espace géographique limité, forme un des ancrages identitaires majeurs des almanachs, genre éditorial par excellence de large diffusion. On trouve, en effet, à côté d'ancrages *socioethniques* (représentés par exemple par l'*Almanach du peuple*), *institutionnels* (comme les almanachs religieux, tel l'*Almanach de Saint-François*) et *socioéconomiques* (tels l'*Almanach agricole, commercial et historique* ou l'*Almanach Bristol* édité en Angleterre, mais aussi en France, au Canada et même au Brésil), de nombreux almanachs de large diffusion fondés sur un espace *territorial* plus ou moins étendu : un espace urbain, comme l'*Almanach des Trois-Rivières* ; un espace régional, comme le *Neuschottländischer Kalender*, le premier

1. Nous remercions le Conseil des Arts du Canada qui nous a permis, dans le cadre de la bourse Diefenbaker que nous avons reçue en 2001, de mener les recherches qui sont à la base de cette contribution. Nous préparons une étude plus vaste, sous forme de livre, sur l'histoire des almanachs québécois, du XVIII^e au milieu du XX^e siècle.

almanach de facture populaire et de format *in-quarto*, publié en langue allemande à Luneburg en 1788, précisément pour la province de la Nouvelle-Écosse ; et, enfin, un espace transrégional ou national, fondé sur une conception ethnolinguistique de la communauté nationale, qui était à la base des grandes séries d'almanachs canadiens-français parues depuis le milieu du XIX^e siècle. Ces dernières ont constitué, jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, les imprimés non religieux, laïcs, de loin les plus répandus socialement au Québec, tant dans les villes que dans les campagnes. Si l'on regarde les préfaces et le plan d'ensemble de ces grandes séries d'almanachs populaires comme l'*Almanach du peuple*, l'*Almanach des familles* et l'*Almanach de la langue française*, on constate une sorte de dialectique – ou de réciprocité productive – entre l'espace national représenté et l'espace représenté à nationaliser, autrement dit entre la représentation de l'accompli et le dessein à accomplir. Toutes les grandes séries d'almanachs contenaient, en effet, outre des cartes du Canada, une nomenclature détaillée des institutions représentant le Canada, puis la province du Québec, quadrillant l'espace national, du gouvernement jusqu'aux institutions militaires et hospitalières, en passant par l'Assemblée législative et le clergé. Cette nomenclature était héritée du modèle de l'*Almanach royal de France* publié à partir de 1699, pour l'année 1700¹. En même temps, le discours programmatique de l'almanach se faisait très souvent porte-parole d'un dessein national à accomplir, à perfectionner et à réaliser dans le futur, un dessein pour lequel l'almanach même, comme imprimé à grand tirage diffusé sur l'ensemble de la surface nationale et pénétrant dans tous les foyers, était censé constituer un vecteur de communication de première importance. L'*Almanach de la langue française*, édité par Albert Lévesque et dont Lionel Groulx fut un collaborateur régulier, définit comme suit, sur la page de titre de son onzième volume pour 1926, ses objectifs :

1. Voir Lüsebrink (à paraître).

Si l'on veut que le peuple communie au réveil patriotique, il faut lui en fournir les moyens, il faut l'éclairer, il faut lui apprendre le travail des patriotes, les besoins, les périls de sa race et la coopération qu'on attend de lui. L'Almanach de la langue française s'efforce d'être ce manuel de patriotisme populaire.

L'*Almanach canadien religieux, historique, commercial et statistique* de J.A. Langlois se considéra lui-même, d'après sa préface de 1884, par exemple, comme une sorte d'encyclopédie populaire cumulative du citoyen canadien-français à qui le préfacer recommande d'« en garder soigneusement les premiers volumes, car les documents de cette année feront suite à ceux de l'année dernière, et trouveront eux-mêmes leur suite dans les volumes ultérieurs » (1884 : [s. p.]). Et l'*Almanach du peuple* de la Librairie Beauchemin, qui, avec un tirage de 80 000 à 100 000 exemplaires de 1900 à 1925, est l'almanach le plus répandu au Canada français, précise dans son « Avertissement » de 1919 : « nous avons visé comme toujours à faire de notre almanach le "Livre même du Peuple", celui auquel il se rapporte à chaque fin d'année » (1919 : 64). Dans le volume de l'année 1921, cet avertissement se prolonge dans la vision d'un rassemblement imaginaire, constitutif de l'identité nationale, rendu possible par la lecture quasi simultanée du même livre – l'almanach mis en vente chaque année dans les semaines précédant Noël – par l'ensemble des classes de la société canadienne-française. Cet objectif

témoigne, précise l'Avertissement adressé au lecteur, de notre ferme détermination de faire de plus en plus de l'Almanach du Peuple l'organe idéal des Canadiens-Français, celui où ils peuvent toujours être sûrs de trouver, à un moment donné, le défenseur vers lequel ils aiment se tourner pour la revendication de leurs droits et de leurs intérêts. Et puisque nous en sommes sur ce sujet, disons aussi que nous aspirons à faire encore plus grand, car notre désir n'est rien moins que d'appeler

maintenant à notre aide, pour la réalisation de ces aspirations, tous les groupes de langue française épars un peu partout en ce vaste continent de l'Amérique du Nord (1920 : 64).

L'objectif des grandes séries populaires d'almanachs canadiens-français était donc d'ancrer l'imaginaire national – que Benedict Anderson (1991) considère comme constitutif pour la genèse de toute conscience nationale – à la fois dans la représentation de l'espace national et la diffusion massive de l'almanach sur ce même espace national, une diffusion dont l'*Almanach du peuple* de 1920 souligna l'intensité au moyen d'une comparaison à la fois surprenante et révélatrice :

Nous avons une population canadienne-française de 1 600 000, et le tirage de notre Almanach est de 80 000 ce qui fait un exemplaire pour 20 personnes. À la même proportion de 20 acheteurs, un ouvrage aurait été tiré aux États-Unis à 5 millions d'exemplaires, en Angleterre à 2 1/2 millions, en France à 2 millions, ce qui ne s'est pas encore vu et ne se verra sans doute jamais (1920 : 64).

MODERNITÉS

Le genre de l'almanach, né au xv^e siècle avec l'almanach *Le Grand Compost des Bergers*, de même que l'imaginaire attaché à l'idée du régionalisme ont longtemps été perçus comme étant fondamentalement opposés à l'idée même de modernité. Cette perception est due, en grande partie, à l'effet socioculturel et mental d'un schéma de pensée forgé au xviii^e siècle, par des intellectuels comme Voltaire, Condorcet et l'abbé Grégoire, qui jetèrent un regard foncièrement méprisant sur les imprimés de large circulation et toutes formes de régionalisme, considérés comme une survivance du passé, un repli nostalgique sur soi et un refus obstiné du progrès incarné entre autres par l'idée de nation. Les rapports et discours de l'abbé Grégoire présentés au

Comité d'instruction nationale de la Convention de 1792 à 1794, en particulier son rapport sur la nécessité d'universaliser la langue française et d'anéantir les patois régionaux, représentent des exemples particulièrement parlants de ce mode de pensée et de perception (Certeau, Julia et Revel, 1975).

Or, à analyser de près les almanachs canadiens-français de la seconde moitié du XIX^e siècle, et en particulier ceux de l'entre-deux-guerres, on peut observer une constellation fort différente. On constate d'abord, dans un certain nombre d'articles utilisant les termes de « région » et de « régionalisme », une volonté nette de les associer à la modernité industrielle, technologique et artistique de l'époque. L'article d'Albert Tessier¹ intitulé « Réveil régionaliste » et paru dans l'*Almanach de la langue française* de 1929 paraît symptomatique de cette revalorisation sémantique du terme « régionalisme ». En prenant pour point de départ la fondation récente, en 1926, de la Société d'histoire régionale à Trois-Rivières, Tessier vise à montrer par cet exemple l'étroite interdépendance entre modernité industrielle et technologique, et « réveil régionaliste ». L'essor industriel – à Trois-Rivières, le fulgurant développement de l'industrie de la papeterie – constitue en effet, selon Tessier, la base matérielle indispensable pour le développement des activités artistiques et littéraires régionalistes ainsi que des formes de sociabilité qui y sont associées. L'émergence d'une conscience historique et les expressions littéraires et artistiques qui la véhiculent apparaissent, en même temps, comme des formes de compensation d'une modernité vécue de façon trop accélérée et trop brutale : « ce qui fait la force durable d'une collectivité, souligne Tessier, et sa véritable grandeur, ne se laisse pas trop éblouir par les transformations matérielles et par le brusque accroissement de la population [...] » (Tessier, 1929 : 101). Il distingue ensuite ce régionalisme associé à la modernité d'un « régionalisme ferme, déformateur,

1. Au sujet de Tessier, dont le rôle pionnier comme médiateur culturel et populaire reste encore largement à explorer, voir Nadeau (2003) et *Rétrospective Albert Tessier* (1977).

comme il peut y avoir une piété racornie », tout en définissant le régionalisme de la modernité comme étant profondément attaché à « l'amour du sol ancestral » (Tessier, 1929 : 103). Enfin, le régionalisme apparaît chez Tessier comme un « nationalisme de proximité », fondé sur la notion de « communauté » et sur l'attachement aux « mêmes traditions locales et familiales » (1929 : 103). Ce nationalisme de proximité, ancré dans des réseaux de sociabilité vécus au quotidien, il l'appelle également l'« amour de la petite patrie », qui engendrerait, selon lui, « tout naturellement un amour plus profond et plus conscient de la grande Patrie » (1929 : 103)¹.

Le clivage, thématisé par Tessier, entre un régionalisme du repli et de la nostalgie² et un régionalisme ouvert sur la modernité caractérise le discours des grandes séries d'albums canadiens-français de l'entre-deux-guerres, même si l'on peut observer une certaine percée du second type au courant des années 1930. Notamment, l'*Almanach de la langue française*, se situant, avec un tirage variant de 40 000 à 50 000 exemplaires, derrière ses deux grands concurrents, l'*Almanach du peuple* et l'*Almanach Rolland*, constitua un forum du régionalisme antimoderniste de l'époque. En témoignent des articles comme ceux d'Arthur Robert (1924) sur les signes extérieurs de la tradition, de Marguerite Taschereau (1924) sur « le Respect des vieilles choses » et de Groulx (1926) sur « La semaine de l'Histoire du Canada »³. On trouve également ce type de discours dans un dossier consacré en 1936 par cet almanach à la femme canadienne-française où les médias de la modernité – cinéma, magazines, journaux, musique –, tous empreints d'influences

1. Au sujet de la distinction entre « petite patrie » et « grande patrie » en France pendant la III^e République, voir Thiesse (1997).

2. Sur cette problématique de la nostalgie propre au discours régionaliste, voir aussi Boivin (2001).

3. Par exemple : « Il lui faut faire connaître la petite histoire régionale et, par celle-ci, l'élever à la plus grande. Que l'on profite des anniversaires, des fêtes de la Saint-Jean-Baptiste, pour exhumer en chaque région les souvenirs du passé » (Groulx, 1926 : 70).

anglo-américaines, sont perçus comme nuisibles à son intégrité identitaire :

L'ambiance anglo-américaine tente aujourd'hui d'engendrer, au Canada français, un type de femme standardisé. Le cinéma, les magazines, les journaux, la musique même, empreints d'anglicismes, exercent sur l'âme de la Canadienne française une influence qui contredit ses traits identitaires (Anonyme, 1936 : 12).

D'autres articles de l'*Almanach de la langue française* sont plus nuancés et mettent en question l'ancrage identitaire du régionalisme au Québec. L'introduction de Lévesque à un dossier consacré, en 1930, à différents aspects de la vie nationale reflète une telle position ; Lévesque place d'emblée au centre de sa réflexion non pas la problématique du refus de la modernité et de la résistance qu'on peut y opposer, mais au contraire celle de l'adaptation, ce qui est illustré ironiquement dans l'almanach par une caricature intitulée « Adaptons-nous » :

s'adapter à l'américanisme ne signifie pas du tout abdication de notre personnalité nationale, mais, au contraire, rajustement, recherche d'équilibre, enrichissement par assimilation à notre profit des qualités et des méthodes d'une civilisation étrangère, pour mieux échapper à ses influences et déjouer ses tentatives (Lévesque, 1930b : 63).

Clément Marchand présenta le peintre Rodolphe Duguay en 1935 comme l'incarnation même d'un régionalisme artistique ouvert, perméable aux influences extérieures – notamment lors d'un séjour de sept ans à Paris –, qui auraient marqué son œuvre non pas de manière superficielle, mais « en profondeur » :

Ses œuvres sont d'un régionalisme ouvert, toutes marquées d'une émouvante sincérité. Elle[s] disent l'âme beauté des paysages mauriciens. Elle[s] mettent en lumière la vérité de nos types. Duguay aime le petit

pays qui le combla des dons de l'inspiration. Il veut que toute son œuvre en soit le reflet. Modeste, fuyant la réclame facile et les ragoûts obligés des compliments, il vit pour son art, dans l'attention de son rêve intérieur. [...]. Après un séjour de sept ans dans la Ville-Lumière, où il étudie auprès des meilleurs maîtres, il revient se constituer le prisonnier de son village fleuri. Quand tant d'autres perdent le pied là-bas, lui il se tient debout. Il résiste. À tel point qu'à son retour rien dans sa personne ne décèle le voyageur. L'expérience de Paris, de la Bretagne, de l'Ombrie ne l'a enrichi qu'en profondeur. Ce trait met singulièrement en relief sa personnalité (Marchand, 1935 : 97).

Omer Héroux, qui appelle ses compatriotes, dans les colonnes de l'*Almanach de la langue française* de 1930, à « résister » aux influences anglo-américaines, les incite en même temps à multiplier les échanges interculturels, en particulier avec le monde anglo-saxon, dans les domaines artistique, littéraire et scientifique, et à développer les « relations entre écrivains, artistes et savants anglo-canadiens, franco-canadiens, judéo-canadiens etc., afin de promouvoir l'unité de l'esprit canadien, la formation d'une âme canadienne » (Héroux, 1930 : 34).

De même l'hommage de l'*Almanach de la langue française* à l'œuvre de son collaborateur Marie-Victorin, dans le volume publié pour l'année 1930, peut se lire comme une certaine ouverture vers un régionalisme de la modernité puisqu'il établit, de manière très précise, des rapports entre son œuvre scientifique dans le domaine de la botanique, son œuvre littéraire régionaliste, notamment *Les croquis laurentiens*, et ses nombreux voyages scientifiques. Ceux-ci le conduisirent en Témiscamingue et aux îles de la Madeleine, et plus tard à Cuba, témoignant à la fois d'une intense expérience émotionnelle du lointain et d'une exploration minutieuse de la flore et des paysages, associant de manière neuve et originale approche scientifique et écriture littéraire. « On y sent, selon Lévesque, la marque du

naturaliste, profondément imbu d'esprit d'observation, disséquant les paysages, les faits, les gestes, tout comme s'il s'agissait d'une Orchidée ou d'un Séneçon aux capitules géants » (1930a : 119-120). L'étroite relation entre le régionalisme littéraire et l'analyse scientifique qu'incarne de manière emblématique l'œuvre de Marie-Victorin est également soulignée par François Hertel dans son étude « Régionalisme et patriotisme » où il définit le régionalisme essentiellement comme un « mouvement éducationnel » : « L'éducateur régionaliste s'efforce de faire naître chez les écoliers de la région un amour concret de la petite patrie, un amour basé sur la connaissance même de cette patrie ; il fera donc grand cas des sciences dites naturelles, la géologie, la botanique, l'ornithologie locale » (1935 : 95). L'article sur « Régionalisme littéraire » publié par Gonzalve Poulin dans l'*Almanach trifluvien* de 1935 témoigne de ces clivages et ambivalences internes : la visualisation emblématique du phénomène du régionalisme, par un dessin de Brouilly et fils intitulé « La dernière rentrée » représentant l'image d'un monde rural ancestral vivant en fonction du rythme des saisons, y paraît ainsi en profond décalage par rapport à la définition proposée du terme même de « régionalisme », beaucoup plus ouverte et dynamique :

Ici encore il serait puéril de réduire notre littérature à n'être que l'expression du terroir canadien. Notre atmosphère littéraire est déjà trop raréfiée pour la priver des hauts climats d'Europe ou des autres continents. Nous voulons seulement affirmer, par régionalisme littéraire, une inspiration plus large et plus compréhensive du génie, des mœurs, de la géographie et de la petite histoire de chacune de nos régions. Entendus dans ce sens, nous croyons que le régionalisme s'avère comme l'un des ressorts les plus importants de notre vitalité et de notre personnalité littéraires (Poulin, 1935 : 162).

Le même glissement discursif vers un régionalisme de la modernité, se référant à l'avant-garde de la recherche scientifique et partiellement aussi de la création artistique, peut être observé dans les années 1930, au moins dans un certain nombre d'articles, dans les deux autres grandes séries d'almansachs canadiens-français de large diffusion. L'*Almanach du peuple* de 1935 et de 1936 fit ainsi se côtoyer, dans sa partie encyclopédique, des articles largement ouverts sur la modernité technique et médiatique de l'époque et des articles représentant l'identité régionale de manière figée et folklorique, en particulier par toute une série de récits illustrés par Edmond-J. Massicotte – qui est appelé dans l'avertissement de l'*Almanach du peuple* « notre sympathique artiste vraiment national » (1924 : 64) – intitulée « Nos traditions nationales » et qui témoigne d'une conception anhistorique, voire passéiste et folklorique de l'identité collective. La série illustrée « Nos traditions nationales » (en général, de trois à quatre textes par almanach), qui comporte des récits accompagnés d'images « spécialement dessinées pour l'*Almanach du peuple* » et étant sa « propriété exclusive » (1924 : 258), parut de 1924 à 1929 et fut souvent encadrée, dans l'espace textuel de l'almanach, par des extraits d'ouvrage et des sentences se référant à la conscience et à l'imaginaire collectifs canadiens-français, par exemple des citations d'Adélard Turgeon intitulées « Je me souviens » ainsi que des citations d'A.-B. Routhier, placées en dessous des récits-images « Nos traditions nationales » dans l'*Almanach du peuple* pour 1930¹. Elle fut présentée comme une suite de tableaux mettant en récit et en images – par l'illustration de rites sociaux comme « La bénédiction paternelle au Jour de l'An », « Le viatique », la « Veillée de Sainte-Catherine », « le Mardi Gras » et « Les sucres », de métiers traditionnels tel le « métier à tisser » et de pratiques et gestes quotidiens, tels la raquette et l'enlèvement de la neige, ou encore d'objets tel « le poêle à deux ponts » – l'essence même de l'iden-

1. Voir *Almanach du Peuple* (1927 : 361).

tité collective canadienne-française, perçue comme foncièrement distincte des autres cultures américaines :

On sait que notre pays de Québec, ainsi qu'on continue à appeler souvent l'ancienne Nouvelle-France, et nos coutumes, mœurs et traditions nous constituent une physionomie bien à part dans l'immense Dominion du Canada, et même, pourrions-nous ajouter, sur tout le continent américain (Almanach du peuple, 1924 : 258).

Massicotte fut défini, dans la notice nécrologique parue dans l'*Almanach du peuple* pour 1930, comme un « artiste canadien-français » dont la « vocation » consistait dans

la reproduction du bon vieux temps. Ses compositions respirent le parfum qui embaumait la vieille campagne canadienne, sa nature sauvage et son petit peuple ardent. [...]. On le voit sa fine plume a fixé définitivement les instants les plus solennels de la vie, comme les moyens les plus joyeux. C'est [cette] vraie galerie qu'on aimera à conserver pour peu qu'on ait en soi l'amour du passé. Le mérite d'Edmond-J. Massicotte est d'avoir transmis à ses compatriotes ces tableaux mémorables, qui resteront comme des copies fidèles et exactes de la vie paisible de nos aïeux [...] (Vaintaing, 1930 : 412).

Dans un article intitulé « Le vêtement », on peut lire, par exemple

Nous souhaitons que les costumes nationaux de Bretagne et de Normandie, mis à la mode par les fêtes de Gaspé et de Trois-Rivières, inspirent à nos régions de Gaspésie, de Mauricie et de Beauce l'adoption d'un costume régional conforme à nos mœurs et à nos traditions. L'on pourrait commencer par la mise à la mode d'un costume d'église, par conséquent d'une toilette endimanchée et d'hiver et d'été. L'étoffe du pays deviendrait ainsi à la mode. Chaque paroisse pourrait

avoir son modèle de tissu comme les clans d'Écosse
(Anonyme, 1935a : 181).

À l'opposé, on trouve beaucoup plus fréquemment dans les almanachs populaires des années 1930 des contributions portant sur de nouveaux médias et de nouvelles techniques, comme la publicité, la radio, la télévision, la musique contemporaine, avec une réflexion sur leur influence au Canada français. Une place particulière est accordée à la photographie dont l'*Almanach du peuple* de 1935 souligna le « grand rôle dans la vie moderne » (Anonyme, 1935b : 98 et 185), dans le commerce, au cinéma ainsi que pour la conservation de la mémoire du passé, tant sur le plan familial que collectif. L'*Almanach du peuple* de 1936 franchit un pas de plus en consacrant un article signé par Marcel Astruc à « La photographie, art moderne ». L'auteur part d'une réflexion assez subtile sur les relations entre évolution industrielle et représentation visuelle pour parvenir à la conclusion que la photographie moderne constitue, plus que d'autres formes d'expression artistique, l'art par excellence de cet âge industriel qui s'est ouvert également au Canada français.

La ridicule petite daguerréotypie de notre enfance a fait, sans qu'on y pense, beaucoup de progrès. Elle s'est développée en même temps que le machinisme, auquel elle a traité, et semble, aujourd'hui, le moyen d'expression approprié à un univers basé sur le fordisme et la rationalisation :

Les spectacles modernes : l'usine, l'auto, la gare, l'immeuble, la rue, sont amis de la photographie. [...]. Dans le looping-loop de la vie moderne – qui met en mouvement, prises de folie à leur tour, les images autrefois immobiles, – muet, rapide, fidèle, toujours prêt, l'appareil photographique est bien le témoin qu'il nous faut (Astruc, 1936 : 52).

SOCIABILITÉS

L'analyse d'un almanach visant explicitement un espace régional plus restreint, comme l'*Almanach des Trois-Rivières* des années 1912 à 1919 ressuscité sous le titre *Almanach trifluvien* dans les années 1930, permet, d'une part, d'affiner cette hypothèse d'une émergence de la modernité dans ce média de masse que constituent les almanachs, et, d'autre part, de saisir plus précisément les liens étroits entre sociabilité et mouvement régionaliste. L'*Almanach des Trois-Rivières* fut marqué, notamment dans ses débuts à la veille de la Première Guerre mondiale et pendant celle-ci, par la prise de conscience de transformations sociales et économiques profondes et rapides cherchant à trouver leur répondant, notamment sur le plan régional, dans des formes d'expression artistiques appropriées. L'*Almanach des Trois-Rivières* de 1912 souligna ainsi qu'« il passe en notre ville un vent d'activité remarquable et de très vastes espoirs qui semblent réellement devoir se réaliser, hantent tous les esprits » (Anonyme, 1912 : 52). L'élargissement du port, l'essor industriel, l'introduction du tramway et l'électrification des réseaux routiers apparaissent comme autant de signes d'une modernité affectant profondément la vie quotidienne. Un article paru en pleine guerre, en 1915, dans cet almanach et intitulé « Le Progrès aux Trois-Rivières », témoigne d'une indéniable fascination devant les transformations liées à la modernité urbaine et industrielle, évoquant « l'intérêt extraordinaire » que suscite l'essor industriel de la ville au Canada et soulignant le fait que « les constructions sortent de terre dans une poussée formidable, que rien n'arrête » (Anonyme, 1915 : 77).

La renaissance d'un almanach à Trois-Rivières en 1932, dans le cadre du tricentenaire de la ville, renouant avec l'*Almanach des Trois-Rivières* (1912-1919), créé sur l'initiative du libraire Alfred Charbonneau et auquel avait notamment collaboré Benjamin Sulte (1918)¹, donne lieu à de nombreuses tentatives,

1. Dans la préface à *L'Almanach des Trois-Rivières* de 1916, Sulte est appelé « notre historien national » (1916 : 16).

d'orientations diverses et parfois contradictoires, s'efforçant d'ancrer cette modernité artistique sur le plan régional. Cet ancrage prend essentiellement trois formes, liées à des réseaux de sociabilité locaux et régionaux. En premier lieu, il prend la forme de la création d'un « panthéon » régional réunissant des figures d'identification représentant à la fois la « grande » et la « petite patrie », pour reprendre la terminologie utilisée par Jean Bruchési dans son article intitulé « À l'approche des centenaires » paru dans l'*Almanach trifluvien* de 1933 (Bruchési, 1932 : 119). Ce panthéon de la « petite patrie » est « célébré », comme le précise l'*Almanach trifluvien* de 1933, essentiellement à travers cinq grandes figures nées dans la région, mais en même temps liées au canon de la littérature canadienne-française dans son ensemble¹ : Benjamin Sulte, dont l'*Almanach* montre une photographie du monument érigé en son honneur dans le parc Champlain ; Ludger Duvernay, patriote de 1837 et rédacteur de la *Minerve*, mais aussi du *Guide du Cultivateur* ; Antoine Gérin-Lajoie, l'auteur de *Jean Rivard l'économiste* ; puis Edmond de Nevers ; et, enfin, le poète Nérée Beauchemin, auteur du roman *Patrie intime* (1928) que l'abbé Tessier compare, dans une conférence sur la vie intellectuelle à Trois-Rivières reproduite par l'*Almanach trifluvien* en 1933, à Frédéric Mistral². Pierre Daviault, qui place ces quatre figures au centre de son article sur « La littérature trifluvienne » paru dans l'édition de l'*Almanach* pour 1935, tient à les distinguer radicalement d'une « littérature du terroir », en soulignant qu'un « régionalisme bien entendu » devrait s'attacher « à imprégner une œuvre de l'atmosphère d'un petit pays tout en faisant rentrer dans ce cadre des sentiments largement humains » (1935 : 154). L'appartenance au terroir régional apparaît donc aussi constitutive pour ce panthéon régional que son dépassement même, sa transgression, au moins temporaire : en témoigne par exemple, aux yeux des rédacteurs

1. Voir Anonyme (1932 : 184).

2. « Beauchemin nous appartient entièrement, par son œuvre, par sa vie, par toute son âme. On trouve difficilement, sauf chez Mistral, fidélité plus totale à sa région » (Tessier, 1933 : 132).

de l'*Almanach trifluvien*, le séjour prolongé effectué à l'étranger par de Nevers dont l'*Almanach* souligne le fait qu'il était l'élève de l'historien allemand Theodor Mommsen, en Europe¹. On souligne aussi, dans cette perspective, l'attraction pour les sciences sociales présente chez Gérin-Lajoie ; ou encore la curiosité intellectuelle caractérisant Sulte, qui dépasse très largement les frontières régionales et nationales. En ce qui concerne Beauchemin, Daviault voit sa poésie fortement imprégnée par des séjours en Europe et par l'influence du poète provençal Mistral, d'ailleurs évoqué dans plusieurs articles de l'*Almanach* comme une référence de tout premier plan, voire, comme chez Louis-Delavoix Durand, comme un modèle pour le régionalisme canadien-français (Daviault, 1935 : 155)².

En deuxième lieu, on observe également une volonté de promouvoir de jeunes talents peu connus, un projet partagé d'ailleurs par l'*Almanach de la langue française*, qui décida en 1930 de donner une priorité à la publication de jeunes poètes et écrivains. Évitant dans ce contexte le « terroir » et le champ connotatif, plutôt nostalgique, associé à cette notion, cette promotion de jeunes écrivains est plutôt liée au concept de région et à l'imaginaire identitaire s'y rattachant. C'est le cas, par exemple, de l'écrivaine trifluvienne d'origine américaine Sarah Lakin-Loening, que le journaliste Olivar Asselin présente, dans un long article paru dans l'*Almanach trifluvien* de 1933, en développant

1. « De notre région, c'est Edmond de Nevers, qui avait étudié dans la plupart des régions de l'Europe, qui s'était fait le disciple de Mommsen et qui a laissé deux ou trois des bouquins les plus solidement charpentés de notre littérature » (Daviault, 1935 : 155).

2. Voir aussi Durand : « C'est sous le signe d'une parole de Mistral que nous avons placé notre pensée : "Le grand patriotisme naît de l'attachement que l'on a pour son village, ses coutumes, sa famille. Par conséquent, si nous voulons relever notre pauvre patrie, relevons ce qui fait germer les patriotes : la religion, les traditions, les souvenirs nationaux, la vieille langue du pays, et, cité par cité, province par province, rivalisons d'étude, de travail et d'honneur, pour glorifier diversement le nom de France". Dans ces lignes nous trouvons l'origine, l'explication et la légitimation de notre doctrine » (1935 : 86).

une analyse de sa biographie et de son poème « Three Rivers » qui met en lumière son œuvre comme le croisement de sa double expérience identitaire. L'ancrage identitaire régional est également illustré par l'exemple de l'œuvre du peintre Rodolphe Duguay, reflétant, pour l'*Almanach trifluvien*, un « régionalisme ouvert » que Hertel définit, dans son article sur « Régionalisme et patriotisme » paru dans l'*Almanach* de 1935, comme « l'amour de la petite patrie » qui « nous protégera contre le plus sournois de nos ennemis, l'américanisme standardisateur » (1935 : 95).

Enfin, en troisième lieu, on peut observer une volonté délibérée de construire une mémoire historique sur le plan régional qui s'intégrerait, dans la logique des rapports entre « petite » et « grande patrie » constamment évoquée, dans la mémoire collective nationale. Le tricentenaire de la fondation de Trois-Rivières fêté en 1934 servit ainsi de plate-forme pour (re)définir et (re)construire les lieux de cette mémoire régionale : dates, figures, rituels commémoratifs, lieux physiques et monuments, comme le monument en l'honneur de Sulte. Parmi les trois formes d'ancrage de la modernité mentionnées, la mémoire historique constitue certes, à lire de près l'*Almanach*, la forme la moins ouverte et la plus figée, correspondant plutôt à une conception du « régionalisme fermé », pour reprendre la terminologie employée par Hertel.

Enfin, l'*Almanach trifluvien* fait ressortir le fait que l'autoreprésentation régionaliste reposait sur des cercles de sociabilité auxquels appartenait la quasi-totalité des auteurs des articles : notamment la Société d'arts, sciences et lettres Le Flambeau, fondée en 1934, à tendance catholique dont Tessier et François-Xavier Cloutier faisaient entre autres partie¹ ; puis la Société d'Histoire régionale fondée en 1926², représentée dans

1. Voir *Almanach trifluvien* (1935 : 33).

2. « [E]lle s'est employée avec succès à imposer à l'attention publique les hommes et les choses de notre histoire. Par des conférences, des articles de journaux, des manifestations publiques, des brochures, elle a mis notre histoire locale à l'honneur ! » (Tessier, 1933 : 135).

l'almanach entre autres par Dollard Dubé et Albert Tessier ; le Cercle féminin Marie de l'Incarnation présenté par A. Tessier comme la « seule société littéraire organisée » (1933 : 135) dans les années 1930 à Trois-Rivières ; et, enfin, le Cercle de Verendaye, Cercle des Jeunes Naturalistes, lié à l'activité et à l'œuvre de Marie-Victorin qui se définit par « l'amour de la nature et l'étude de la flore mauricienne » (Sylvestre, 1935 : 60).

ENJEUX – L'INFLUENCE DES ALMANACHS SUR LE RÉGIONALISME

Afin de bien cerner l'influence des almanachs populaires sur la construction mentale et culturelle du régionalisme, on doit tout d'abord rappeler leur tirage et leur diffusion : de 25 000 à 35 000 exemplaires pour les grands almanachs catholiques, comme l'*Almanach de Saint-François* ; de 25 000 à 60 000 pour l'*Almanach de la langue française* ; et de 80 000 à 100 000 exemplaires pour l'*Almanach du peuple* et l'*Almanach des familles*. Mais on doit également prendre en considération la structure matérielle de l'almanach et le processus de lecture qui en découle : l'almanach incitait à la lecture intensive, répétée – contrairement à la lecture extensive des journaux – et fut effectivement lu et relu, comme en témoignent les annotations et traces de lecture sur de nombreux exemplaires conservés. Sa structure matérielle incitait les lecteurs à lier des champs de savoir généralement séparés, comme la littérature, la politique, l'administration et la géographie. Il permettait ainsi d'établir des relations, dans le processus même de la lecture, entre des éléments discursifs généralement distincts, épars et dispersés. Il était possible d'établir, par exemple, par la lecture de l'*Almanach de la langue française* pour 1919, des relations entre un récit de Marie-Victorin intitulé « Le colon Lévesque » – illustré par Edmond-J. Massicotte et republié l'année d'après dans les *Récits laurentiens* –, les éphémérides de l'histoire du Canada, l'article « La journée de Dollard » par Napoléon Tellier, un article sur « Les Franco-Américains » sous la plume d'Amédée Lacasse et,

enfin, la partie informative de l'almanach, portant sur la géographie et le gouvernement du Canada, en particulier sur la province de Québec. Ces différents éléments épars, reflétant la variété même du genre de l'almanach, étaient susceptibles de dessiner, dans l'esprit d'un lecteur ayant parcouru à plusieurs reprises, pendant l'année, les colonnes de l'almanach, les contours d'une identité collective, tant sur le plan national (la « grande patrie ») que sur le plan régional et local (« la petite patrie »).

La conscience régionale, soit l'identité régionale construite et diffusée par le média de l'almanach, réside en définitive dans chacun de ces éléments discursifs thématissant des aspects très différents de l'espace régional ou national ; mais plus encore, elle découle de leur circularité, de leur mise en relation, dans l'espace textuel, à la fois très restreint et très intensément parcouru par le lectorat de l'almanach, fort nombreux et recouvrant assez largement l'échelle sociale.

BIBLIOGRAPHIE

- « Almanach canadien », *Almanach canadien religieux, historique, Agricole, commercial et statistique de J.A. Langlois*, 1884.
- « Avertissement », *Almanach du peuple*, 1919.
- « Avertissement », *Almanach du peuple*, 1920.
- « Avertissement », *Almanach du peuple*, 1924.
- « Notre cinquième année », *L'Almanach des Trois-Rivières*, 1916.
- Almanach de la langue française*, 11^e année, 1926.
- Almanach du peuple*, 1924.
- Almanach du peuple*, 1927.
- Almanach trifluvien*, 1935.
- ANDERSON, Benedict (1991), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition, London/New York, Verso.
- ANONYME (1912), « La Ville des Trois-Rivières », *L'Almanach des Trois-Rivières*.
- ANONYME (1915), « Le progrès aux Trois-Rivières », *L'Almanach des Trois-Rivières*, p. 77-91.
- ANONYME (1932), « La petite patrie célébrée », *Almanach trifluvien*, p. 184.
- ANONYME (1935a), « Le vêtement », *Almanach du peuple*, p. 181.
- ANONYME (1935b), « La photographie », *Almanach du peuple*, p. 98 et 185.
- ANONYME (1936), « Enquête sur la femme canadienne-française. », *Almanach de la langue française*, p. 9-14.
- ASTRUC, Marcel (1936), « La photographie, art moderne », *Almanach du peuple*, p. 49-53.

- BOIVIN, Aurélien (2001), « Les récits régionalistes ou la nostalgie du passé », dans Jean-Pierre PICHETTE (dir.), *Entre Beauce et Acadie. Facettes d'un parcours ethnologique. Études offertes au professeur Jean-Claude Dupont*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 381-395.
- BRUCHÉSI, Jean (1932), « À l'approche des centenaires », *Almanach trifluvien*, p. 119-122.
- CERTEAU, Michel de, Dominique JULIA et Jacques REVEL (1975), *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des Histoires ».)
- DAVIAULT, Pierre (1935), « La littérature trifluvienne », *Almanach trifluvien*, p. 154-156.
- DURAND, Louis-Delavoix (1935), « La renaissance mauricienne », *Almanach trifluvien*, p. 86.
- GROULX, Lionel (1926), « La Semaine de l'Histoire du Canada », *Almanach de la langue française*, p. 67-70.
- HÉROUX, Omer (1930), « Si j'étais patriote », *Almanach de la langue française*, p. 32-36.
- HERTEL, François (1935), « Régionalisme et patriotisme », *Almanach trifluvien*, p. 95-96.
- LÉVESQUE, Albert (1930a), « L'œuvre scientifique du frère Marie-Victorin », *Almanach de la langue française*, p. 119-122.
- LÉVESQUE, Albert (1930b), « La vie nationale », *Almanach de la langue française*, p. 63.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (à paraître), « De l'*Almanach royal* à l'*Almanach de Québec* – représentations du pouvoir, mises en scène de l'État, émergences de la Nation », dans Eliana FREITAS DE DUTRA et Jean-Yves MOLLIER (dir.), *Nation et édition*.
- MARCHAND, Clément (1935), « Rodolphe Duguay », *Almanach trifluvien*.
- NADEAU, Brigitte (2003), « L'art régionaliste canadien-français : essai de définition d'un art porteur d'identité. Étude de cas. Le

IDENTITÉ RÉGIONALE ET MÉDIAS POPULAIRES

régionalisme artistique de l'abbé Tessier et de Rodolphe Duguay en Mauricie ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

POULIN, Gonzalve (1935), « Régionalisme littéraire », *Almanach trifluvien*, p. 162-163.

Rétrospective Albert Tessier (1977), Éditeur officiel du Québec.

ROBERT, Arthur (1924), « Gardons les signes extérieurs de la tradition », *Almanach de la langue française*, p. 38-41.

SULTE, Benjamin (1918), « Les fondateurs des Trois-Rivières », *L'Almanach des Trois-Rivières*, p. 63-73.

SYLVESTRE, J.M. (1935), « Le Cercle des jeunes naturalistes », *Almanach trifluvien*, p. 60.

TASCHEREAU, Marguerite (1924), « Le respect des vieilles choses », *Almanach de la langue française*, p. 97-100.

TESSIER, Albert (1929), « Réveil régionaliste », *Almanach de la langue française*, p. 100-104.

TESSIER, Albert (1933), « Vie intellectuelle trifluvienne », *Almanach trifluvien*, p. 129-136.

THIESSE, Anne-Marie (1997), *Ils apprenaient la France, l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. (Coll. « Ethnologie de la France ».)

VAINTAING, G.U. (1930), « Edmond-J. Massicotte. Collaborateur de l'*Almanach du Peuple* », *Almanach du peuple*, p. 412.

LE DISCOURS PHONOGRAPHIQUE
POPULAIRE QUÉBÉCOIS, 1918-1939 :
EXAMEN PRÉLIMINAIRE DES SOURCES

Serge Lacasse

Université Laval

Cet article rend compte de quelques observations faites à la suite d'un bref sondage du corpus de la musique populaire enregistrée québécoise de l'entre-deux-guerres. La perspective adoptée est celle d'un chercheur intéressé à décrire l'impact de l'enregistrement sonore sur notre perception de la musique. Pour tenter d'y voir un peu plus clair, j'ai donc fait appel à une approche développée pour le répertoire contemporain (Lacasse, 2005) que j'ai tenté d'appliquer aux enregistrements de la période qui nous intéresse ici.

En effet, la période de l'entre-deux-guerres est riche en innovations technologiques de toutes sortes qui auront une influence déterminante sur la musique populaire, tant sur le plan de ses modes de production que sur le plan de sa diffusion et de sa réception. Parmi ces bouleversements, mentionnons, bien sûr, l'avènement de la radio et du cinéma parlant (Linteau, Durocher et Robert, 1989 : 158-163). Mais c'est également à ce moment qu'apparaissent le microphone et l'enregistrement sonore électrique, deux inventions qui modifieront significativement notre rapport à la musique. Selon Danielle Tremblay,

[1] l'enregistrement électrique des années 20 provoque une révolution qui renouvelle et élargit les catalogues. Plusieurs sonorités de voix (par exemple les voix féminines) et d'instruments (par exemple les violons) « ressortent mieux » à cause des nouvelles techniques. Cela constitue un tournant dans la carrière sur disque d'un grand nombre d'artistes, pour le meilleur ou pour le pire (2003)¹.

En fait, l'entre-deux-guerres coïncide avec ce que certains ont appelé l'âge d'or du disque 78 tours au Québec. Rappelons d'ailleurs qu'Emile Berliner, l'inventeur du disque plat, s'installe à Montréal au tournant du siècle, et que ses fils et lui contribueront grandement à la production et à la diffusion de musique populaire québécoise. Citons, par exemple, la série 263 000 de HMV, étiquette lancée en 1918 par Berliner, et qui regroupe des enregistrements de bon nombre d'artistes québécois francophones. Quantité d'autres artistes, dont Madame Bolduc, figureront sur des étiquettes liées à la société Compo, fondée aussi en 1918, par Herbert Berliner, l'un des fils d'Emile, et dont il sera question un peu plus tard. La compagnie Columbia ainsi que quelques autres moins importantes enregistreront elles aussi plusieurs artistes francophones, qui interpréteront une vaste gamme de styles, tant inspirés du folklore et de la musique traditionnelle que de la musique populaire américaine ou de tradition plus classique (Moogk, 1975 ; Thérien, 2003).

Dans ce contexte, il m'apparaît clair que l'enregistrement sonore – à l'instar d'autres innovations technologiques – a joué un rôle capital dans le passage du Québec vers la modernité. Ce sont certaines traces de ce passage que j'aimerais explorer, laissées, entre autres, par les enregistrements de musique populaire

1. Voir aussi Tremblay, « Chapitre 3 : De la scène au disque : premières incursions et exploitations de nos artistes et de leurs produits », première partie : « Des “veillées du bon vieux temps” aux festivals CPR : Les scènes urbaines reproduisent l'héritage de nos chansons (1917-1927) » (2003).

de l'entre-deux-guerres. Comme on le verra, il semble que la ligne entre tradition et modernité ne soit pas si tranchée, du moins lorsqu'on se penche sur certains aspects de ces enregistrements. Avant de présenter quelques réflexions élaborées à partir de l'écoute d'une petite partie de ce répertoire, je décrirai brièvement le corpus en question, essentiellement localisé à la Bibliothèque nationale du Québec, et dont une partie est maintenant accessible par Internet (Bibliothèque nationale du Québec, 1999-2005).

CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

En effet, la BNQ a récemment mis à la disposition des internautes environ 2 000 enregistrements de 78 tours. Robert Thérien, responsable de la numérisation de ces enregistrements, précise :

Le projet de numérisation des enregistrements québécois vise à rendre accessible la partie de cette collection qui regroupe les pièces musicales réalisées avant 1949. Si l'on excepte quelques rares pièces [...] qui ont connu une seconde vie grâce à des rééditions audionumériques [...], ces enregistrements sont pratiquement inconnus du grand public et même des chercheurs. [...] Environ 13 000 enregistrements sonores québécois ont été produits durant cette période. La collection de la Bibliothèque réunit environ 85 % des enregistrements québécois produits au cours de la première moitié du siècle. [...] La sélection [...] a permis de choisir 2 000 pièces dans le but d'offrir au public et aux chercheurs un échantillon significatif (Thérien, 1999).

C'est donc parmi ces 2 000 enregistrements numérisés que j'ai choisi mes exemples, et dont une écoute attentive permet de repérer certains détails qui n'auraient pu être relevés autrement. On le sait, la plupart des études sur la chanson portent avant tout sur le texte, ou encore sur d'autres aspects de la composition,

comme la mélodie, la forme ou l'harmonie. Bien entendu, il s'agit là d'aspects fondamentaux, et loin de moi l'idée de diminuer leur importance. Toutefois, je souhaite les mettre relativement de côté pour m'attarder sur d'autres paramètres souvent négligés ou simplement méconnus, et dont l'apport expressif m'apparaît tout aussi important.

Ces paramètres relèvent soit de l'exécution (paramètres performanciels), soit de ce que j'appellerai la « mise en scène phonographique » (paramètres technologiques). Dans le cas de l'exécution, on peut remarquer plusieurs variantes ; par exemple, un interprète peut employer une technique plus classique, alors qu'un autre adoptera une approche plus intuitive, ou populaire. Les variantes dans les accents linguistiques font aussi partie des paramètres performanciels, ainsi que quantités de nuances, de microvariations dans le rythme, l'intonation ou le timbre, qui non seulement ne sont pas inscrites sur la partition (lorsqu'il en existe une), mais qui ne seraient de toute façon pas « notables ». Quant à la mise en scène phonographique, elle désigne la façon dont une source sonore est présentée aux auditeurs d'un enregistrement. Par exemple, la voix paraîtra très rapprochée dans un enregistrement, ou plus éloignée dans un autre. Ces effets de mise en scène phonographique sont bien sûr directement liés aux innovations technologiques, comme le microphone, et à leurs techniques d'utilisation¹.

Par ailleurs, ces deux séries de paramètres (performanciels et technologiques) sont constamment en interaction, mais parfois de façon plus évidente. Le *crooning*, par exemple, n'est envisageable que dans la mesure où un nouvel instrument, le microphone, permet de capter les nuances d'une voix souvent à peine modulée, et qui cherche justement à transmettre une impression d'intimité pratiquement impossible à réaliser sur scène en situation acoustique. Bien que ces paramètres puissent paraître secondaires, leur prise en compte, me semble-t-il, pourrait mener,

1. Pour une description plus détaillée de la notion de mise en scène phonographique, voir Lacasse (2002).

dans le cadre d'une enquête plus approfondie, à nuancer les oppositions que l'on tend à généraliser entre une pratique musicale qui se réclamerait d'une approche que l'on qualifierait de traditionnelle et une autre qui serait résolument tournée vers la modernité¹. Mais pour l'instant, contentons-nous de faire quelques observations préliminaires à partir de l'examen de certains extraits tirés de notre corpus.

OBSERVATIONS

LA BONNE CHANSON

Dans un premier temps, un rapide survol de notre échantillon permet de corroborer plusieurs observations faites par d'autres chercheurs, notamment en ce qui concerne ce que l'on pourrait appeler le « processus d'institutionnalisation » d'une partie du répertoire folklorique par la Bonne Chanson. Prenons, par exemple, le cas de la chanson « Alouette, gentille alouette », dont on trouve huit versions enregistrées de 1917 à 1952 dans l'échantillon numérisé de la BNQ². La version chantée par Eugène Daignault, enregistrée à la fin des années 1920 sur étiquette Starr, pourrait être qualifiée de « traditionnelle » [exemple 1 : Eugène Daignault, « Alouette », 1928]³ : en effet, l'accompagnement au piano est plutôt simple, et présente même certaines hésitations rythmiques, typiques d'un jeu instrumental associé à la musique traditionnelle. Quant aux voix d'accompagnement, elles répondent la plupart du temps à l'unisson, ou à la

1. À ce sujet, voir Lacasse (2001).

2. Pour une étude plus approfondie des multiples versions de cette chanson, voir Lacasse (à paraître).

3. Comme la communication dont dérive cet article était ponctuée d'exemples sonores, les références à ces exemples sont ici données entre crochets. J'invite toutefois les lecteurs et lectrices à écouter les enregistrements dont il est question dans cet article en se rendant sur le site Internet de la Bibliothèque nationale du Québec. Voir Bibliothèque nationale du Québec (1999-2005).

tière pendant le refrain, le tout sans mouvement contrapuntique. En ce qui concerne la performance vocale de Daignault, celui-ci chante dans un style « populaire », avec un accent québécois perceptible, comme l'illustre, entre autres, la prononciation du mot « plumerai » en « *pleumerai* ». Cette approche plus traditionnelle n'est pas étonnante quand on connaît, par exemple, les rapports qu'entretient Daignault avec d'autres figures de la musique traditionnelle, comme Conrad Gauthier, organisateur des Veillées du bon vieux temps dans les années 1920 et 1930, ou d'autres plus récentes, comme Isidore Soucy ou Ovila Légaré.

La deuxième version que je souhaiterais discuter est celle de Charles Marchand, que Jean-Nicolas De Surmont décrit comme « le premier interprète canadien-français de la Bonne Chanson » (2001 : 58). Cet enregistrement, qui date de 1928, soit bien avant la prise en main du mouvement par l'abbé Gadbois, apparaît dans la série 263 000 de HMV, dont nous avons déjà parlé [exemple 2 : Charles Marchand et les Troubadours de Bytown, « Alouette », 1928]. Cette fois, les arrangements sont beaucoup plus raffinés. En effet, la partie de piano est non seulement plus complexe, mais elle est aussi exécutée dans la plus pure tradition classique. De plus, les voix d'accompagnement chantent un arrangement plus contrapuntique, dans lequel des lignes mélodiques différentes se mélangent de façon harmonieuse. Ces arrangements sont d'ailleurs l'œuvre de Pierre Gautier, un musicien de formation classique. En dépit de cette approche musicale « classicisante », on perçoit toujours l'accent québécois dans la performance vocale de Marchand, comme l'illustre, encore une fois, la présence du « *pleumerai* ».

Fait intéressant, le Quatuor Alouette, l'un des interprètes « officiels » de la Bonne Chanson telle qu'adaptée par Gadbois, va justement reprendre ce même arrangement de Gautier dans un enregistrement de 1952 [exemple 3 : Quatuor Alouette, « Alouette », 1952]. Cette fois, non seulement on chante « je t'y **plumerai** », mais l'amélioration des techniques d'enregistrement permet aussi de mieux mettre en évidence le jeu des voix qui s'entrecroisent et qui sont chantées dans un français plus épuré.

Cette fois, la boucle est bouclée, et le processus d'institutionnalisation du folklore semble à peu près complété.

LE CROONING À LA QUÉBÉCOISE

Cette brève incursion dans le monde de la Bonne Chanson m'amène à aborder un cas qui m'apparaît représentatif d'une tendance qui se répétera dans notre histoire : celui du *crooning* à la québécoise. Comme le rappelle De Surmont, l'un des objectifs du mouvement de la Bonne Chanson est de combattre l'envahissement de la musique étrangère, notamment incarnée dans la reprise de chansons populaires américaines par des chanteurs de charme québécois qui en adaptent les textes en français. En effet, « les chanteurs de charme québécois tentent [...], comme le feront Jean Lalonde et Fernand Robidoux, d'imiter les *crooners* américains et ne sont donc nullement engagés, du moins dans les années quarante, dans une action anti-américaine » (De Surmont, 2001 : 99). Mais il existe bon nombre d'enregistrements de crooners québécois qui précèdent ceux de Lalonde et Robidoux. Pensons, entre autres, à Ludovic Huot, dont plus de 80 enregistrements sont accessibles sur le site de la BNQ, et qui datent pour la plupart des années 1930. Toutefois, la vaste majorité de ces enregistrements ne constituent pas des adaptations de chansons américaines.

C'est surtout au tout début de sa carrière, à la fin des années 1920, qu'Huot enregistre une série de chansons américaines adaptées en français, comme « L'amour vagabond », version française de « I'm just a vagabond lover », interprétée et coécrite à l'origine par celui que plusieurs définissent comme le premier véritable crooner masculin, Rudy Valley. Huot enregistre aussi en 1929 « Ma chérie », version française de « My dear » [exemple 4]. Mais jusqu'à nouvel ordre, c'est Fernand Perron qui porte le titre de premier crooner québécois. Il enregistre un très grand nombre d'adaptations de chansons américaines dès 1928, dont « Diane », version française de « Diane (I'm in heaven when I see you smile) » de 1927, et qui figurait entre autres dans le film

*7th Heaven*¹ [exemple 5]. Perron est bien représentatif de ce style, lequel, on le sait, trouvera de nombreux adeptes par la suite. Mais peut-être n'est-il pas, après tout, le premier. En effet, Georges Beauchemin enregistre, dès 1926, « Au milieu de la nuit », une adaptation de « In the middle of the night », tout à fait dans le style.

Mais c'est une autre chanson de Beauchemin qui a attiré mon attention, soit « Coupable » (1932), une adaptation de « Guilty », interprétée l'année précédente par la chanteuse américaine Ruth Etting [exemple 6 : Georges Beauchemin, « Coupable », 1932]. Dans cet enregistrement, on est frappé par l'interprétation toute « canayenne » de Beauchemin, qui prononce, par exemple, « *péHé* » pour « péché », « *touHer* » pour « toucher », en plus des « *He* » dans « *He suis coupable/He n'aime que vous/Quand He m'endôrs* », etc. En fait, cette tendance se trouve dans presque toutes les performances de Beauchemin, qui enregistre, si l'on se fie à l'échantillon fourni par la BNQ, plus de 40 titres de 1928 à 1932, toujours dans la même série 263 000 de HMV, en plus de deux titres qu'il interprète pour Starr en 1926 et en 1927.

Sans prétendre que la pratique était consciente chez Beauchemin, je crois qu'on a là un bel exemple d'une appropriation toute canadienne-française d'un répertoire on ne peut plus américain. Je n'irais pas jusqu'à dire que l'on devrait voir dans ce geste l'expression d'un régionalisme, mais certainement celle d'un caractère régional, d'une régionalité, qui, à sa façon, participe à la médiatisation pour un public populaire d'un objet culturel représentatif de la modernité nord-américaine. Comme l'écrit justement Tremblay, « [à] l'avenir, les emprunts au répertoire étranger vont faire partie de toutes les phases de notre chanson » (2003). Dans ce contexte, on pourrait situer cet exemple dans une

1. À ce sujet, Tremblay rappelle : « Les chansons tirées des bandes sonores du cinéma prennent une grande importance. L'émerveillement suscité par ce médium rejaillit sur la musique, qui passe de l'accompagnement des films muets à l'intégration aux films parlants » (2003).

trajectoire qui mènerait, comme bien d'autres courants, à l'émergence du genre métissé québécois que l'on connaît aujourd'hui, et dont Baillargeon et Côté (1991) ont déjà esquissé le portrait.

J'en conviens, il ne s'agit là que d'exemples très localisés. Pourtant, ils demandent à ce qu'on approfondisse la question en l'abordant sur plusieurs fronts : d'abord, il faudrait peut-être l'intégrer à une problématique plus large des influences étrangères sur notre discours phonographique. Dans ce contexte, il faudrait s'attaquer à l'analyse de l'ensemble du corpus, en tenant compte de tous les paramètres qui constituent ce discours. On devrait également analyser des aspects de la réception, ce qui pourrait nous permettre d'en connaître davantage sur l'effet de ce discours sur le public de l'époque et sur les jeux d'influence des musiques étrangères auxquelles ce public a aussi été exposé. Il faudrait également entreprendre des recherches sur les circonstances entourant la production de ces enregistrements, ce qui serait parfois difficile, compte tenu du fait qu'il ne reste pratiquement aucune trace des archives de certaines compagnies de disques, comme c'est le cas, par exemple, pour HMV de Berliner¹. Par contre, on sait qu'Herbert Berliner était un spécialiste des techniques d'enregistrement qu'il avait vraisemblablement approfondies en côtoyant des techniciens américains, et que les studios qu'il utilisait à Montréal ont été construits sur le modèle des studios américains les plus modernes de l'époque². Dans quelle mesure de tels facteurs ont-ils influencé le développement de notre culture phonographique ? Un programme de recherche qui miserait sur la combinaison de ces approches permettrait d'enrichir notre compréhension du discours phonographique québécois, et par le fait même, de la culture québécoise en général.

1. Entretien avec Nicole Cloutier (Musée des ondes Emile Berliner) réalisé le 4 avril 2003 à Montréal.

2. Entretien avec Gaétan Pilon (Studio Victor, Montréal) réalisé le 4 avril 2003 à Montréal.

BIBLIOGRAPHIE

- BAILLARGEON, Richard, et Christian CÔTÉ (1991), *Destination Ragou : une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC (1999-2005), Collection numérique : Enregistrements sonores, [En ligne], [<http://www4.bnquebec.ca/musique_78trs/accueil.htm>] (12 octobre 2005).
- DE SURMONT, Jean-Nicolas (2001), *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*, Montréal, Triptyque.
- LACASSE, Serge (2001), « Réalisme et représentation spatiale en musique rock enregistrée : authenticité, intimité, transparence », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. V, n^{os} 1-2 (décembre), p. 107-112.
- LACASSE, Serge (2002), « Mise en scène vocale et fonction narrative dans “Front Row” (1998) d’Alanis Morissette : vers une poétique de la phonographie », *Musurgia : analyse et pratique musicales*, vol. IX, n^o 2 (automne), p. 23-41.
- LACASSE, Serge (2005), « La musique populaire comme discours phonographique : fondements d’une approche analytique », *Musico-logies*, n^o 2 (printemps), p. 23-39.
- LACASSE, Serge (à paraître), « Itinéraire transphonographique d’une chanson : le cas “Alouette” », *Les archives des lettres canadiennes*.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT (1989), *Histoire du Québec contemporain*, vol. 2 : *Le Québec depuis 1930*, 2^e édition, Montréal, Boréal.
- MOOGK, Edward B. (1975), *En remontant les années : l’histoire et l’héritage de l’enregistrement sonore au Canada : des débuts à 1930*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada.
- THÉRIEN, Robert (1999), « La numérisation de 2000 pièces musicales », *À rayons ouverts*, 46 (avril-juin), [En ligne], [<<http://>

LE DISCOURS PHONOGRAPHIQUE POPULAIRE QUÉBÉCOIS

www.bnquebec.ca/pubelectro/582150/html/no%2046/texte/t0430.htm#D] (3 juin 2003).

THÉRIEN, Robert (2003), *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde : 1878-1950*, Québec, Presses de l'Université Laval.

TREMBLAY, Danielle (2003), *Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise* [En ligne], [<http://www.chansonduquebec.com/danielle/danprem3.htm>] (4 juin 2003).

RÉGIONALISME
DANS LA MUSIQUE DE DARIUS MILHAUD :
L'INFLUENCE DU BRÉSIL
DANS LES ŒUVRES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Marie-Noëlle Lavoie

Université de Montréal

Dans le domaine littéraire, la légitimité du régionalisme en tant qu'objet d'étude n'est plus à établir. Ce n'est cependant pas le cas en musique, où le terme est peu usité. Il est employé occasionnellement pour désigner la musique traditionnelle de certaines régions de l'Asie et de l'Amérique du Sud. Pour parler de l'emploi de traits propres à un lieu géographique déterminé, on utilise plutôt le terme « nationalisme ». Bien que régionalisme et nationalisme soient tous deux associés au folklore, ils ne sont pas pour autant synonymes ; le premier ne possède pas la connotation politique du second et il ne fait pas appel à priori au sentiment d'identité ou d'appartenance. L'exotisme, lui, partage avec le régionalisme cette non-appartenance, mais s'y oppose néanmoins par le fait qu'il évoque une culture lointaine et étrangère et n'est pas intrinsèquement lié au folklore. Ces distinctions établies, on voit que le régionalisme offre un angle différent pour aborder les œuvres par lesquelles des compositeurs ont exprimé leur intérêt pour un folklore musical étranger.

L'emploi de sources folkloriques est un des aspects de la modernité en musique. Elles ont servi soit à définir et à nourrir la

modernité, soit à s'opposer à ses orientations progressistes. Entre ces deux tendances antinomiques, certains compositeurs, attachés à la tradition, ont opté pour une position intermédiaire en puisant au folklore afin d'enrichir leur langage. C'est le cas du compositeur français Darius Milhaud (1892-1974). Né à Aix-en-Provence, d'une famille d'origine juive, il a fait ses études au Conservatoire de Paris (1909-1916) en violon, puis en composition. En 1917-1918, il séjourne au Brésil à titre de secrétaire personnel de Paul Claudel, alors ministre plénipotentiaire dans ce pays. À son retour à Paris, il s'impose rapidement comme l'une des figures majeures de la scène musicale française de l'entre-deux-guerres¹. Son œuvre, qui compte près de 450 opus, est d'une fécondité rare au *xx^e* siècle. Le folklore y occupe une place de choix. Cet article traite du folklore brésilien et de son influence sur les œuvres que Milhaud a écrites de 1918 à 1939. D'autres compositeurs avant lui, comme Bartók (1881-1945), Stravinski (1882-1971), et avant eux, Mahler (1860-1911), Debussy (1862-1918) et Satie (1866-1925), ont puisé dans le folklore musical de leur pays. Mais qu'en est-il de l'usage de régionalismes étrangers, comme c'est le cas chez Milhaud, et en quoi s'inscrivent-ils dans un contexte de modernité musicale ? Nous tenterons de répondre à cette question dans une perspective d'emprunt. L'emprunt se définit comme un procédé par lequel un compositeur s'approprie un ou des éléments musicaux préexistants pour les introduire dans une œuvre originale (Burkholder, 1994 : 863). Il peut s'agir d'un élément mélodique, rythmique, harmonique, instrumental, structurel ou formel ; d'un motif, d'une phrase, d'un enchaînement, d'une progression, d'une section ou d'une forme. Les emprunts aux régionalismes brésiliens dans l'œuvre de Milhaud permettront de retracer quelques-unes des étapes du processus de création chez le compositeur : les circonstances entourant sa découverte du folklore, l'appropriation

1. Pour de plus amples détails biographiques, voir Milhaud (1998) et Collaer (1982).

tion des traits spécifiques à ce folklore et leur insertion dans une œuvre originale.

Milhaud se rendit au Brésil sur une invitation de Claudel (1868-1955). Les deux hommes s'étaient rencontrés quelques années auparavant, en 1912, par l'intermédiaire du poète Francis Jammes. L'entente fut immédiate malgré l'importante différence d'âge – Milhaud avait 20 ans, Claudel, 44. Leur longue amitié devait être ponctuée par une vingtaine de collaborations artistiques et de mises en musique¹. En 1916, Claudel, passablement surchargé par ses fonctions diplomatiques en Italie, propose à Milhaud de l'amener avec lui à titre de secrétaire personnel. Nommé entre-temps ministre de France au Brésil, il renouvelle son offre auprès du jeune compositeur. Milhaud quitte Paris en janvier 1917 pour débarquer à Rio de Janeiro le 1^{er} février, en plein carnaval. Ce fut un véritable choc : « Mon contact avec le folklore brésilien fut brutal ; j'arrivai à Rio en plein carnaval et je ressentis aussitôt profondément le vent de folie qui déferlait sur la ville entière » (Milhaud, 1998 : 66). En 1917, le Carnaval de Rio n'avait pas encore acquis une renommée internationale ni prit les proportions gigantesques qu'on lui connaît aujourd'hui, mais il possédait déjà un caractère spectaculaire et exubérant. On peut aisément concevoir la surprise d'un jeune Français débarquant dans cette ville colorée, envahie par des chars allégoriques et des groupes masqués défilant et dansant dans une atmosphère débridée, au son d'une musique rythmée qui lui est inconnue. Cette musique, il faut le souligner, n'évoquait en rien les tangos épurés et autres danses latino-américaines sur lesquelles les Parisiens à la mode dansaient à l'époque.

Loin de la guerre qui fait rage en Europe et qui impose son lot de privations, Milhaud trouve à Rio une vie musicale animée. En marge de ses fonctions à la légation, il compose, prononce des

1. Citons entre autres *Sept poèmes de la Connaissance de l'Est* (1912-1913), *Agamemnon* (1913-1914), *Protée* (1913-1919), *Les choéphores* (1915), *Les euménides* (1917-1922), *L'Homme et son désir* (1918), *Christophe Colomb* (1928), *L'annonce faite à Marie* (1932) et *Saint-Louis, roi de France* (1970).

conférences sur la musique et organise des concerts lors desquels il tient à l'occasion la partie de violon (Reis Pequeno, 1977 et Milhaud, 1998 : 68). Il rencontre les compositeurs brésiliens les plus influents de l'époque dont Francisco Braga (1868-1945), Luciano Gallet (1893-1931), Oswaldo Guerra (1892-1980), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931) et Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Ceux-ci possédaient pour la plupart une formation européenne acquise en Italie, en France ou en Allemagne. Leurs œuvres, écrites dans un style romantique ou impressionniste, reflètent les grands courants de la musique européenne et plus particulièrement ceux de la musique française. Dans un article intitulé « Brésil », publié dans *La Revue musicale* en 1920, Milhaud a fait un compte rendu de l'état de la musique brésilienne dans lequel il critique ouvertement ces tendances :

Il est regrettable que tous les travaux des compositeurs brésiliens [...] soient un reflet des différentes phases qui se sont succédé en Europe de Brahms à Debussy et que l'élément national ne soit pas exprimé d'une manière plus vivante et plus originale. L'influence du folklore brésilien, si riche de rythmes et d'une ligne mélodique si particulière, se fait rarement sentir dans les œuvres des compositeurs Cariocas. Lorsqu'un thème populaire ou le rythme d'une danse est utilisé dans une œuvre musicale, cet élément indigène est déformé parce que l'auteur le voit à travers les lunettes de Wagner ou de M. Saint-Saëns, s'il a soixante ans, ou à travers celles de Debussy, s'il n'a que trente ans. Il serait souhaitable que les musiciens brésiliens comprissent l'importance des compositeurs de tangos, de maxixes, de sambas, et de catérétés comme Tupynamba [sic]¹ ou le génial Nazareth². La richesse rythmique, la fantaisie

1. Marcelo Tupinamba (1892-1953), pseudonyme de Fernando Lobo.

2. Ernesto Nazareth (1863-1934).

indéfiniment renouvelée, la verve, l'entrain, l'invention mélodique d'une imagination prodigieuse, qui se trouvent dans chaque œuvre de ces maîtres, font de ces derniers la gloire et le joyau de l'art brésilien (1920 : 60-61).

Les œuvres brésiliennes écrites à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle n'incorporent que sporadiquement des éléments nationaux. *A Sertaneja* (1869) de Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913) est la première œuvre dite « nationaliste ». On range aussi sous cette appellation *Tango Brasileiro* et *Suite brésilienne* (1890) de Alexandre Levy (1864-1892), *Serie Brasileira* (1892) et *Galhofeira* (1894) de Nepomuceno. Néanmoins, il faudra attendre les œuvres de Villa-Lobos pour trouver une influence décisive des caractéristiques musicales brésiliennes dans la musique savante. C'est en effet des années 1920 aux années 1940, que le mouvement nationaliste en musique connaîtra son apogée (Béhague, 1979 : 1982).

Le répertoire dont Milhaud vante les qualités est celui de la musique populaire urbaine qu'il entendit dans les rues et les salles de danse de Rio. Au début du XX^e siècle, musique populaire et musique traditionnelle étaient étroitement associées au Brésil (Béhague, 2001a : 271). Cependant, l'expression « musique populaire » ou « musique populaire urbaine » est préférable à celle de « musique traditionnelle » ou « folklorique » en ce qui concerne ce pays (Appleby, 1983 : 95). L'essor de la musique populaire est lié au fort mouvement migratoire qui, après l'abolition de l'esclavage au Brésil, en 1888, a mené les habitants des régions rurales vers les grandes villes. Elle est le fruit d'un métissage entre musiques de danse africaines, européennes et chants portugais. Le tango, la maxixe et la samba sont les représentations les plus connues du genre populaire urbain et pour cause, car les richesses du répertoire s'y manifestent avec brio. Le tango ou « tango brasileiro » est le nom donné à la habanera au Brésil au XIX^e siècle. Il s'en distingue par un tempo plus rapide et davantage de variantes sur le plan rythmique. On sait que cette

danse connaîtra une grande popularité en Argentine puis en Europe et aux États-Unis au début du xx^e siècle. D'ailleurs, au moment où Milhaud séjourna au Brésil, le tango avait déjà atteint une renommée internationale. Pour sa part, la maxixe (ou mat-chiche) est un genre hybride originaire de Rio, apparu vers 1875 et qui se caractérise par sa chorégraphie lascive et sa vivacité rythmique. Cette danse fut popularisée en France dès 1905 par une chanson du même titre de Félix Mayol. Enfin, la samba se développera à Rio et à São Paulo après la Première Guerre pour devenir la danse urbaine la plus populaire au Brésil, indissociable du Carnaval.

L'élément le plus caractéristique de ces danses, c'est le rythme, ou plutôt les rythmes : l'originalité et le raffinement de leur agencement, leur irrésistible invitation au mouvement, leur vitalité exubérante et leur subtile sensualité. Les syncopes abondent. De plus, les musiques de danse sont construites sur la répétition d'un patron rythmique, sorte de canevas sur lequel s'élabore la mélodie. Milhaud fut littéralement captivé par les rythmes brésiliens qu'il entendit :

Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir. J'achetai alors une quantité de maxixes et de tangos ; je m'efforçai de les jouer avec leurs syncopes qui passent d'une main à l'autre. Mes efforts furent récompensés et je pus enfin exprimer et analyser ce « petit rien » si typiquement brésilien. Un des meilleurs compositeurs de musique du genre, Nazareth, jouait du piano devant la porte d'un cinéma de l'avenue Rio Branco. Son jeu fluide, insaisissable et triste m'aida également à mieux connaître l'âme brésilienne (Milhaud, 1998 : 67).

On touche ici à l'une des étapes du processus d'emprunt : le désir d'assimiler les éléments nouveaux, d'où l'achat par Milhaud de partitions de maxixes et de tangos. Or ce n'est pas suffisant car,

comme le fait remarquer le compositeur, certains aspects rythmiques de la musique brésilienne, dont l'exécution de la pause dans les syncopes, échappent à l'immuabilité de la partition et ne sont perceptibles que dans l'interprétation. Nazareth était sans contredit le compositeur brésilien de musique populaire le plus renommé et le plus influent du début du ^{XX}^e siècle. Son répertoire, constitué de tangos, de polkas, de valse et de romances sans paroles, se limitait à la musique dite « légère », mais son aptitude à traduire l'essence du style populaire a contribué à cristalliser certaines formes et à attirer l'attention des compositeurs savants brésiliens sur le genre (Béhague, 2001b : 721).

Au-delà des qualités intrinsèques des rythmes brésiliens, comment expliquer une telle fascination pour le rythme ? En fait, elle s'inscrit dans un vaste mouvement d'intérêt pour le rythme en général. La revitalisation et l'émancipation du rythme sont des caractéristiques majeures de la modernité en musique. Depuis la Renaissance, ce paramètre était relégué au second plan, tributaire de l'harmonie, de la mélodie ou du texte. Au début du ^{XX}^e siècle, les compositeurs ont recherché une nouvelle complexité rythmique, une souplesse, une flexibilité et une liberté inconnues du rythme mesuré traditionnel. Debussy a ouvert la voie avec des œuvres au rythme très souple comme *Le prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), mais c'est Stravinski qui, en 1913, avec le *Sacre du printemps*, a donné au rythme une importance inédite en révélant sa force et son potentiel. Pour sa part, Milhaud s'était intéressé au rythme avant son séjour au Brésil. Dans *Les choéphores* (1915), une œuvre dramatique pour solistes, chœurs et orchestre, le rythme et les percussions jouent un rôle de premier plan. La première décennie du ^{XX}^e siècle verra cet intérêt pour le rythme déborder le domaine de la musique savante pour s'étendre aux loisirs quotidiens, et ce, dans le succès phénoménal de la danse : ce sera d'abord le tango, puis, après la guerre, les black-bottom, charleston, fox-trot, java, one-step, shimmy et autres danses rapides et saccadées.

Par ailleurs, l'intérêt de Milhaud pour les rythmes brésiliens n'est sans doute pas étranger au fait qu'ils appartiennent à l'art

populaire. Le folklore illustre une spontanéité naturelle, une authenticité et une fraîcheur non perverses par les conventions et les raffinements de la civilisation ; il apparaît comme le lien que l'homme moderne cherche à retrouver avec la nature. Il possède des caractéristiques qui rejoignent les objectifs de simplicité et de concision de l'après-guerre. Pour ceux qui, comme Milhaud, désirent tourner le dos au romantisme germanique et à l'impresionnisme français de la génération précédente, le folklore brésilien présente un attrait supplémentaire.

Le Brésil n'a toutefois pas offert à Milhaud son premier contact avec un répertoire traditionnel. Sa Provence natale possède un folklore musical d'une grande richesse auquel il a puisé pour le *Poème sur un cantique de Camargue* (1913-1914), une œuvre pour piano et orchestre¹. Par contre, la musique populaire brésilienne sera le premier folklore à éveiller chez le compositeur une curiosité si vive :

Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir. J'achetai alors une quantité de maxixes et de tangos ; je m'efforçai de les jouer avec leurs syncopes qui passent d'une main à l'autre. Mes efforts furent récompensés et je pus enfin exprimer et analyser ce « petit rien » si typiquement brésilien (Milhaud, 1998 : 67).

Il s'agit certes d'une démarche intuitive et personnelle, qui n'a pas l'ambition des travaux ethnomusicologiques d'un Bartók. Néanmoins, l'objectif implicite est le même : comprendre et maîtriser les traits spécifiques pour mieux les utiliser.

1. Basé sur un ancien cantique chanté par les bohémiens lors de leur pèlerinage annuel aux Saintes-Maries-de-la-Mer, en Provence (Milhaud, 1998 : 30-31). Le *Poème* fut composé d'après un air tiré d'un opéra de jeunesse de Milhaud, détruit : *Les Saintes-Maries-de-la-Mer*, sur un livret d'Éric Allatini (Milhaud, 1998 : 30).

Durant son séjour au Brésil, Milhaud a composé une quinzaine d'œuvres qui sont, pour la plupart, des mélodies et de la musique de chambre¹. Les premières œuvres qui contiennent des emprunts aux régionalismes brésiliens datent de 1918, alors que le compositeur est toujours à Rio. C'est donc dire la rapidité avec laquelle Milhaud, d'une part, s'imprègne de la musique populaire du pays et, d'autre part, utilise des éléments de cette musique dans une œuvre originale. Déjà dans la *Sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano* (1918), on retrouve des passages syncopés, des ostinatos rythmiques et des superpositions de rythmes différents, qui donnent à l'œuvre un caractère tantôt énergique, tantôt ondoyant. Ces emprunts rythmiques sont habilement manipulés pour s'amalgamer sans heurt au langage de Milhaud et n'évoquent pas aussi explicitement la musique du Brésil que *Le bœuf sur le toit* ou les *Saudades do Brazil*. *L'Homme et son désir*, composé la même année que la *Sonate*, présente aussi des emprunts rythmiques, mais l'œuvre illustre surtout un autre type d'emprunt : l'évocation de la nature brésilienne, qui exprime aussi une forme de régionalisme. *L'Homme et son désir* est un ballet inspiré par l'ambiance nocturne de la forêt tropicale. La venue à Rio des Ballets russes et de leur danseur étoile, Nijinsky, suggéra à Claudel et Milhaud ce projet². L'argument du poète se résume ainsi :

*C'est le thème de l'Homme enfermé dans une passion,
une idée, dans un désir, et qui essaie vainement de s'en
échapper comme d'une prison aux barreaux invisibles,
jusqu'au moment où une femme, qui est à la fois l'image*

1. Année 1917 : *Quatre poèmes pour baryton* (1915-17), *Deux poèmes du Gardener* (1916-17), *Deuxième Sonate pour piano et violon*, *Les Euménides*, *Le retour de l'Enfant prodigue*, *Première Symphonie de chambre*, *Chansons bas suivies de Verso Carioca*, *Deux poèmes de Rimbaud*. Année 1918 : *Quatrième Quatuor*, *Sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano*, *L'Homme et son désir*, *Deuxième Symphonie de chambre*, *Poèmes de Francis Jammes IV*, *Deux petits airs*, *Deux poèmes Tupis*, *Psaume 136*.

2. L'œuvre fut créée le 6 juin 1921 par les Ballets suédois.

de la Mort et de l'Amour, vient le prendre avec elle et le fait sortir de scène (C Claudel, 1921 : 1).

Claudiel figura l'action sur une scène disposée en gradins. Cette idée influença Milhaud dans l'élaboration de sa partition :

[...] au troisième étage, d'un côté : un quatuor vocal, de l'autre : le hautbois, la trompette, la harpe, la contre-basse. Au deuxième étage de chaque côté : des instruments de percussion. Sur un côté du premier étage : la petite flûte, la flûte, la clarinette, la clarinette basse et de l'autre : un quatuor à cordes. Je désirais conserver une entière indépendance, aussi bien mélodique, tonale, que rythmique à ces divers groupes (Milhaud, 1998 : 72).

Cette œuvre est d'une grande complexité rythmique et représente un point culminant dans l'écriture de Milhaud sur ce plan. Elle fut pour le compositeur l'occasion d'exprimer son attachement pour la nature luxuriante et colorée du Brésil, qui l'avait tant impressionné. De fait, plusieurs passages de sa partition, confiés à un important effectif de percussion, évoquent le concert de bruits étranges et mystérieux, qui anime la forêt la nuit, tel que décrit par le compositeur :

Immédiatement après le coucher du soleil, comme mû par un invisible déclic, des grillons de toute espèce, des crapauds tonneliers imitant le bruit du marteau frappant violemment sur une planche, des oiseaux aux cris mats, secs, saccadés, animaient la forêt de bruits variés dont l'intensité atteignait rapidement son paroxysme (Milhaud, 1998 : 65).

Milhaud quitte Rio à la fin de l'année 1918, au terme d'un séjour qui aura duré presque deux ans. À son retour à Paris, il continue à composer des œuvres qui empruntent au Brésil. Parmi celles-ci, il faut citer *Le bœuf sur le toit* (1919) et *Saudades do Brazil* (1920-1921), directement inspirées par la musique du

pays. Alors que la *Sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano* et *L'Homme et son désir* permettent au compositeur d'assimiler certains éléments du folklore brésilien, *Le bœuf* et les *Saudades* représentent une autre étape dans l'appropriation de ce répertoire.

Le bœuf sur le toit est une œuvre pour orchestre dont le titre est emprunté à celui d'un tango brésilien, *O Boi no Telhado* de José Monteiro. L'œuvre est en fait un habile collage de citations où le compositeur juxtapose et superpose plus d'une vingtaine de mélodies populaires urbaines brésiliennes¹. Milhaud destinait initialement cette partition à l'illustration d'un film de Chaplin (Milhaud, 1998 : 86). Jean Cocteau le persuada plutôt de l'utiliser pour un ballet-pantomime dont il situa l'action dans un bar américain au temps de la prohibition².

Pour sa part, *Saudades do Brazil* est une suite de 12 danses pour piano. En portugais, *saudade* signifie « vague à l'âme » ou « nostalgie » et le titre pourrait se traduire par *Souvenirs nostalgiques du Brésil*. Chaque pièce porte le nom d'un quartier de Rio. On y retrouve des emprunts rythmiques et formels aux musiques de danses brésiliennes, qui rappellent les tangos pour piano de Nazareth et Tupinamba. L'œuvre ne contient cependant aucune citation et tous les thèmes sont originaux. Les emprunts au répertoire brésilien sont ici parfaitement maîtrisés pour recréer cette musique, dans le style propre au compositeur³.

Avec les *Saudades*, Milhaud a réalisé ce qu'il exhortait les compositeurs brésiliens à faire : s'inspirer du folklore pour créer une œuvre originale au style personnel. L'œuvre vient clore ce que l'on pourrait appeler une période marquée par les régionalismes brésiliens. Mais il ne s'agit pas d'une conclusion définitive puisque le compositeur puisera sporadiquement au folklore de l'Amérique du Sud tout au long de sa carrière, notamment

1. Pour plus de détails à ce sujet, voir Corrêa do Lago (2002).

2. L'œuvre fut créée le 21 février 1920 à la Comédie des Champs-Élysées.

3. L'œuvre fut créée le 21 novembre 1920 à Paris, par la pianiste brésilienne Nininha Velloso Guerra.

dans *Le carnaval d'Aix* (1926), *Scaramouche* (1937), *Le bal martiniquais* (1944) et *Les danses de Jacaremirim* (1945). Après 1921 cependant, les œuvres qui empruntent au Brésil deviennent plus éparses. D'autres sources populaires exercent un nouvel attrait : ce sera d'abord le jazz, puis le folklore français. L'influence réelle du Brésil va bien au-delà des œuvres dites « brésiliennes ». Ce pays a révélé au compositeur le potentiel du folklore, quel qu'il soit. Les régionalismes du Brésil, s'ils n'ont pas transformé le style de Milhaud, lui ont permis en revanche d'expérimenter et d'enrichir son langage sur le plan rythmique, pour lui conférer une vigueur et une richesse nouvelles. Ils montrent comment, durant l'entre-deux-guerres, les régionalismes ont offert aux compositeurs un moyen de répondre aux exigences de la modernité sans toutefois devoir renoncer aux acquis de la tradition.

BIBLIOGRAPHIE

- APPLEBY, David (1983), *The Music of Brazil*, Austin, University of Texas Press.
- BÉHAGUE, Gérard (1979), *Music in Latin America : An Introduction*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- BÉHAGUE, Gérard (2001a), « Brazil », dans Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, London, Macmillan, p. 268-297.
- BÉHAGUE, Gérard (2001b), « Nazareth », dans Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, London, Macmillan, p. 720-21.
- BURKHOLDER, Peter (1994), « The use of existing music : musical borrowing as a field », *Music Library Association Notes*, vol. L, n° 3, p. 851-870.
- BURKHOLDER, Peter (2001), « Borrowing », dans Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, London, Macmillan, p. 5-41.
- CLAUDEL, Paul (1921), « L'Homme et son désir », *Comoedia*, 4 juin.
- COLLAER, Paul (1982), *Darius Milhaud*, Paris/Genève, Slatkine.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha (2002), « Brazilian sources in Milhaud's *Le Bœuf sur le toit* : A discussion and a musical analysis », *Latin American Music Review*, vol. 23 n° 1, p. 1-59.
- GOJOWY, Detlef (1994), « Darius Milhaud et Ernesto Nazareth ou la découverte de la musique brésilienne », dans Kelkel MANFRED (dir.), *Honegger et Milhaud : musique et esthétique*, Paris, Vrin, p. 215-224.
- HOULSTON-PÉRET, Elsie (1930), *Chants populaires du Brésil*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- KELLY, Barbara (2003), *Tradition and Style in the works of Darius Milhaud, 1912-1939*, Aldershot, Ashgate.
- LAUGHTON, John Charles (1983), « The Brazilian Milhaud », *Art : Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, vol. IX, p. 91-102.

L'ARTISTE ET SES LIEUX

MILHAUD, Darius (1919), « Le bœuf sur le toit (Samba carnavalesque) », *Littérature*, n° 2 (avril), p. 21-23.

MILHAUD, Darius (1920), « Brésil », *La Revue musicale*, vol. I, n° 1 (novembre), p. 60.

MILHAUD, Darius (1998), *Ma vie heureuse*, Bourg-la-Reine/Paris, Zurfluh/Belfond.

PETIT, Jacques (éd.) (1995), *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953*, Paris, Gallimard.

REIS PEQUENO, Mercedes (1977), *Exposiçao Darius Milhaud*, Biblioteca nacional, Rio de Janeiro.

MUSIQUE FRANÇAISE
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES :
DE LA « RÉGIONALITÉ » À LA MODERNITÉ

Michel Duchesneau

Université de Montréal

Au-delà du milieu musical parisien flamboyant qui a marqué l'entre-deux-guerres, il existe une France musicale qui a longtemps été négligée pour de multiples raisons, qui vont de l'absence d'une activité musicale soutenue en province aux contraintes esthétiques d'un milieu considéré plus conservateur que réactionnaire.

L'étude de la musique française de l'époque ne doit cependant pas se limiter à cette distinction « Paris – province », car les compositeurs qui firent carrière à Bordeaux, Nantes ou Strasbourg ou encore ceux qui se réfugièrent « à la campagne pour composer » ne façonnèrent pas seuls cette France musicale plus vaste et plus complexe encore. Ainsi le régionalisme de la musique française de l'époque est-il lié à plusieurs tendances esthétiques. Mélodies, harmonies et thèmes d'inspiration concordent à en faire une musique marquée par ses origines régionales. Trop souvent qualifiée de « folklorisme », cette appartenance est d'autant plus marquée qu'elle semble avoir éloigné pour un temps la musique française d'une musique plus universelle à laquelle d'autres artistes d'avant-garde aspiraient.

Cet article est divisé en deux parties. La première est consacrée à quelques considérations sur le langage tonal dont l'effritement au début du ^{xx}^e siècle est causé, en partie, par l'inclusion progressive d'éléments musicaux issus de sources nationales. Dans la seconde partie, après avoir dressé le portrait de certains compositeurs qui contribuèrent au développement d'une musique inspirée par des éléments proprement régionaux, je tenterai de cerner certaines particularités de ces œuvres afin de mettre en lumière en quoi certaines d'entre elles peuvent appartenir à la modernité artistique des années 1920 et 1930.

L'ÉVOLUTION DU LANGAGE MUSICAL VU PAR LE PRISME DU RÉGIONALISME

La notion de « régionalisme¹ » m'apparaît comme une dimension fondamentale pour l'évolution du langage musical de 1900 à 1940. Jusqu'à la fin du ^{xix}^e siècle, la tonalité a joué un rôle de langage universel, transcendant toutes les barrières régionales et nationales. Cependant, le langage tonal possédait en lui-même les germes de sa transformation, notamment dans sa capacité d'absorber tout matériau musical. Progressivement, les particularités régionales ont été intégrées au système en conservant de plus en plus d'autonomie caractérielle afin de développer une « individualité » plus grande de l'œuvre. Les compositeurs explorent de plus en plus profondément l'univers sonore qui les entoure tout autant que ceux de contrées plus éloignées. À tout bien considérer, on peut dire que l'intégration d'éléments régionalistes n'a pas été au ^{xx}^e siècle un élément réactionnaire ou de régression, mais au contraire un élément de progression vers une extension de plus en plus large, du moins en ce qui concerne le langage tonal. Parallèlement à la création d'un langage musical

1. Le terme « régionalisme » est rarement utilisé en musique. On distingue plutôt la musique savante de la musique folklorique ou populaire. On parle aussi de la musique « nationale » que l'on associe à un pays en particulier.

atonal puis sériel, structuré au point de neutraliser son pouvoir expressif, le développement d'une tonalité élargie par l'intégration de particularités nationales et conséquemment régionales a permis de constituer une part non négligeable du répertoire moderne puis contemporain en musique. Les sources musicales « régionales », en ce qui concerne l'harmonie, le rythme et la thématique, ont ainsi été des éléments de l'évolution du langage musical tonal au ^{xx}^e siècle.

Dans cette optique, il y a toujours eu des identités musicales (française, allemande, italienne). Mais ces distinctions tenaient davantage de la langue, du style d'écriture et des genres employés que du matériau initial. Or, avec le ^{xx}^e siècle et le développement du concept de l'œuvre « contextuelle », créée par un artiste affranchi du système tonal strict et dont les sources d'inspiration sont multiples, s'ouvre une nouvelle perspective de « musique nationale ». Cette musique se base sur les jalons posés par l'identité nationale du Groupe des Cinq russe, par le sentiment germanique chez Brahms, Dvořák, Wagner et Mahler ainsi que par la volonté d'indépendance d'une nouvelle génération de musiciens français (Saint-Saëns, Fauré, Chabrier, Duparc, Chausson, Debussy).

Le cas de la France est particulièrement intéressant. D'une part, Paris devient un centre d'attraction puissant pour les artistes du monde entier, un carrefour des nationalités qui permettra de les mettre en valeur. D'autre part, Paris sera le point de départ du développement d'une école de pensée musicale « régionale », qui fera de la France une terre musicale particulièrement féconde. Je distinguerai ici deux axes du régionalisme dans la création musicale entre les deux guerres. Le premier est constitué du corpus des œuvres à caractère régional de compositeurs cosmopolites comme Milhaud, Poulenc, Honegger, Ibert et Sauguet. Citons à titre d'exemple les *Chansons villageoises* et la *Suite française* de Poulenc, la *Suite provençale* de Milhaud et la *Pastorale d'été* de Honegger. Ces œuvres sont étroitement associées au néoclassicisme des années 1920 et 1930 et ont pris naissance dans le cadre de l'univers spontané du *Coq* et *l'Arlequin*. Jusqu'à

un certain point, ce corpus que Michel Faure décrit comme un « folklore paysan [constitué de] quintes à vide, de septièmes majeures, d'instruments désaccordés, de mélodies non mesurées, de nasillement de vièle et d'une inguérissable nostalgie des jours enfuis » (1997 : 206), ne procède pas des mêmes mécanismes que la musique issue d'un courant plus profond, né avant la Première Guerre mondiale. Cette musique forme ce second axe du régionalisme de la musique française. Celui-ci ne possède pas, au premier abord, toutes les caractéristiques de modernité habituellement associées aux courants artistiques de l'époque (langage en rupture complète avec la tonalité, primitivisme, surréalisme, mécanicité). Cette situation n'est pas étrangère au fait que cette musique est née au sein de la Schola Cantorum dirigée par Vincent d'Indy et qui s'attachera à combattre ce que Déodat de Séverac dénonçait dès 1907 en ces termes :

La musique française actuelle est aux prises comme toutes les autres branches de l'Art, avec un ennemi redoutable : la centralisation [...] Les musiciens actuels sont, à part quelques très rares exceptions, la proie de cet ennemi et, pour si éloignés qu'ils soient en apparence les uns des autres par des procédés de composition, ils sont tous plus ou moins ses victimes bénévoles. Ils font de la musique de Paris et pour Paris ; ils s'écartent ainsi progressivement et de plus en plus du génie propre aux diverses provinces françaises où ils sont nés ([1907] 1993 : 70-71).

CATALYSEUR D'INFLUENCE RÉGIONALE : LA SCHOLA

Dans les années 1920, la Schola Cantorum n'a plus toute l'importance qu'elle eut au cours des deux décennies précédentes dans le milieu musical parisien et plus largement français. Cependant, son action se prolonge notamment par l'activité des compositeurs qui y ont été formés. Dans leur apprentissage à la Schola, les compositeurs français sont mis en contact avec le

folklore musical présenté comme un antidote aux sources d'inspiration étrangères. Séverac constate :

Au lieu d'aller boire aux sources naturelles qui abondent dans notre beau pays, au lieu de réchauffer leur cœur au bon soleil méditerranéen, les jeunes musiciens vont promener leur muse au bord de la Baltique et à travers les steppes de la Russie ([1907] 1993 : 81).

Le compositeur s'attaque ici autant aux jeunes compositeurs issus du Conservatoire (Ravel et compagnie) qu'à une partie des scholistes attachés au monde nordique. En effet, l'inspiration folklorique des scholistes puise autant dans le folklore scandinave que dans ceux d'Allemagne ou de France¹. Mais cet intérêt pour le folklore a surtout permis à plusieurs musiciens d'user de leur appartenance sans pour autant abdiquer leur personnalité au profit d'œuvres nouvelles. Le rôle de la Schola ne se limitera pas au cercle de ses élèves et s'étendra largement au sein de la communauté des compositeurs français.

LES COMPOSITEURS

La carte géographique du régionalisme musical français de l'entre-deux-guerres révèle l'importance de certaines régions au caractère distinctif puissant comme la Bretagne, l'Auvergne et le sud méditerranéen.

C'est par deux compositeurs relativement connus que je débiterai ce survol. Le premier, Déodat de Séverac (1872-1921), est originaire du Languedoc. Bien qu'il ait été élève de la Schola Cantorum, son cercle de relations ne se limitera pas à l'école de d'Indy. Maurice Ravel, Florent Schmitt et Maurice Delage, trois des membres fondateurs de la dissidente Société musicale indépendante, compteront parmi ses amis. Malgré toute l'importance que représente sa musique pour piano pour le répertoire français

1. À titre d'exemple, citons l'opéra de Vincent d'Indy, *Fervaal*, inspiré d'une légende scandinave transposée dans le Vivarois !

– citons les suites *Cerdana* (1908-1911), *En Languedoc* (1903-1904), *Le chant de la terre* (1899-1900) –, son retrait de la vie musicale parisienne et son ardeur à défendre une musique nationale ne joueront pas en sa faveur. Il faut cependant noter que sa musique eut une incidence considérable dans les années 1920 et 1930 si l'on en juge par la quantité d'œuvres pianistiques, qui puisèrent leur inspiration aux sources du régionalisme. Renée de Castéra, Louis Vuillemin, Joseph-Guy Ropartz, Paul Le Flem, Paul Ladmirault, Louis Aubert, Rhené-Baton et Joseph Canteloube lui emboîtèrent le pas.

Auvergnat, Joseph Canteloube (1879-1957) fut aussi un élève de d'Indy à la Schola. Bien qu'il écrivit de la musique symphonique, des opéras sur des thèmes d'inspiration auvergnate, tels *Le Mas* (1910-1913) et *Vercingétorix* (1933), ainsi qu'un certain nombre d'œuvres de musique de chambre et vocales, la réputation du compositeur s'est bâtie sur une seule œuvre : les *Chants d'Auvergne*, qui ont connu depuis une vingtaine d'années plusieurs versions discographiques par les plus grandes voix, comme celles de Frederica von Stade, de Kiri te Kanawa et, dernièrement au Québec, de Karina Gauvin. Les *Chants d'Auvergne* sont une série de cinq recueils de mélodies composées de 1923 à 1954. C'est à coup sûr l'œuvre la plus marquante de l'artiste et son importance pour le répertoire vocal français de l'époque est incontestable. Elle fait partie d'un corpus que Canteloube a élaboré tout au long de sa vie et qui fait écho au travail de collecte et d'édition qu'il fit des chants populaires français dont il publia une anthologie en quatre volumes de 1939 à 1944¹.

C'est à la Bretagne que revient le plus fort contingent de compositeurs qui ont marqué leur art à l'époque. Il s'agit, entre autres, de Paul Le Flem, Jean Cras, Paul Ladmirault et Joseph

1. La nature du projet tout comme les dates ne sont pas sans nous rappeler qu'il s'agit là d'une réalisation qui s'inscrivait de façon appropriée dans le cadre des objectifs sociaux et culturels du gouvernement français de l'époque, notamment pendant l'occupation allemande, de mettre en valeur le patrimoine traditionnel français et ainsi promouvoir des valeurs « nationalistes ».

Guy Ropartz¹. Ces noms sont peu connus du public et même des amateurs. Il n'y a rien d'étonnant à cela si l'on considère que leur carrière respective les écarta des principales artères de la création musicale de l'époque puisque plusieurs ne firent pas carrière à Paris et que leur œuvre ne fait l'objet d'études que depuis peu, études essentiellement soutenues par une production discographique d'une très grande qualité.

La longue carrière de Le Flem (1881-1984) se divise en deux grandes parties. La première jusqu'en 1920, la seconde à partir des années 1950. Les années 1920 et 1930 n'ont donc pas été une période d'intense activité créatrice pour le compositeur dont les tâches d'enseignement et de critique musical occupaient la majorité du temps. On ne peut cependant passer sous silence à la fois ses écrits et ses œuvres nées un peu avant la guerre de 1914-1918 et qui furent jouées tout au long des années 1920 et 1930. Sa *Première symphonie* n'est d'ailleurs créée qu'en 1928 par les concerts Straham. Diplômé en philosophie de La Sorbonne, formé à la Schola, Le Flem joue un rôle important dans la formation de jeunes compositeurs dans les années 1930 alors qu'il succède à Albert Roussel dans la classe de contrepoint à la Schola (1923-1939). Ses écrits permettent de comprendre la place qu'occupent ses origines bretonnes dans son œuvre et de mesurer leur part d'influence dans la constitution d'une esthétique étonnamment d'avant-garde si on compare ses œuvres avec celles de certains des scholistes, tel son professeur d'Indy. En se remémorant ses études musicales, Le Flem n'hésite pas à affirmer : « Influencé comme je l'avais été par le chant populaire et les modes musicaux de Bretagne, je n'avais guère de goût pour le majeur et le mineur, et je trouvais effroyable d'avoir à me soumettre au régime de la quarte et sixte » (cité dans Gonin, 1994 : 88).

Né à Brest en 1879, Cras (1879-1932) fait des études pour devenir officier dans la Marine nationale tout en recevant une

1. À cette courte liste on peut ajouter Louis Aubert, Louis Vuillemin et Rhené-Baton.

excellente formation musicale grâce à des parents grands amateurs de musique. Jean Cras fera carrière dans la Marine tout en poursuivant ses activités musicales. En 1898, il part pour l'Afrique, les Antilles et l'Amérique. Dans ses moments libres, il compose. En 1901, Cras fait une rencontre décisive, celle de Henri Duparc, qui décèle chez le jeune marin des dons exceptionnels. Duparc enseignera à Cras les bases du métier. Mais contrairement à Roussel, qui abandonnera le métier de marin au profit de celui de compositeur, Cras poursuivra les deux carrières en parallèle et n'embarquera jamais sur un navire sans son piano. Le compositeur fit une carrière de marin prestigieuse : après avoir fait la Première Guerre mondiale en tant que commandant d'un torpilleur d'escadre, il sera promu capitaine de vaisseau à bord du croiseur Lamotte-Picquet puis commandant du cuirassé Provence. L'œuvre de Cras est abondante et diversifiée : mélodies, musique pour piano, musique pour orchestre constituent l'essentiel de son œuvre. La vie de marin et les origines de Cras eurent une influence considérable sur ses œuvres, qui révèlent des qualités remarquables dont la modernité tient dans le choix des formes et du contenu mélodico-harmonique indépendants des canons du langage tonal. Loin de Paris, le compositeur évitera aussi soigneusement de s'engager dans les voies de l'avant-garde parisienne. Son œuvre, comme celle de plusieurs des compositeurs qui nous intéressent dans le cadre de cet article, se caractérise par une très grande indépendance stylistique.

Bien que Jean-Guy Ropartz (1864-1955) ait été éloigné de sa région natale, la Bretagne, tout au long de sa carrière puisqu'il dirigea les conservatoires et les orchestres de Nancy et de Strasbourg de 1894 à 1929, l'essentiel de son œuvre dénote de profondes attaches avec sa région. Ropartz entama sa formation au conservatoire, mais il fut surtout influencé par César Frank dont il suivit les cours de composition. Les œuvres de Ropartz qui témoignent directement de son attachement à la Bretagne par un titre ou un thème sont moins nombreuses que chez Le Flem ou Cras. Si la *Première symphonie* de 1894 est conçue à partir d'un choral breton, que sa principale réalisation pour la scène, l'opéra

Le pays (1910), est directement inspirée d'un univers celtique, et que l'on retrouve certaines thématiques d'origine folklorique dans les œuvres de musique de chambre, la musique de Ropartz possède une dimension intemporelle très particulière, qui témoigne d'une foi catholique toute bretonne comme le montrent les trois messes, le *Requiem* (1938) et le *Psaume 129* (1941).

Pour terminer ce survol, ajoutons quelques mots sur Paul Ladmirault (1877-1944), qui est né à Nantes. Après avoir fait des études au conservatoire de sa ville natale, il complétera sa formation à Paris, notamment dans la classe de Fauré en même temps que Ravel. Ladmirault s'installera à Nantes où il enseignera au conservatoire. Profondément inspiré par son pays, le compositeur exploite thèmes et légendes bretonnes dans des œuvres comme sa *Suite bretonne* (1902-1903), le prélude symphonique *Brocéliande au matin* (1909) ou son ballet *La prêtresse de Korydwenn* terminé en 1917 et créé à l'Opéra de Paris en 1926.

INTÉGRATION À LA MODERNITÉ

La Schola fut l'un des pivots autour duquel ces compositeurs circulèrent. Si l'on peut contester la réelle modernité de la musique de certains de ses membres, il faut cependant accorder à d'Indy la grande capacité de reconnaître le talent musical chez ses élèves et la volonté de leur transmettre une formation musicale rigoureuse. Bien que les principes compositionnels promus par la Schola soient en lien direct avec le siècle précédent – développement cyclique des thèmes, conservation des formes classiques, suremploi du contrepoint – et qu'ils aient contribué à la naissance d'un répertoire conservateur des années 1890 à 1914, il faut néanmoins s'attarder à certains éléments esthétiques qui ont surgi de ce cadre relativement rigide et qui contribuèrent à la création d'un répertoire original marquant à sa manière la musique française de l'époque.

Les principes d'écriture qui dominaient l'enseignement de la Schola offrirent à des compositeurs comme Roussel, Ropartz, Séverac, Le Flem ou Canteloube un cadre structurel essentiel

pour l'élaboration d'un matériau très particulier, issu à la fois de la musique traditionnelle française et d'une inspiration très personnelle forgée à partir du sentiment d'appartenance à un « terroir ». C'est donc à partir d'un matériau modal, parfois sans tonalité, dont la structure rythmique et les carrures mélodiques n'ont rien à voir avec la musique « savante » héritée du XIX^e siècle, que ces compositeurs ont bâti des œuvres dont la modernité n'est pas à chercher dans un langage de rupture mais plutôt dans une complexité qui allie l'invention d'un folklore imaginaire à une harmonie née de la révolution debussyste.

Rappelons que l'intégration des éléments musicaux régionaux est l'une des voies prises par la modernité, notamment pour renouveler la syntaxe, et ce, dès le début du XX^e siècle. Si Canteloube explore le folklore français sans chercher à le transcender, il lui confère une importance indéniable, ne serait-ce que par la qualité de ses harmonisations et orchestrations, qui résultent entre autres des révolutions provoquées dans le domaine par les œuvres de Ravel ou même de Stravinsky. L'œuvre pour piano de Séverac est en lien direct avec les préludes de Debussy : l'harmonie menée par bloc monolithique sans point d'ancrage tonal, le rythme comme élément structurant de l'œuvre ou encore la dissolution de la notion du temps musical sont autant d'éléments qui contribuèrent à faire de ce corpus qui va de *En Languedoc* de 1904 à *Sous les lauriers roses* de 1919 l'une des pierres angulaires du répertoire pianistique français de l'époque.

HARMONIE ET FORME

Ropartz, Le Flem, Cras, Ladmirault exploreront le langage tonal jusqu'à ses extrêmes limites, comme d'ailleurs nombre de compositeurs de l'époque. Leur exploration est cependant différente. Au sujet de la pièce *Flûte de pan* pour voix, flûte de pan, violon, alto et violoncelle, Cras explique au compositeur Charles Koechlin :

Ne cherchez pas si les sept notes de ma flûte correspondent à un mode usité dans quelques pays lointains...

voire même à celles de la flûte du dieu Pan lui-même. Je les ai choisies parce qu'elles m'ont plu... et une fois ce choix fait, il a bien fallu que je n'en utilise point d'autres tout le long du recueil, me créant ainsi moi-même un obstacle stimulant mon inspiration [...] J'adore ce procédé, et je l'emploie très souvent (Bouillet, 1999).

C'est dans cet esprit d'indépendance que, par exemple, dans son *Quintette pour cordes et piano* (1922), Cras n'hésite pas à faire côtoyer gamme d'ut majeur et pentatonisme par l'intermédiaire d'un contrepoint soigné, créant ainsi un effet de polytonalité indéniable mais dont la couleur n'a aucun lien de parenté avec celle de Milhaud.

Cette liberté d'expression se retrouve aussi dans l'œuvre de Le Flem, qui abonde en exemples d'utilisation de l'atonalité, par exemple, dans les *Deux interludes* tirés de *La magicienne de la mer* (1947). Le premier interlude débute sur une longue ligne atonale des cordes qui traduit sans aucun doute le charme dangereux de la magicienne Dahut, qui séduira un pêcheur avant de le mener au désastre.

On pourrait ainsi dresser une liste sans fin d'éléments stylistiques et de caractéristiques de langage qui font en sorte que ces œuvres adhèrent à la modernité sans céder aux modes de l'époque. Mais, il subsiste un élément qui m'a particulièrement frappé et par lequel je souhaite conclure. Il s'agit de la notion d'espace sonore, de sa relation avec le temps et avec l'homme.

Au sujet de Cras, Émile Vuillermoz cernait très poétiquement mais de façon très appropriée l'élément fondamental de cette musique née loin du sillage de l'avant-garde parisienne :

L'artiste qui soumet pour de longs mois son corps et ses pensées au rythme des océans, qui accepte la discipline physique et intellectuelle d'un balancement éternel, qui subit l'alternance du temps fort et du temps faible des vagues, imposée par un invisible chef d'orchestre, n'a pas tout à fait le même idéal musical que les terriens.

Les mélodies qu'il trouve sont plus longues, plus calmes, plus soutenues. La perspective de ses plans est plus vaste. La notion d'immensité et d'éternité le domine et l'obsède. Habitué à chercher sa route en consultant les astres, il est assez disposé à prendre en considération dans son art, le sage point de vue de Sirius. Soustrait à l'influence des laboratoires professionnels, où l'on invente fiévreusement des techniques perfectionnées qui sont mises hors d'usage en six mois, il n'est pas aussi sensible que les camarades demeurés sur le rivage aux fluctuations de la mode et aux élégances d'écriture qui font fureur dans la bonne société. Il a le sens de la durée et le sentiment de l'infini (cité dans Dumesnil, 1938 : 157).

Ce sens de la durée et ce sentiment de l'infini sont importants, car il faut aussi les associer à un autre aspect de la réaction artistique que provoqua la Première Guerre mondiale. Alors que les jeunes compositeurs turbulents du groupe des Six remettent en question les avancées musicales de la génération précédente de façon acerbe et désillusionnée, des compositeurs comme Le Flem, Ropartz ou Cras exploreront de façon approfondie la liberté harmonique née au tournant du siècle au profit d'un espace musical où la notion du temps est profondément modifiée puisque ce temps n'est plus contrôlé par une structure ou une syntaxe préétablie mais bien par le matériau musical dont le développement dépend de lui-même. Chez Cras, la mer et les expériences d'ordre culturel faites dans les contrées lointaines exacerbent la capacité de créer une musique où les éléments descriptifs (thèmes, effets harmoniques et rythmes) sont assujettis à la contemplation d'un univers sonore indomptable. Le statisme des formes musicales, l'emploi d'un matériau d'origine populaire ou entièrement inventé mais qui n'est pas régi par les règles de syntaxe tonale tout comme l'emploi d'harmonies qui peuvent être tonales, modales ou atonales, donnent à ces œuvres un caractère qui n'est ni impressionniste ni expressionniste mais plutôt celui d'un nouveau romantisme. Cette dimension humaniste de

l'œuvre n'est pas sans nous rappeler celle qui était défendue par le groupe Jeune France, qui vit le jour en 1936 et dont Olivier Messiaen est le plus célèbre membre.

Contrairement au groupe Jeune France, ces compositeurs ne s'engagent pas dans une lutte contre le néoclassicisme. Pour la plupart, ils sont loin du brouhaha du courant d'avant-garde, mais ils contribuent par contre à la fusion entre l'impressionnisme musical qui marqua la musique française de 1880 à 1910 et une résurgence du romantisme qui repositionne le compositeur au centre de la préoccupation artistique. Cette quête spirituelle se traduira par une grande ouverture à la pluralité des langages et des influences régionales et extranationales en adéquation avec le désir d'exprimer sa foi en une nature meilleure.

Cette modernité sera remise en cause par la rupture provoquée par la Seconde Guerre mondiale et l'avant-garde sérielle qui rejette tout élément faisant référence au passé. On ne peut pas non plus passer sous silence le fait que cette musique fut marquée par le sceau terrible de la France de Pétain. Je pense ici à Canteloube dont certains écrits et plus particulièrement ceux parus dans l'*Action française* ne laisseront aucun doute sur sa position « nationaliste » de droite. Ce temps étant lui aussi révolu, une approche « curieuse » de la musique française de l'entre-deux-guerres révèle une mosaïque remarquable de tendances esthétiques et d'appartenances à un patrimoine diversifié. Le régionalisme envisagé à la lumière de ses mécanismes de transformation de la matière musicale et de l'inspiration que cette dernière suscite, confère désormais à ces compositeurs une position essentielle dans le portrait global de l'évolution de la musique au XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUILLET, Thierry (1999), *Jean Cras*, [en ligne] [<http://www.musimem.com/cras.htm>], page consultée le 27 septembre 2005.
- DUCHESNEAU, Michel (1997), *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Éditions Pierre Mardaga.
- DUMESNIL, René (1938), *Portraits de musiciens français*, Paris, Libraire Plon.
- FAURE, Michel (1997), *Du néoclassicisme musical*, Paris, Klincksieck.
- GONIN, Philippe (1994), « Esthétique de l'œuvre de Paul Le Flem », dans Anne PENESCO (dir.), *Études sur la musique française : autour de Debussy, Ravel et Paul Le Flem*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 63-89.
- LE FLEM, Paul (1967), « Propos impromptu », *Courrier musical de France*, n° 18, p. 71-74.
- SÉVERAC, Déodat ([1907] 1993), « La centralisation et les petites chapelles musicales ». Thèse de fin d'étude à la Schola, dans *Écrits sur la musique*, rassemblés et présentés par Pierre Guillot, Liège, Mardaga, p. 70-87.

UNE « REVUE MODERNE »
À L'ÉPOQUE DU RÉGIONALISME

Marie-José des Rivières et Denis Saint-Jacques

CRILCQ, Université Laval

En 1919, Madeleine, journaliste bien connue, fonde *La Revue moderne* qu'elle dirigera jusqu'en 1928 quand elle se retirera pour fonder un nouveau périodique, *La Vie canadienne*. François Ricard a déjà examiné dans *Littératures* la période qui suit immédiatement, celle des années 1930, alors que *La Revue moderne* se distingue relativement peu des autres revues populaires canadiennes-françaises de l'époque¹ ; nous voudrions nous arrêter ici plutôt aux dix premières années pendant lesquelles l'entreprise dirigée par Madeleine propose une solution éditoriale originale et ambitieuse dans une conjoncture pourtant peu favorable à ces revues. Nous examinerons d'abord le contexte de production des périodiques grand public au Québec, puis nous nous arrêterons sur la carrière de Madeleine et la trajectoire de sa nouvelle revue, pour enfin analyser les positions que prend cette dernière dans le conflit idéologique qui oppose le mouvement régionaliste de l'époque à l'engagement dans la modernité que la revue revendique par son titre.

1. Voir Ricard (1991).

LE CONTEXTE DE PRODUCTION

Si les magazines américains dominent, dès le tournant du xx^e siècle, le marché canadien et que les éditeurs canadiens-anglais tentent d'y répondre, par exemple, avec *Maclean's*, qui atteint déjà une circulation de 70 000 exemplaires en 1919, ou *Every Woman's World*, qui dépasse les 100 000 exemplaires à la même époque, tirages tout à fait satisfaisants en rapport avec la taille relative du marché canadien, les revues populaires canadiennes-françaises tardent à suivre¹. Lancé en 1889, *Le Samedi*, hebdomadaire humoristique appelé à une longue carrière, cherche à se démarquer, proclamant la formule « pas de politique, ni de littérature nationale » ; il présente des chroniques diversifiées, un supplément musical, une page des jeunes, un feuilleton, des articles sur la mode et de vulgarisation scientifique. Le tirage qui assure sa survie approche tout juste des 20 000 exemplaires durant la Première Guerre mondiale. Son éditeur, Poirier et Bessette, lance un autre périodique qui durera jusqu'à 1963, *La Revue populaire*, qui prétend faire concurrence à « tout autre magazine américain de même prix ». C'est un mensuel, puis bimensuel, assez étoffé (de 96 à 148 pages) présentant des chroniques variées, un long roman-feuilleton, des illustrations, enfin des informations de type encyclopédique dans un style accessible, suivant la formule du magazine grand public, mais la part de la publicité y reste mince et le tirage ne dépasse pas les 5 000 exemplaires avant la Première Guerre mondiale.

Parmi les périodiques d'intérêt général, on trouve bien encore *Mon magazine*, publié de 1926 à 1932, mais le marché populaire est accaparé par les almanachs, comme l'*Almanach du peuple* de Beauchemin, et surtout par de nombreux périodiques religieux comme *Les Annales de la bonne Sainte-Anne*, *Les Annales de la propagation de la Foi*, *Le Messager du Très Saint-Sacrement* et divers *Bulletins paroissiaux*. À ces revues de propagande religieuse s'ajoutent des revues nationalistes telles

1. Voir Vipond (2000).

VOL. 49

AVRIL 1921

No 1

ANNALES

DE LA

BONNE SAINTE ANNE

DE

BEAUPRE



BULLETIN ILLUSTRE
DU
PÈLERINAGE ET DE L'ARCHICONFRÉRIE

PUBLIÉ CHAQUE MOIS
PAR LES PÈRES RÉDEMPTORISTES

AVEC L'APPROBATION DE

NOS SEIGNEURS LES ARCHEVÊQUES ET EVÊQUES
DES PROVINCES ECCLESIASTIQUES DE QUÉBEC, DE TORONTO
MONTREAL, D'OTTAWA ET DE

DE BEAUPRE

1921



Illustration 1

que *L'Action française* dirigée par Lionel Groulx ou *La Revue nationale* de la Société Saint-Jean-Baptiste. Ces almanachs, annales et revues de propagande propagent tous l'idéologie régionaliste. Divers autres facteurs expliquent que l'émergence du magazine soit beaucoup plus difficile au Canada français qu'aux États-Unis ou au Canada anglais. Parmi ceux-là, la taille modeste du public cible, le caractère anglophone des grandes entreprises publicitaires canadiennes et, enfin, comme l'écrit Madeleine dans son premier éditorial, la forte influence des magazines américains au Canada. La modernité médiatique et publicitaire provient ainsi principalement de l'étranger.

LA CARRIÈRE DE MADELEINE

Quand Madeline décide de lancer sa nouvelle revue en 1919, elle est une journaliste bien établie. Madeleine – Anne-Marie Gleason – est née en 1875 dans un milieu bourgeois, à Rimouski ; son père, John Gleason, est avocat. Elle rencontre avec bonheur, dans sa jeunesse à La Malbaie, Arthur Buies et Laure Conan, qui l'influencent. À partir de 1899, elle publie dans *Le Temps* d'Ottawa où, avec ses « chroniques du jeudi », elle commence véritablement sa carrière de journaliste. Elle entre à *La Patrie* à Montréal, en 1901, où elle remplace la grande Françoise en dirigeant la page féminine désormais intitulée « Le Royaume des femmes ». Madeleine fait de cette page un lieu de réflexion sociale, patriotique, artistique et littéraire pour encourager l'épanouissement des talents des deux sexes. Elle incite les femmes à jouer un rôle éducatif et actif à côté des hommes : « combien d'admirables sociétés se fondent ainsi et que de magnifiques rendements elles donnent. Voyez Pierre et Marie Curie [...] », écrit-elle (1911 : 4). Madeleine prête aussi sa plume à des plaidoyers éloquents en faveur de causes sociales et d'œuvres charitables.

Forte de l'amitié et de la collaboration de très nombreux écrivains et journalistes, Madeleine, qui éprouve le besoin d'élargir son champ d'action, fait paraître le premier numéro de *La*



Illustration 2

Revue moderne le 15 novembre 1919. Les circonstances sont d'abord favorables : à 44 ans, Madeleine possède l'expérience, la compétence littéraire et les ressources financières nécessaires au succès du nouveau périodique. Mais certains événements de sa

vie marqueront défavorablement l'évolution de la revue : en 1924, année où elle publie un nouveau recueil de chroniques intitulé *Le meilleur de soi*, meurt son mari, le Dr Wilfrid Huguenin, qui gérât la revue et la soutenait financièrement. Madeleine, exécutrice testamentaire, est exploitée par une société de fiducie. De plus, en 1926, l'administrateur de *La Revue moderne* est assassiné dans son bureau alors que les meurtriers volent 20 000 \$ dans la caisse. Madeleine, soupçonnée, doit comparaître en cour. Sa santé en est ébranlée.

Elle poursuit néanmoins, avec énergie, et désire même, en 1927, remodeler *La Revue moderne*, changer son titre et lui donner un nouveau contenu, plus canadien. Elle décide finalement, en avril 1928, de se retirer pour fonder une autre revue : *La Vie canadienne*. Le nombre de collaborateurs est important, la philosophie, l'éducation et la culture, sensiblement les mêmes, mais le contenu rédactionnel et les illustrations sont davantage d'inspiration nationale. Un nouveau malheur l'ayant frappée, la mort de sa fille unique, en mars 1929, Madeleine n'a plus la force de supporter seule une revue. Aussi revient-elle, en octobre, proposer l'intégration de *La Vie canadienne* à *La Revue moderne*. C'est la solution qu'elle a trouvée pour continuer de servir les intérêts d'une clientèle assez considérable tout en mettant à l'abri sa responsabilité professionnelle¹. Elle dirigera donc les revues fusionnées, en compagnie du jeune Robert Choquette, jusqu'en 1930. Elle publiera par la suite un dernier livre, *Portraits de femmes*, en 1939 et mourra dans l'isolement en 1943.

LA REVUE MODERNE

Durant la période où Madeleine en est la directrice, *La Revue moderne* se présente comme une publication grand format comportant des illustrations, parfois en couleurs, et même des photographies, processus qui coûtait encore cher. Il s'agit donc

1. Voir Madeleine (1929).

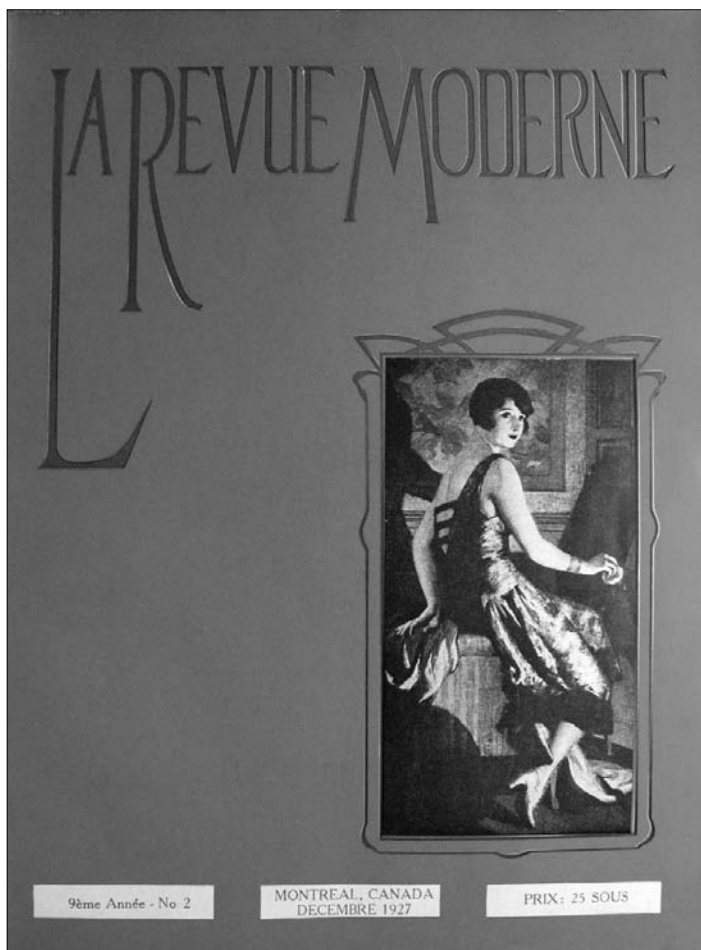


Illustration 3

d'un véritable magazine, nourri de publicité et constitué de chroniques variées et accessibles, ouvertes à des sujets multiples et qui permettent la discussion. Le contenu se divise habituellement en trois sections : la première, qui suit l'éditorial de Madeleine,

comprend des informations générales, mais aussi des rubriques politiques, sociales, historiques, géographiques, littéraires ou artistiques ; la deuxième présente de la fiction sentimentale, française ; la troisième, intitulée « Fémina », est composée surtout de chroniques pratiques et d'articles sur le rôle social et même politique de la femme.

Dans le premier billet que Madeleine signe à titre de directrice, elle annonce clairement la couleur : tout en voulant enrichir l'identité canadienne-française, *La Revue moderne* s'engage de façon ferme en faveur d'un nationalisme « pancanadien » en conformité avec une allégeance libérale sans partisanerie. Parmi les nombreux collaborateurs figurent des noms d'écrivains connus comme Olivar Asselin, Louis Dantin, Hector Garneau, Robert Le Bidois, Louvigny de Montigny, Victor Morin ou Adjutor Rivard. Dans la présence d'un tel éventail, on peut discerner un souci de se distinguer de *L'Action française*, par exemple, périodique phare du nationalisme francophone combatif de Groulx, qui ne réunit que des nationalistes « laurentiens » avérés comme Omer Héroux, Édouard Montpetit ou Esdras Minville. *La Revue moderne* est aux antipodes de cette publication intellectuelle austère constituée de dossiers denses, sans illustration ni publicité. Le magazine entend pourtant jouer un rôle social actif et ne pas se complaire dans le pur divertissement. S'il offre, comme l'exige sa clientèle, des fictions sentimentales, de la reine du roman d'amour, Delly, à l'académicien Paul Bourget, il s'ouvre à la politique canadienne et à la vie sociale montréalaise, en particulier par des billets de Madeleine dont le ton engagé ne laisse pas de doute. L'éducation lui apparaissant essentielle au développement d'une culture digne du pays, Madeleine intervient avec passion en ce domaine. Elle condamne le système d'éducation primaire désuet du Québec avec ses instituteurs et institutrices mal payés et incompetents¹. Mais surtout, contre l'idée que l'éducation ferait désertier la terre, elle plaide

1. Voir Madeleine (1925).

farouchement pour que les jeunes des campagnes puissent s'instruire davantage afin de mieux se préparer à leur rôle social¹.

La Revue moderne prétend jouer un rôle central dans la vie culturelle du pays. Les principales questions soulevées par Madeleine et ses collègues portent non seulement sur l'éducation, mais aussi sur la littérature, la langue, la culture et particulièrement sur les intérêts des femmes. Certains exemples permettent de voir comment régionalisme et libéralisme s'y accordent et s'y affrontent.

LITTÉRATURE ET CULTURE

La Revue moderne s'affiche comme « l'organe français officiel de l'Association des auteurs canadiens » ; Madeleine est vice-présidente de la section canadienne-française dès sa création, en 1921. Ce regroupement, qui se consacre à la défense du droit d'auteur et à la promotion des contenus canadiens, est une institution pancanadienne, caractéristique qui en a progressivement éloigné plusieurs des nationalistes canadiens-français, dont Asselin. Nous avons vu que la diffusion de la littérature canadienne-française, par la publication de poésies, contes, récits ou nouvelles et par la critique des nouveautés en librairie, est une des principales raisons d'être du magazine. Cette critique se révèle nettement libérale lorsqu'en 1922, de Montigny et René du Roure refusent la prise de position intransigeante qui oriente *L'appel de la race* de Groulx. Cette attitude montre d'ailleurs une cohérence manifeste de la revue : Gustave Lanctôt et Dantin ont déjà, en 1920 et en 1921, respectivement réagi dans le même sens à *Lendemain de conquête* et à *Chez nos ancêtres* du même auteur. On retrouve dans les pages du magazine, à côté d'une abondante production française, des poèmes d'Albert Lozeau, de Paul Morin ou de René Chopin et des récits brefs de Louis Fréchette ou de Robert Choquette. Cette littérature cohabite avec des textes de l'École du terroir, par exemple, des pièces extraites

1. Voir Madeleine (1924).

de *Chez nos gens* d'Adjutor Rivard ou de la poésie de Blanche Lamontagne-Beauregard. Le magazine participe aussi aux discussions de l'époque sur la qualité d'une littérature qui emploie un langage et des formes ne respectant pas nécessairement les normes de France. Dans un article intitulé « Mugwump », de Montigny oppose la pureté de la langue à un « régionalisme impur et inférieur » (1921 : 13).

À une époque où sujets religieux et historiques traditionnels abondent au théâtre, le magazine s'ouvre au monde en saluant les artistes étrangers ainsi que les nouveaux talents canadiens-français. Sans esprit de polémique, Madeleine encourage sans cesse, d'une part la fréquentation de la culture et de l'esprit français¹, et de l'autre, la fréquentation des œuvres canadiennes, propres à développer notre identité. Musique, théâtre et cinéma font l'objet de chroniques assez régulières où l'on discute des concerts de Théodore Botrel, Serge Rachmaninoff, Alfred Cortot, Léo-Pol Morin, Rodolphe Mathieu ou Jeanne Roland en musique, du jeu d'Henri Letondal ou d'Antoinette Giroux au théâtre, ou encore des interprétations de Mary Pickford ou de la Québécoise Pauline Garon au cinéma. Toutefois, sous la direction de Madeleine, *La Revue moderne* n'accorde pas une grande place aux arts plastiques.

QUESTIONS FÉMININES

Une initiative est conçue pour rapprocher « les lectrices » les unes des autres, de leur revue et de leur directrice : les cercles de la *Revue moderne*. Ces regroupements de culture, d'éducation et d'entraide, que Madeleine lance en 1922, devaient être appuyés par une bibliothèque ambulante². On ne sait pas ce qui en résulta. Les chroniques féminines confirment le penchant moderne de la revue. D'une part, elles diffusent évidemment la mode contemporaine. Mais elles ne se limitent pas aux rubriques pratiques et

1. Voir Madeleine (1926).

2. Voir Madeleine (1922).

abordent les conditions de vie, l'action et les intérêts des femmes. Ainsi, pour faire davantage connaître la nécessité scientifique de l'hygiène, Madeleine offre d'autre part des comptes rendus de grands congrès médicaux. Autres sujets de l'heure : le suffrage, qualifié de « devoir primordial » (Madeleine, 1920 : 29) par la revue, qui dénonce la discrimination économique à l'endroit des femmes et appuie la campagne menée par Idola Saint-Jean, Marie Gérin-Lajoie et Thérèse Casgrain. La chronique « Les échos », signée Luc Aubry, est en fait écrite par Madeleine et ne manque pas, non plus, de rendre compte des congrès de grandes associations féminines comme la Fédération nationale Saint-Jean-Baptiste¹.

PUBLICITÉ

On ne saurait comprendre le rôle moderne de ce magazine sans jeter au moins un coup d'œil à ses pages publicitaires. Ici la tradition régionaliste paraît solidement battue en brèche. À propos, entre autres, des institutions financières, de l'automobile, des appareils domestiques, de la mode, tout rappelle de façon soutenue le progrès industriel de la société de consommation naissante. Le magazine en lui-même est un média de la modernité. Si ses contenus éditoriaux et d'information le révèlent déjà nettement, les pages publicitaires le font encore davantage. L'information qu'elles communiquent ne cesse de pousser le lecteur, la lectrice, en avant dans un monde où les conditions de la vie la plus immédiate changent sans relâche.

1. Voir Madeleine (1921 : 26).

Dr. Frédéric
Willson,
président
de la
Banque
de Montréal.



La Banque de Montréal

La Revue Moderne a déjà payé un tribut à quelques uns de nos artistes les plus renommés; elle entend continuer cette galerie, et la faire la plus complète possible. Mais il lui paraît également juste de mettre aussi en vedette, les institutions et les hommes qui ont contribué par leur intelligence, leur travail et leur énergie à développer nos ressources nationales et à rendre plus prospère notre jeune et vaillant pays.

Nous ne pouvions commencer cette série par une autre institution que celle de la Banque de Montréal, la première Banque du pays, et celle qui a le plus contribué par ses succès, à donner aux autres peuples la confiance dans le marché canadien. Il lui faut être fier de telles institutions.



Vue intérieure de la Banque de Montréal.



Compte de Banque pour Chaque Femme

UNE femme a souvent besoin d'un tas de petites choses qu'elle achèterait volontiers-- si elle avait assez d'argent.

Quand c'est elle qui tient l'argent du ménage, elle fait ses petits calculs à l'avance et met un peu d'argent de côté chaque semaine.

Mais cet argent ne s'accumule pas quand vous le gardez dans votre bourse--vous avez trop souvent l'occasion de le dépenser.

Gardez-le donc dans un lieu sûr où vous le trouverez toujours quand vous en aurez besoin.

**LA BANQUE ROYALE
DU CANADA**



La Revue moderne, comme la voulait Madeleine et brièvement prolongée par *La Vie canadienne*, réussit durant les années 1920 à occuper un créneau médiatique unique au Québec. Elle se trouve confrontée aux périodiques de dévotion, aux revues de propagande nationaliste ou encore aux quotidiens dévoués à l'action sociale religieuse, comme *Le Droit*, *Le Devoir* ou *L'Action catholique*, qui cherchent à assurer l'hégémonie de l'Église catholique dans les lectures familiales et propagent la pensée régionaliste. Elle réussit pourtant à se présenter comme un média relativement laïque, ouvert à un public large, qui traite l'information politique, l'information culturelle, et plus particulièrement les questions féminines. Elle trouve évidemment sa place au sein de la presse libérale, mais sans s'afficher trop partisane, ne commentant d'ailleurs pas la vie parlementaire ; elle s'y construit un espace spécifique, celui du magazine, moderne justement, tel que les Américains en répandent la formule. C'est ainsi qu'elle pourra confronter ouvertement le régionalisme de son époque en refusant le côté sectaire, celui de Groulx, et en devenant une pièce maîtresse d'un dispositif nationaliste largement inclusif qui relègue le passé rural dans un univers gentiment archéologique, attendrissant et touristique. Madeleine peut bien abandonner la partie, minée par ses malheurs, elle indique contre le régionalisme réactionnaire de Groulx une voie résolument moderne. Si les épigones de Groulx sont encore appelés à exalter sa doctrine et Madeleine à être rapidement oubliée, il faut constater qu'historiquement, la victoire reste dans le camp de *La Revue moderne*, qui sera la première revue profane au Québec à dépasser un tirage de 100 000 exemplaires, en 1947¹, et qui se prolongera dans *Châtelaine* à partir de 1960.

Lancée pour concurrencer les magazines américains et mettre en valeur les particularités propres au Canada français, *La Revue moderne* marque par là son souci d'enracinement local

1. Voir Lavoie (1986 : 267).

qu'on pourrait qualifier de régionaliste au sens large. Mais l'hétérogénéité de sa forme, typique du magazine, et son idéologie d'ouverture tant au Canada qu'à la France en font un vecteur de modernité qui s'oppose de manière prévisible au monologisme du régionalisme dominant au Canada français et, en particulier, à sa variante polémique groulxienne.

Si l'on veut préciser « les lieux » de Madeleine à partir de sa revue, on rencontre d'abord la sphère publique, articles d'information générale, et, à la toute fin, la sphère privée, la vie domestique, mais au centre, et pour aisément la moitié du contenu, ce que nous appellerons, pour bien la distinguer de l'espace domestique, la sphère intime, la fiction sentimentale. Si l'on y ajoute encore l'espace propre de la consommatrice, celui de la publicité, qui déborde nettement les préoccupations domestiques, on peut voir se construire le territoire culturel de la femme moderne entrant dans la sphère publique pour participer aux projets collectifs dans le même temps où, par l'intime, elle revendique sa liberté subjective. Cette nouvelle personne intègre au reste aisément dans ses lieux le régionalisme comme partie de sa modernité.

BIBLIOGRAPHIE

- LAVOIE, Elzéar (1986), « La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec (1900-1950) », dans Yvon LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, p. 253-298.
- MADELEINE [pseudonyme de Anne-Marie GLEASON] (1911), « Chronique », *La Patrie*, 33^e année, n^o 27, 27 mars, p. 4.
- MADELEINE [pseudonyme de Anne-Marie GLEASON] (1920), « L'entre-nous », *La Revue moderne*, mars, p. 29.
- MADELEINE [pseudonyme de Anne-Marie GLEASON] (1921), « Les échos », *La Revue moderne*, 15 avril, p. 26.
- MADELEINE [pseudonyme de Anne-Marie GLEASON] (1922), « Courrier de Madeleine », *La Revue moderne*, février, p. 56.
- MADELEINE [pseudonyme de Anne-Marie GLEASON] (1924), « Autour de l'enseignement », *La Revue moderne*, septembre, p. 7, 8.
- MADELEINE [pseudonyme de Anne-Marie GLEASON] (1925), « Emparons-nous de l'enfant », *La Revue moderne*, septembre, p. 9.
- MADELEINE [pseudonyme de Anne-Marie GLEASON] (1926), « Entre tous les Français », *La Revue moderne*, mai, p. 9.
- MADELEINE [pseudonyme de Anne-Marie GLEASON] (1929), « Je reviens », *La Revue moderne et La Vie canadienne fusionnées*, octobre, p. 5.
- MONTIGNY, Louvigny de (1921), « Mugwump », *La Revue moderne*, mai, p. 13.
- RICARD, François (1991), « *La Revue moderne* : deux revues en une », *Littératures*, n^o 7, p. 77-84.
- VIPOND, Mary (2000), *The Mass Media in Canada*, Toronto, J. Lorimer.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Couverture des *Annales de la bonne Sainte-Anne*, vol. 49, n° 1 (avril 1921).

Illustration 2 : Madeleine, photographie anonyme, sans date.
Collection de Réginald Hamel.

Illustration 3 : Couverture de *La Revue moderne*, 9^e année, n° 2
(décembre 1927).

Illustration 4 : Publicité dans *La Revue moderne*, 15 avril 1921,
p. 22.

« CHÈRES PETITES AUTEURS
DE LIVRES “INDIGÈNES” » :
LES FEMMES DE LETTRES ET LES THÈMES
RÉGIONALISTES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Chantal Savoie
CRILCQ, Université Laval

Au tournant du xx^e siècle, le développement des médias et l'émergence de la presse féminine ont favorisé l'éclosion d'une génération de femmes de lettres qui a trouvé sa place dans la sphère publique, et parfois gagné une certaine reconnaissance dans le champ littéraire. Journalistes autodidactes, les Françoise, Gaétane de Montreuil, Madeleine, Fadette, Colombine, Ginevra et Colette ont en outre pavé la voie à l'émergence, quelques années plus tard, d'une génération d'écrivaines plus scolarisées et plus directement à la recherche d'une reconnaissance littéraire. Cette quête de reconnaissance, ces jeunes écrivaines l'entreprennent toutes en empruntant, malgré la diversité de leurs origines, de leurs parcours et de leurs pratiques, des trajectoires semblables, et en écartant dans un premier temps de leur stratégie d'émergence la bohème et l'art pour l'art, carrière alors impossible pour elles. Blanche Lamontagne est certainement la mieux connue des écrivaines de cette génération, mais son cas est loin d'être unique. Fadette, pseudonyme d'Henriette Dessaulles, dans sa lettre hebdomadaire dans *Le Devoir* du 10 janvier 1920, s'adresse à quelques représentantes de cette nouvelle génération

en les désignant comme ses « Chères petites auteurs de livres "indigènes"¹ ». Michelle Le Normand, pseudonyme de Marie-Antoinette Tardif, Yvonne Charette et Andrée Jarret, pseudonyme de Cécile Beauregard, publient toutes durant ces années des récits, souvenirs et impressions qui les placent spontanément au pôle régionaliste de la querelle qui divise le champ littéraire au début des années 1920.

Traditionnellement perçus comme conventionnels et peu innovateurs, les ouvrages de Le Normand, Charette et Jarret ont rarement été replacés dans la généalogie de l'écriture féminine, si ce n'est pour servir de repoussoir et mieux mettre en valeur le travail formel des femmes qui ont publié de la poésie dans les années 1920 et 1930. Or, comme le suggère Mary Jean Green dans *Women and Narrative Identity* (2001), les femmes ont de tout temps utilisé le cadre rassurant des formes nationales consacrées, non seulement pour faire entendre leur voix, mais aussi pour raconter une autre histoire, celle d'une dépossession et d'un désir féminins². Nous tenterons donc dans cet article de replacer

1. Dans cette « Lettre de Fadette », la chroniqueuse répond aux attaques d'un journaliste qu'elle accuse d'avoir injustement commenté les ouvrages dont il est question ici : « Ces livres, traités dédaigneusement "d'indigènes" par un journaliste de mauvaise humeur et d'ailleurs... exotique, – ce qui nous porte à l'excuser d'être très rude et de ne pas comprendre tout à fait comme nous, – ces livres, donc, sont charmants : chacun a droit à son opinion, je pense ? Comme les auteurs n'ont guère plus de vingt ans, ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, elles n'y prétendent pas, et je ne l'ai jamais dit : de plus, je ne fais pas de critique littéraire. Voilà. » Fadette clôt cette chronique en suggérant qu'on s'en remette aux jugements d'Olivar Asselin, qu'elle trouve plus juste : « Il y a pour nous guider sur la route du progrès de vrais critiques, des écrivains intelligents, unissant la bienveillance à la clairvoyance, qui relèvent nos lacunes et nos fautes et dont la critique est un encouragement à l'effort. Pour bien juger d'un livre de femme, il faut certaines qualités de délicatesse que Monsieur Asselin possède : remettons notre cause entre ses mains et attendons avec confiance » (Fadette, 1920 : 5).

2. « In its various consecrated and familiar forms, considered to embody collective cultural values, the Quebec identity narrative offered women writers a protective framework within which they were able not

les écrits régionalistes féminins à la fois dans la production régionaliste des premières années de l’entre-deux-guerres et dans l’histoire de l’écriture des femmes et de sa place dans le champ littéraire, et ce, afin d’en restituer la part de modernité qui se donne à lire entre les lignes du projet littéraire national régionaliste. Pour ce faire, nous aborderons autant la trajectoire des écrivaines que les textes eux-mêmes.

TRAJECTOIRES

L’accroissement substantiel du nombre de femmes de lettres dans la société canadienne-française des années 1895 à 1918 signalait que cette époque constituait bel et bien un moment charnière dans l’histoire de la littérature des femmes et de la place de cette littérature dans le champ littéraire¹. Le nombre de celles qui écrivent doubla quasiment durant ces années, tout comme il s’accroissait substantiellement en France d’ailleurs². Cet accroissement allait certes diversifier les modes de recrutement des écrivaines, mais de l’hétérogénéité des différents parcours se dégageait nettement deux générations, qui permettaient d’identifier trois points de rupture très nets dans les parcours féminins : la génération à laquelle les auteures appartiennent, leur formation et leur âge d’entrée dans le champ.

Le profil type d’une femme de lettres née entre 1860 et 1879, soit la génération précédant celle qui nous intéresse ici, était celui d’une journaliste, autodidacte, qui vivait de sa plume en écrivant dans les journaux et les magazines. Cette présence

only to make their voices heard but to tell another story, a story of feminine dispossession and desire that often questioned the very cultural values the form was thought to convey » (Green, 2001 : 4).

1. Les statistiques sur lesquelles nous nous appuyons sont issues de l’analyse des dossiers biobibliographiques d’une trentaine de femmes de lettres réalisé dans le cadre des travaux de l’équipe de *La vie littéraire au Québec* pour les tomes IV, V et VI de la série d’ouvrages en cours. Le tome V est paru en 2005 aux Presses de l’Université Laval.

2. D’après les données fournies par C. Mignot-Ogliastri, cité dans Saint-Martin (1989a : 52-56).

dans la sphère publique se doublait d'une participation aux activités de différentes associations professionnelles, patriotiques, caritatives ou qui faisait la promotion des intérêts féminins. Forte de cette double visibilité, celle qui était acquise par les médias et celle que procurent les pratiques associatives publiques, la femme de lettres faisait son entrée officielle dans le monde des livres en publiant des sélections de textes brefs, le plus souvent des chroniques, sous la forme d'un recueil qu'elle faisait imprimer à compte d'auteur. Les carrières de Françoise, pseudonyme de Robertine Barry, Gaétane de Montreuil, pseudonyme de Georgina Bélanger, Emma-Adèle Bourgeois, Colombine, pseudonyme d'Éva Circé, Fadette, pseudonyme d'Henriette Dessaulles, Madeleine, pseudonyme d'Anne-Marie Gleason, et Marie Lacoste Gérin-Lajoie correspondent dans l'ensemble à ce profil.

C'est à la faveur de la reconnaissance acquise dans leur carrière de journaliste, de même qu'à celle d'une certaine autonomie financière, du moins pouvons-nous le supposer, que les femmes de lettres de la première génération se lançaient dans l'aventure de la publication en volume. L'expertise dans l'écriture publique de même que la visibilité que procure le journalisme s'acquerraient toutefois lentement, et si ces femmes de lettres avaient fait leur entrée relativement jeunes dans la carrière journalistique, il s'écoulait généralement une bonne dizaine d'années entre leurs débuts dans le journalisme et la publication de leur premier ouvrage. Les femmes de cette première génération étaient ainsi en moyenne âgées de 35 à 40 ans lorsqu'elles publiaient leur premier livre.

Les trajectoires de la deuxième génération de femmes de lettres canadiennes, celle qui occupe la scène littéraire après la Première Guerre mondiale, diffèrent substantiellement. L'accès à la formation classique semble au cœur des mutations¹. Dès que

1. Bellerive note d'ailleurs dès 1920 l'importance de l'accès à l'éducation supérieure dans la carrière des lettres féminines dans des pages qu'il consacre à Le Normand, Charrette, Jarret, Marie-Rose Turcot et Monique dans *Brèves apologies de nos auteurs féminins* :

les femmes accèdent à la formation supérieure, le couvent des Ursulines cesse brutalement d'être le lieu privilégié de formation des jeunes filles. Les premières cohortes d'étudiantes de l'École d'enseignement supérieur pour jeunes filles, qui ouvre ses portes en 1908, comptent plusieurs futures femmes de lettres, parmi lesquelles figurent Le Normand et Charrette, mais aussi Lamontagne et Marie-Justine Gérin-Lajoie. La réussite du cours classique féminin permet en outre à certaines étudiantes d'accéder aux études universitaires. Si on ne compte encore aucune femme dans les facultés professionnelles, quelques-unes obtiennent des certificats d'études. Le Normand et Charrette sont toutes deux titulaires d'un certificat d'études littéraires de l'Université de Montréal. Le Normand complète en outre sa formation en étudiant la littérature à la Sorbonne et la philosophie à l'Institut catholique de Paris¹.

La poursuite d'études supérieures semble avoir deux conséquences sur les carrières des femmes de lettres. En premier lieu, celles qui font des études avancées tendent à publier leur premier ouvrage beaucoup plus tôt que les femmes de lettres de la génération précédente, généralement alors qu'elles sont au milieu de la vingtaine. D'autre part, la réception de leurs écrits diffère sensiblement de l'accueil réservé à ceux de leurs aînées. L'exemple le plus connu demeure celui de Lamontagne : à 23 ans, elle publie un recueil de poésie qui reçoit la faveur des principaux animateurs du mouvement régionaliste, gagne un prix

« [...] toute une floraison de jeunes auteurs féminins a surgi qui démontre que la littérature féminine est aussi vivante que par le passé et qu'elle offre de brillantes promesses d'avenir. // Nous la devons sans doute à cette importante école d'enseignement supérieur qui nous apparaît comme un magnifique jardin où des mains habiles cultivent les fleurs les plus variées dans une atmosphère pure et sereine et sous l'influence d'un soleil vivifiant » (1920 : 228).

1. Ce sont d'ailleurs deux établissements fréquentés, à peu d'années d'intervalle, par Simone de Beauvoir. Au sujet du rapport entre la formation et la vocation des intellectuelles françaises, voir de Saint-Martin (1989b).

littéraire et constitue, pour un temps, un modèle d'écriture canadienne. Pourtant, la fortune à long terme de l'écrivaine semble compromise par des bouleversements importants du champ littéraire, dont les critères de légitimation évoluent de manière défavorable à l'endroit des praticiens du régionalisme. Dans une moindre mesure, les carrières de nos « chères petites auteurs » sont soumises à des forces similaires.

Cet oubli littéraire qui grignote la reconnaissance à long terme des écrivaines n'est pas exclusif au Canada français de l'entre-deux-guerres. Les écrivaines françaises de la même époque, furent-elles « régionalisantes » ou auteures de romans d'amour, subissent le même sort, comme le montre avec acuité l'ouvrage de Jennifer Milligan intitulé *The Forgotten Generation* (1996). Aux États-Unis, des écrivaines considérées comme régionalistes connaissent le succès et reçoivent une certaine reconnaissance durant les années 1920, puis sont mystérieusement déclassées dans les années 1930. C'est le cas notamment de Willa Cather, dont Sharon O'Brien retrace la trajectoire dans l'article intitulé « Becoming noncanonical. The Case against Willa Cather » (1989). Le sort fait aux écrivaines régionalistes canadiennes-françaises des années 1920 s'inscrit ainsi dans un épisode beaucoup plus large de l'histoire littéraire des femmes.

TEXTES

Parmi nos « chères petites auteurs de livres indigènes », Le Normand est certainement celle qui connaît le plus grand succès et la réception la plus favorable. Son ouvrage *Autour de la maison*, publié en 1916¹ mais réédité six fois et dont la réception la plus abondante est celle qui couvre la troisième édition de l'ouvrage en 1930, lui permet de se démarquer des autres écrivaines de sa génération. *Autour de la maison* (1916, 1918, 1930, 1939, 1944, 1954, 1958) est un livre composé de 43 textes brefs

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

parus sous la rubrique « Souvenirs inédits » dans *Le Nationaliste* de juin 1915 à mai 1916. Chacun des courts récits rappelle un épisode ou une anecdote de l'enfance de l'auteure, anecdotes dont l'écriture puis la publication semblent avoir pour but de permettre à chacun de se remémorer une enfance canadienne et de se constituer une mémoire collective à une époque où le mode de vie rural est presque irrémédiablement compromis.

Le recueil est très homogène, et on pourrait oublier assez facilement la composition morcelée de son origine une fois les textes rassemblés sous un même titre. L'unité du récit est en effet assurée par une série de paramètres aisément perceptibles. D'abord, on remarque l'uniformité narrative qui caractérise les récits : une jeune fille se souvient de son enfance et y lit l'origine de sa vision du monde et de sa personnalité. La continuité temporelle est également manifeste : les différents récits, présentés dans un ordre chronologique, en apparence uniquement, sont organisés sur une année suivant un cadre temporel cyclique, où les saisons, les fêtes religieuses et l'année scolaire scandent un rythme qui répète inlassablement la fuite du temps malgré les éternels retours. Remis dans le contexte de leur publication morcelée dans *Le Nationaliste*, les récits font voir que la chronologie est résolument celle de l'écriture : chaque moment de l'année 1915-1916 fait surgir les souvenirs de la saison qui lui est associée. Autre marque de l'unité du recueil, les mêmes protagonistes traversent l'ensemble des récits : Michelle, enfant et adulte, Marie, Toto et Petit Pierre, qu'on suppose être ses frères et sœurs, de même que la mère et tante Estelle. Finalement, l'espace homogène constitué par les environs immédiats de la maison familiale, et qui donne d'ailleurs son titre au recueil, finit de donner aux 43 récits leur forte cohérence, pour ne constituer qu'un seul grand récit de l'enfance canadienne¹.

1. Une partie de la critique reçoit d'ailleurs l'ouvrage de cette façon. Dorion, dans la notice du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, parle d'un grand récit qui « se déroule en quatre parties » (1980 : 104).

Tant par son sujet, par le genre littéraire dans lequel il s'inscrit que par les valeurs qui le sous-tendent, mais aussi en raison du moment de sa publication et de la réception à laquelle il donne lieu, le recueil *Autour de la maison* s'inscrit d'emblée dans le courant littéraire régionaliste, qui constitue un des pôles dominants de la culture canadienne-française de l'entre-deux-guerres. L'histoire littéraire telle qu'on la connaît jusqu'ici ne semble pas à priori offrir de filon plus fertile pour comprendre la réussite et la fortune de l'ouvrage de Le Normand.

Si le régionalisme littéraire s'exprime dans « une littérature ancrée, enracinée, inspirée des valeurs, des modes de vie, du paysage canadien », tel que l'expriment Micheline Tremblay et Guy Gaudreau (2002 : 163), force est de constater l'étroite correspondance entre cette esthétique nationale et le livre de Le Normand, taillé sur mesure, dirait-on, pour correspondre à cette « nouvelle » littérature canadienne qu'on tente de susciter. L'enracinement dans le sol du pays est manifeste, et outre le fait que l'ouvrage porte un titre qui convoque l'espace, les données spatiales seront nombreuses et structurantes tout au long du récit. En outre, les valeurs dont il est question dans *Autour de la maison* sont toujours hautement morales, voire le plus souvent arrimées à la religion catholique, et l'attachement au pays est coloré par la nostalgie de l'enfance, une technique qui semble par ailleurs largement utilisée dans les nombreux récits et évocations nostalgiques d'inspiration régionaliste qui paraissent à la même époque¹. Quant au mode de vie canadien, il est lui aussi abondamment évoqué, événements rituels et coutumes à l'appui.

C'est par les yeux d'enfants au regard neuf, modulé par le regard rétrospectif de l'adulte qui écrit, que l'auteure nous livre à fois le détail et la vue d'ensemble de cette description de mœurs. Le paysage canadien n'est pas en reste, puisque les alentours de la maison familiale regorgent de fleurs et d'arbustes. Enfin, la langue canadienne, avec ses archaïsmes, ses néolo-

1. Je pense ici aux récits brefs de Camille Roy, d'Adjutor Rivard et de Lionel Groulx qui paraissent à la même époque.

gismes et ses expressions locales, est largement utilisée dans l'ouvrage. L'héritage culturel que souhaite léguer Le Normand à ses lecteurs et lectrices fait ainsi une large place aux mots canadiens qui viennent enrichir la langue et la grammaire française. Composés en italique ou placés entre guillemets, les canadianismes servent à décrire les jeux, certains espaces, des outils, des végétaux, de la nourriture, des vêtements, de même que des actions et des attitudes. Ce parler canadien ne sert pas uniquement à calquer le langage des « habitants », puisque la famille de la narratrice, manifestement plutôt aisée, parle elle aussi en utilisant des mots canadiens.

Pourtant, si le filon régionaliste paraît fournir l'explication la plus évidente du succès de *Autour de la maison*, une lecture attentive permet de constater qu'il n'épuise pas l'œuvre. En juxtaposant à l'explication régionaliste la filiation du récit de Le Normand avec les écrits de ses prédécesseuses puis avec ceux de celles qui la suivront, on peut poser l'hypothèse selon laquelle le succès de Le Normand vient, d'une part, de la convergence de la réalisation des objectifs régionalistes et, d'autre part, de la consolidation de la position des écrivaines canadiennes-françaises dans le champ littéraire.

Les premiers indices qui nous permettent de voir que l'interprétation régionaliste ne suffit pas pour comprendre le recueil de Le Normand sont thématiques. Parmi les souvenirs d'enfant évoqués, qui sont d'ordre nostalgique et qui parent l'enfance de qualités que le présent ne saurait jamais atteindre, s'insèrent progressivement, surtout dans le dernier tiers du recueil, une série de remarques qui agissent en contrepoint et présentent l'avenir de manière positive. Un premier exemple révèle les attentes de la narratrice par rapport à l'avenir : « Petite fille insatiable qui a toujours ardemment désiré voir ce qui s'en vient, et qui, aujourd'hui, grande personne, ne se garde pas d'avoir hâte, hâte sans cesse [...] » (AM : 97). Un peu plus loin, la narratrice affirme « [...] je ne veux rien recommencer et je refuserais la fontaine de Jouvence. Je veux avancer. Je veux voir. Je veux vieillir » (AM : 106). C'est toutefois dans les dernières pages du récit que l'on

s'éloigne le plus radicalement d'une vision idyllique du passé et de toute tentative d'y réifier les perspectives d'avenir. Parlant de la rivière qui coule aux environs de la maison, la narratrice précise : « [e]lle ne comblerait plus mon horizon. Vous vous souvenez, elle est en cercle, elle a l'air de tourner autour d'un tout petit centre. J'aime mieux les fleuves, maintenant, les eaux qui portent des navires et les navires qui vont loin, voir cette grande terre que le bon Dieu a créée... » (AM : 150). Que le fleuve soit la métaphore de son ambition ou celle de son appétit de vivre et d'apprendre, il est clair que la position recherchée par la narratrice n'est pas celle qui la place au centre de son petit monde. On retrouve le même type d'image inspirée de la nature pour décrire un sentiment similaire un peu plus loin :

Je regrette la maison de là-bas. Elle était bonne comme une sainte. Mais à sans cesse regarder ce cadre restreint où s'est écoulée mon enfance, qui sait si je ne serais pas devenue indifférente à sa tranquille beauté ; si je n'aurais pas eu une âme un peu morte, ainsi que cette rivière si calme qui n'eut jamais de vagues et murmure toujours les mêmes chansons ! (AM : 150-151)

Toutes formulées dans le présent de l'écriture, ces remarques qui projettent la narratrice dans un monde en pleine mutation¹, et qui est perçu positivement en raison même des changements, nous mettent sur la piste d'interprétations qui débordent la seule réalisation du projet littéraire régionaliste. J'aimerais proposer en terminant quelques pistes de réflexion qui inscrivent le récit de *Le Normand* dans d'autres filiations, notamment celle des pratiques littéraires des femmes au Canada français.

On a fait peu de cas du caractère autobiographique du (ou des récits) de *Le Normand*. Malgré le pseudonyme utilisé par Marie-Antoinette Tardif, l'identité de la signataire et de la narra-

1. L'urbanité et la modernisation des transports et des moyens de communication s'inscrivent ponctuellement en filigrane dans le texte, alors que sont évoqués les trains et tramways, les catalogues de vente à domicile, etc.

trice, qui est également un des personnages du récit, ne fait pas de doute. L’usage de la première personne du pluriel pour décrire le quatuor des enfants provoque d’autre part une identification du lecteur ou de la lectrice. C’est justement entre le « nous » enfantin et le « je » de la petite Michelle et de la narratrice que s’insèrent des bribes de la construction d’une identité féminine dans un monde où les espaces sont fortement marqués par le genre sexuel, et où l’espace fait office de métonymie de la société. Il est possible de lire dans *Autour de la maison* de nombreuses allusions aux différents deuils qui mènent de l’enfance à l’aube de l’adolescence. Deuil du chien Zoulou (AM : 10), deuil de Gabrielle, amie et protectrice de la narratrice (AM : 40), mort de la vache Georgette qui provoque d’affreux cauchemars (AM : 87), expérience de l’oubli (AM : 117), jouets qui se brisent (AM : 119), etc. La morale sous-jacente à ces évocations douloureuses semble être que le temps qui passe et qui fait grandir les enfants les dépossède progressivement et que s’il faut aller de l’avant et même se réjouir de l’avenir, l’enfance, avec ses rires et son insouciance, est le chemin d’une dépossession.

Jusqu’ici, nous sommes encore à proximité du régionalisme. L’inclusion toutefois d’un point de vue féminin qui oriente sporadiquement cette dépossession paraît, d’une part, plus moderne et, d’autre part, accordée à une volonté de déborder le cadre des possibles féminins tels qu’on les percevait à l’époque. Deux courtes citations illustrent bien l’avenir prédéterminé des filles et le soupçon de déception de l’adulte qui connaît la fin de l’histoire. La première présente l’enfance comme le prélude à la vie féminine adulte douloureuse : « Les petites filles ne jouent jamais sans faire les choses sérieusement. Elles se préparent aux épreuves de la vie, elles s’y exercent ! » (AM : 44). La seconde, plus sombre, montre au contraire qu’il y a des choses auxquelles les petites filles ne sont pas préparées : « Ah ! La vanité des petites filles, – qui n’apprennent que bien plus tard qu’elles ne sont presque rien dans le monde, qu’elles n’ont que le souffle que le bon Dieu veut bien leur donner [...] » (AM : 29).

Si les jeux d'enfant évoqués dans *Autour de la maison* proposent des rôles différents aux garçons et aux filles, si la socialisation des petites filles et la préparation à leur rôle de mère est inscrite d'un couvert à l'autre de l'ouvrage, si les espaces masculins et féminins sont cloisonnés avec étanchéité, et que la narratrice semble le plus souvent constater cet état de choses sans le remettre en question directement, il reste que le discours de Le Normand dans *Autour de la maison* est loin d'être unilatéralement orthodoxe, tant du point de vue des valeurs féminines que du point de vue régionaliste.

Tant au regard de la place qu'elles occupent dans l'évolution des trajectoires des femmes de lettres qu'au regard de l'évolution de leurs pratiques d'écriture, les « Petites auteurs de livres indigènes » chères à Fadette sont liées aux femmes de lettres qui les précèdent et aux écrivaines qui leur succèdent. L'héritage des journalistes autodidactes du tournant du XX^e siècle est, dans le cas de ces auteures, éloquent : non seulement les premières filles à accéder au cours classique féminin récoltent-elles le fruit des revendications de leurs aînées pour l'accès à l'éducation supérieure, mais aussi, elles héritent de tribunes féminines bien établies dans les quotidiens. Le Normand sera notamment rédactrice de la page féminine du *Devoir* de 1918 à 1922, quotidien auquel collabore également Charrette, qui signe en outre pour sa part des articles dans de nombreux autres quotidiens. Ce legs d'une pratique d'écriture bien établie et, encore plus directement, de tribunes féminines dans les quotidiens et revues de même que l'ouverture de la profession de journaliste aux femmes profiteront encore longtemps aux écrivaines canadiennes-françaises et québécoises, de Jovette Bernier à Gabrielle Roy en passant par Rina Lasnier.

Quant à la place qu'occupent les « petites auteurs de livres indigènes » dans l'évolution des pratiques d'écriture des femmes, elle semble bel et bien découler du travail d'écriture de leurs aînées. *Nuances* (1919) de Charrette, par exemple, ressemble parfois à s'y méprendre aux séries de *Lettres* de Fadette¹, et

1. *Lettres de Fadette. Première série*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1914 ; *Lettres de Fadette. Deuxième série*, Montréal,

si les récits qui composent *Autour de la maison* peuvent être conçus comme une série de chroniques, leur présentation en recueil favorise la lecture d'un seul grand récit plutôt autobiographique où le « je » de la chroniqueuse occupe une place importante. La même première personne du singulier abondamment utilisée dans les récits ne tardera d'ailleurs pas à migrer vers la fiction, et le premier roman de Jarret, *Moisson de souvenirs* (1919), raconte à la première personne un roman qui débute... par ses souvenirs d'enfance.

Enfin, certaines préoccupations des « petites auteurs » trouvent des prolongements dans les pratiques d'écrivaines qui leur succèdent. Les souvenirs et impressions de l'enfance, de la famille et de l'environnement immédiat sont par exemple largement exploités dans les premiers poèmes de Bernier (*Roulades*, 1924) et d'Alice Lemieux (*Les heures effeuillées*, 1926).

La réinsertion des écrits des « petites auteurs » chères à Fadette dans une généalogie littéraire féminine, dont je n'évoque ici que quelques avantages et dont il faudra travailler à construire toutes les ramifications, me paraît s'imposer. Elle permettrait certes de contrer l'oubli littéraire de plusieurs ouvrages signés par des femmes. Mais, surtout me semble-t-il, pour qu'émerge ce que Lucie Robert (1992) nomme une « parole féminine autonome », il faut d'abord que naisse une parole féminine tout court, fut-elle par moments hétéronome. Dans l'avant-dernier paragraphe d'*Autour de la maison*, la narratrice tente d'ailleurs timidement d'assumer un projet d'écriture à long terme : « Moi, je suis une demoiselle qui, de jour en jour, noircit un peu plus de papier, et qui en noircira sans doute davantage, jusqu'à sa dernière heure ! » (AM : 155)

Imprimerie du Devoir, 1915 ; *Lettres de Fadette. Troisième série*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1916 ; *Lettres de Fadette. Quatrième série*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1918 ; *Lettres de Fadette. Cinquième série*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1920.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLERIVE, Georges (1920), *Brèves apologies de nos auteurs féminins*, Québec, Librairie Garneau.
- BERNIER, Jovette (1924), *Roulades*, Rimouski, Imprimerie générale, S. Vachon.
- BROSSEAU, Marie-Claude (1998), *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres : Alice Lemieux, Éva Sénécal et Simone Routier*, Québec, Éditions Nota bene.
- CHARETTE, Yvonne (1919), *Nuances*, Montréal, Imprimerie du Devoir.
- DE SAINT-MARTIN, Monique (1989a), « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », *ARSS*, 83, p. 52-56.
- DE SAINT-MARTIN, Monique (1989b), « Structure du capital, différenciation selon les sexes et "vocation" intellectuelle », *Sociologie et sociétés*, vol. XXI, n° 2, p. 9-25.
- DORION, Gilles (1980), « [Autour de la maison] », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II : 1900-1939, Montréal, Fides.
- ELEANOR, Sister M. (1947), « Les écrivains féminins du Canada français de 1900 à 1940 ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- FADETTE [pseudonyme d'Henriette DESSAULLES] (1920), « Lettre de Fadette », *Le Devoir*, 10 janvier, p. 5.
- GREEN, Mary Jean (2001), *Women and Narrative Identity. Rewriting the Quebec National Text*, Montreal/Kingston, McGill-Queen's University Press.
- JARRET, Andrée [pseudonyme de Cécile BEAUREGARD] (1919), *Moisson de souvenirs*, Montréal, Le Devoir.
- JARRET, Andrée [pseudonyme de Cécile BEAUREGARD] (1918), *Contes d'hier*, Montréal, Daoust & Tremblay.
- LEMIEUX, Alice (1926), *Les heures effeuillées. Poésies*, Québec, [s. é.].
- LE NORMAND, Michelle [pseudonyme de Marie-Antoinette TARDIF] (1916), *Autour de la maison*, Montréal, Éditions du Devoir.

- LE NORMAND, Michelle [pseudonyme de Marie-Antoinette TARDIF] (1919), *Couleur du temps*, Montréal, Éditions du Devoir.
- MILLIGAN, Jennifer E. (1996), *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford/New York, Berg.
- O'BRIEN, Sharon (1989), « Becoming noncanonical. The Case against Willa Cather », dans Cathy N. DAVIDSON (éd.), *Reading in America*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.
- ROBERT, Lucie (1992), « D'Angéline de Montbrun à *La chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'autre lecture*, tome I, Montréal, XYZ éditeur, p. 41-50.
- TREMBLAY, Micheline, et Guy GAUDREAU (2002), « Le régionalisme littéraire au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe*, vol. 5, n° 1, p. 159-178.

LA NATURE : UNE PROPOSITION INÉDITE
DU COMPOSITEUR RODOLPHE MATHIEU
DANS LE DÉBAT ENTRE RÉGIONALISME ET
MODERNITÉ AU QUÉBEC DURANT LA PÉRIODE
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Marie-Thérèse Lefebvre

Université de Montréal

Rodolphe Mathieu : un nom que Frédéric Back a immortalisé sur la verrière consacrée à l'histoire de la musique à Montréal, à la station de métro de la Place-des-Arts. Ce n'est pas par hasard que j'associe, pour introduire mon propos, le merveilleux cinéaste de *L'homme qui plantait des arbres* au musicien qui écrivait : « Pour le Canada, il est possible de concevoir une musique immense aux vastes lignes mélodiques, aux rythmes soutenus, aux harmonies riches et variées, aux sonorités de forêt donnant la sensation d'immensité, de grandiose, dans la douceur comme dans la force » (1931 : 1). Car Mathieu, comme le personnage de Giono, semait patiemment des idées.

Faire écho à la nature comme source d'inspiration n'est certes pas une caractéristique unique à Mathieu. De tout temps, la nature et plus spécifiquement le paysage ont inspiré peintres, poètes et musiciens, que ce soit comme objet d'imitation ou encore comme une voie menant à l'abstraction. L'étude que consacre le musicologue Jean Boivin (2003) à ce sujet offre une

excellente synthèse sur ces liens entre musique et nature dans l'histoire. Le compositeur et musicologue anglais Julian Johnson (1999) ira encore plus loin ; il propose une relecture de l'œuvre d'Anton Webern (icône des formalistes) en établissant un lien entre l'attachement du compositeur à la spécificité des paysages montagneux de l'Autriche et les formes abstraites qu'il en décode et qu'il transpose dans l'élaboration formelle de ses œuvres. Ce qui fait penser, d'ailleurs, et on y reviendra plus loin, aux réflexions de Saint-Denys Garneau devant le paysage d'Oka.

CONTEXTE DE 1918.

LE DÉBAT AUTOUR DE LA REVUE *LE NIGOG*

Au Québec¹, dès le début du xx^e siècle, le caractère spécifique de la nature québécoise inspire les peintres, tels Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Ozias Leduc. En poésie, si les nombreux vers de William Chapman, de Blanche Lamontagne et d'Albert Ferland évoquent davantage les travaux et coutumes du terroir, l'ode de Charles Gill au *Cap Éternité* (1919), bien que maladroite, et le recueil *À travers les vents* de Robert Choquette (1925) nous plongent, de manière descriptive, dans l'immensité des espaces du Québec. En musique cependant, la recherche d'un art qui ferait entendre « l'âme canadienne » ne peut provenir, selon les régionalistes, que de la tradition folklorique (à la manière des Russes dont ils entendent les œuvres durant les sept concerts dirigés à Montréal par Modest Altschuler de 1915 à 1920) et dans une écriture qui prendrait pour modèle les compositeurs français de la Société nationale. Cette position donne lieu à un premier débat sur la modernité dont on retrouve la trace de 1917 à 1918 dans *Le Canada musical* et *Le Nigog*. En réponse à cet art d'imitation que défendent les régionalistes, un jeune compositeur, Mathieu, propose les premières réflexions sur le processus créateur, définissant la composition comme l'expres-

1. Ce n'est qu'en 1972 que le gouvernement introduit le paysage naturel comme valeur patrimoniale dans sa Loi sur les biens culturels. Voir Martin (2002 : 67).

sion personnelle d'une pensée utilisant le potentiel des outils d'écriture sans égard à l'application de règles établies. Il publie dans *Le Nigog* en février 1918 quelques aphorismes extraits d'un journal qu'il tient depuis quelques années, dans lequel il tente de comprendre l'essence même de la création artistique (Mathieu, 2000 : 5-57). Ainsi peut-on lire :

Le son est un phénomène constant de la nature, un état vibratoire qui est la cause même du sens de l'équilibre et de notre sensibilité. Nous vivons au milieu d'un son universel immense qui se résout en silence pour notre entendement. La force d'activité ou de répulsion qui pousse un artiste à extérioriser les sensations qui débordent de son cerveau répand son rythme de vie dans l'élément spirituel où il s'universalise avec l'ensemble des phénomènes naturels (Mathieu, 2000 : 7).

Il poursuit cette idée dans son journal :

L'artiste influent agit sur les autres avec la même puissance que le fait une perception ordinaire qui s'exprime en fonction modificatrice de l'inspiration ; [...] un inventeur crée des organismes qui se rapprochent beaucoup plus des choses existantes dans la nature que des fantaisies du rêve (Mathieu, 2000 : 47, 56).

Le thème de la nature est omniprésent dans ces premières réflexions, non encore comme valeur identitaire mais plutôt comme métaphore d'un organisme vivant et comme source d'inspiration en ce qui concerne les aspects formels qui pourraient être transposés dans l'organisation musicale.

QUI EST RODOLPHE MATHIEU ?

Comment expliquer qu'en 1906, un jeune homme de 16 ans, élevé dans le paysage rural de Grondines-Deschambault (comté de Portneuf), situé sur le chemin du Roi au bord du fleuve Saint-Laurent, décide de quitter ce lieu féerique où il a à peine terminé

une cinquième année à l'école du village, pour intégrer le milieu musical montréalais dans le but de devenir non pas professeur de piano ou de chant écrivant à l'occasion quelques pièces religieuses ou profanes harmonisées au goût du jour, mais un « compositeur », et uniquement compositeur ? Mystère de la création auquel la musicologue demeure sans réponse. Questionnons alors Mathieu ; que dit-il à propos de l'origine du désir qui orientera sa vie vers la composition ? « En développant un désir musical, le compositeur n'éprouve réellement que des émotions musicales, car la joie de créer un être sonore esthétique doué d'un caractère particulier est pour lui la vraie passion capitale qui le porte à agir musicalement » (Mathieu, 2000 : 14), écrit-il dans son journal en 1921. L'essentiel de la démarche de Mathieu est dit. Un être déterminé, doué d'une grande imagination, mû par le désir de s'exprimer en créant un objet musical personnel, résistant à l'enseignement dogmatique et ne puisant dans les traités que ce qui lui permet de nourrir sa pensée esthétique.

Dès les débuts de sa formation, on perçoit très bien l'attitude autodidacte qui se dégage, même de ses premières esquisses. « Écrit par moi-même », puis, « composé par moi-même », note-t-il à la fin de ses exercices. Il en est de même pour les textes littéraires dont il sera de plus en plus l'auteur. Un esprit indépendant qui se manifeste dès ses premières œuvres vocales dont *Larmes* (1907), *Poème de la mer* (1908), *Vos yeux* (1910), *Les yeux noirs* (1911), *Un peu d'ombre* (1913). Il est surprenant aussi de constater qu'il écrit très tôt des œuvres de musique de chambre (rares chez les compositeurs canadiens de l'époque) dont *Danse mignonne* (1910), *La chasse à une fée* (1912), *Souvenir d'une heure* pour septuor (1913), dont plusieurs sont malheureusement incomplètes, et le *Lied* (1915), qui sera édité à Paris en 1921. Il écrit pour le piano la *Chevauchée* (1910) et les *Trois préludes* (1912-1915), qui le feront connaître comme un compositeur original, certains diront rêveur et indiscipliné.

Il séjourne à Paris de 1920 à 1925. C'est probablement la période la plus heureuse, sinon la plus fructueuse de Mathieu, qui

écrivra quelques œuvres majeures en musique de chambre, dont un *Quatuor* (1920), un *Trio* (1922), *Douze monologues* pour violon (1923) et *Vingt-deux dialogues* pour violon et violoncelle (1924) ; la très belle mélodie *Harmonie du soir*, pour voix, violon et orchestre (1924) et une *Symphonie-Ballet* pour quatre voix de femme et orchestre (1924) dont il ne reste que le premier mouvement intitulé « Le réveil des fleurs ». Il s'inscrit au cours d'analyse de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum et étudie l'orchestration avec Vladimir Goldschmann et la composition avec Louis Aubert, compositeur vivant en marge des institutions.

En fait, ce sont moins les cours qui intéressent Mathieu (qui travaille plutôt en solitaire, il passe de longs moments aux jardins du Luxembourg) que les rencontres entre musiciens et l'émulation du milieu. Il fréquente Roland-Manuel, Boris de Schloezer, Mihalovici, Tansman, E. Robert Schmitz, Albert Roussel et la plupart des membres du Groupe des Six. Plusieurs d'entre eux sont présents aux concerts présentant les œuvres du compositeur canadien. Et il assiste probablement aux conférences du Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen d'idées nouvelles données à la Sorbonne et aux concerts qu'y organise Jane Mortier, pianiste française qui vint à Montréal en 1918. Il se rend régulièrement au café La Porte des Lilas, lieu de rencontre de plusieurs artistes, au Cercle des étudiants canadiens où il revoit d'anciennes connaissances dont Sarah Fisher qu'il accompagnera dans sa préparation du rôle de Mélisande qu'elle joue à l'Opéra-Comique durant la saison 1926. Mathieu est maintenant un compositeur reconnu et le Cercle songe même à l'honorer par une soirée hommage¹.

Frédéric Pelletier, critique musical du journal *Le Devoir*, souligne le retour imminent du musicien sur ce ton condescendant : « Mathieu revient d'un séjour de 5 ou 6 années à Paris, lesquelles on peut croire qu'il n'a pas gaspillées. Ce compositeur qui ne nous était connu que par des esquisses imprécises, des

1. Voir Anonyme (1925 : 4).

impressions plutôt que des idées, a trouvé son chemin¹ » (1925 : 6). Mathieu arrive à Montréal à la fin novembre 1925 et retrouve Léo-Pol Morin installé depuis septembre. Dans l'espoir de recréer un tant soit peu l'atmosphère stimulante qu'ils ont vécue à Paris durant ces cinq belles années, ils organisent avec l'aide de fidèles collaborateurs des concerts de musique contemporaine où la création canadienne essaie de trouver sa place. Avec l'aide de Schmitz, fondateur de la Société Pro Musica à New York², ils ouvrent une antenne de cet organisme musical afin d'intégrer Montréal au réseau américain. Mathieu s'engage à fond dans le milieu musical montréalais. Il ouvre une école de composition, le Canadian Institute of Music, auquel il greffe des soirées de conférences suivies de récitals, il défend des positions esthétiques avant-gardistes dans les journaux et continue de composer des œuvres qui font preuve d'une personnalité originale, dont la *Sonate pour piano* (1927), la *Sonate pour violon et piano* (1928), *Deux poèmes* (1928), les *Saisons canadiennes* (1927-1929) et une *Symphonie pour voix humaines* dont le premier mouvement (le seul qui fut terminé) s'intitule « Nature » (1933).

1. Pelletier a tenu au *Devoir* une chronique musicale de 1916 à 1944.

2. Pianiste français, Schmitz fonde la Pro Musica Society à New York en 1922 afin de créer des échanges entre musiciens contemporains français et américains. Il donne un premier récital à Montréal en 1924 et rencontre Morin et Mathieu à Paris. Les activités de la branche montréalaise créée le 16 mars 1926 chez la baronne Stanislas d'Halewyn ne durent que deux ans au cours desquelles les membres assistent aux conférences d'Eugène Goossens (16 décembre 1926), de Darius Milhaud (31 janvier 1927) et d'Alfredo Casella (11 mars 1927). La soirée du 17 mars 1927 est consacrée à Schoenberg et à Bartók. Le 15 octobre 1927, E. Robert Schmitz, poursuivant sa campagne de recrutement, annonce qu'on pourra entendre dans un prochain concert (qui n'a pas eu lieu) des œuvres de Varèse ou de Tansmann. La société cesse ses activités avec la tournée de Ravel, qui se termine à Montréal le 19 avril 1928. Il ne faut pas confondre cette société avec une autre Pro Musica qui fut créée à Montréal en 1948 par madame Constant Gendreau.

NOUVEAU DÉBAT EN 1928

Dix ans après l'aventure du *Nigog*, alors que plusieurs intellectuels et artistes québécois reviennent au pays imprégnés d'un fort sentiment d'allégeance à la France (souvent au mépris de leur propre milieu), Mathieu interroge la pertinence du modèle français dans la structure d'un conservatoire qu'Eugène Lapierre tente de mettre sur pied avec l'aide d'Édouard Montpetit¹. Il revendique une liberté de création et propose même l'étatisation de la composition (sous forme de commandes), des propositions qui suscitent l'ire de l'autoritaire Pelletier et reçoivent peu d'appui du milieu intellectuel dont plusieurs marchent maintenant au pas du discours dominant cléricalo-nationaliste². Le débat le plus important porte cependant sur les critères d'une musique qui serait l'expression de l'identité canadienne.

Afin de donner une plus grande visibilité aux activités hôtelières de la compagnie ferroviaire du Canadien Pacifique, son président E. W. Beatty, avec l'aide du publiciste John Murray Gibbon et de l'ethnologue Marius Barbeau, organise à partir de 1927 dans différentes villes canadiennes un Festival de chansons populaires et d'artisanat. Les Archives publiques ainsi que la Galerie nationale et le Musée national se joignent à l'entreprise. Devant le succès de cette première, la compagnie annonce, en 1928, alors que le festival se tient à Québec, la remise de plusieurs prix de composition d'une valeur de 3 000 \$ dans différentes catégories (suite symphonique, quatuor, cantate, chœur) pour des œuvres savantes qui s'inspireront du folklore. Presque tous les compositeurs de l'époque, sauf Mathieu, soumettront des manuscrits, y compris Alfred Laliberté, Achille Fortier, Morin et

1. Mathieu (1931) évoque les lacunes de l'enseignement collectif donné au Conservatoire de Paris que l'étudiant doit combler par des cours privés.

2. Au sujet des années 1925 à 1933, Blais parle d'une période « fertile en désastres » où les critiques qui compensent leur manque de culture par les jugements expéditifs se posent en « justiciers réactionnaires qui tuent dans l'œuf toute velléité d'innovation formelle » (1986 : 30).

Claude Champagne, qui envoie sa partition de Paris où il séjourne depuis 1921. Ce dernier est le seul francophone à recevoir un prix pour une cantate intitulée *Suite canadienne*, qu'il avait envoyée sous le pseudonyme « Honneur et Patrie ».

Le ton est donné. Quelques mois plus tard, en mars 1929, Morin, Cédia, Victor Brault et Annette Lasalle organisent, dans un tout autre contexte, le quatrième Festival de musique canadienne, presque entièrement consacré cette fois à un répertoire d'inspiration folklorique et d'écriture néoclassique française. Sous la présidence de hauts dignitaires, un public choisi est invité à entendre à l'hôtel Windsor les nouvelles œuvres de Champagne (*Noël huron*, *Habanera* et *Danse villageoise*) et celles d'un auteur inconnu, James Callihou (pseudonyme de Morin), qui présente *Weather Incantation* (extraits de *Three Eskimos*), *Le Chabot s'y promène* et *Promenade des dauphins* (cycle *Aquarium*), *Three Chants of Sacrifice*, et *Suite canadienne* (rigaudon, sentimentale, danse à deux). Quant à Mathieu, il avait soumis un *Lied* pour violon et piano, « vieux de bien des années, nuageux et imprécis, plus cérébral qu'imaginatif », souligne Pelletier (1929 : 3).

Mathieu choisit le moment du Festival de 1928 pour lancer le débat. Il fait paraître une critique de l'événement, puis, de 1928 à 1931, présente quatre articles sur la question du folklore comme source d'inspiration d'une musique véritablement canadienne¹. « L'un de nos plus brillants compositeurs a soulevé une sourde tempête sur le folklore parue dans *La Presse*. Nous lui donnons absolument raison car ses idées sont saines et justes », écrit un journaliste en décembre 1930².

1. « Individualisme et nationalisme en art », *La Vie canadienne*, avril 1928, p. 13-14 ; « La source folkloriste pour les compositeurs », *La Presse*, 14 avril 1928, p. 73, 77 ; « Mathieu marque les bornes du folklore en musique », *La Presse*, 20 décembre 1930, p. 66 ; « Le caractère nécessaire à la musique canadienne », *La Presse*, 11 septembre 1931, p. 8. Ces quatre articles sont reproduits (avec certaines modifications) dans le seul livre publié de son vivant : *Parlons... musique* (1932).

2. Nous n'avons pu retracer à ce jour la référence exacte de cet extrait d'article trouvé dans le fonds Famille-Mathieu.

Évoquer l'individualisme et le style particulier découlant du mode de sensibilité propre à chacun, parler d'un artiste créateur qui dépasserait le modèle, définir comme étant nationale une musique dont la tournure nouvelle est propre à chaque individu d'un pays et ajouter qu'elle pouvait chanter sur des sujets universels et en fonction de différents langages musicaux, voilà des énoncés que formule Mathieu et qui transgressent les thèmes du discours officiel.

Il ajoute que si le folklore est une mine d'or pour tous ceux qui ont besoin d'un schéma, un compositeur serait vite dégoûté s'il devait toujours s'inspirer des chants écrits par d'autres ; d'autant plus, dit-il, que ces mélodies ne sont pas canadiennes mais bien françaises (seuls les textes ont un caractère national) et que nous ne sommes plus des Français, nous nous sommes transformés. Alors pourquoi faire revivre une sensibilité qui n'est plus la nôtre ? Pourquoi la greffer sur des importations, si dignes soient-elles ? « Il y a certainement erreur dans l'esprit de ceux qui proclament une telle chose, car c'est dans l'évocation de la nature du pays et en puisant à cette source que le compositeur de notre temps pourra créer du nouveau » (*La Presse*, 14 avril 1928 : 77).

Il fallait certainement une bonne dose de courage, sinon de naïveté, pour ainsi accuser l'intelligentsia de faire fausse route et évoquer le caractère distinct du Canada français de celui de la France. Mais c'est probablement son observation, très juste, sur les origines de ces mélodies folkloriques qui lui vaudra d'être mis au ban du milieu culturel. Car tous ont encore à l'esprit la préface qu'Ernest Gagnon avait écrite dans son fameux *Recueil de chansons canadiennes* (première édition, 1885) dans laquelle il montrait que le folklore de nos ancêtres puisait ses origines dans les structures modales du chant grégorien, conférant ainsi au folklore un caractère noble et sacré et en faisant un véhicule par excellence des valeurs morales et religieuses. Or, ce que la critique condamnait subtilement derrière cette insistance auprès des compositeurs pour qu'ils puisent leur inspiration dans ce répertoire, c'était l'utilisation d'harmonies modernes et des

formes nouvelles pouvant mener, dans une expression musicale, à une affirmation individuelle et libre ; car on s'inquiétait du caractère subversif de la modernité qui pouvait naître d'une telle démarche.

LE THÈME DE LA NATURE CHEZ RODOLPHE MATHIEU

On a souvent évoqué les affinités entre le langage musical de Mathieu et ceux de Scriabine et de Schoenberg, parfois aussi avec celui de Debussy, peut-être pour sa conception très libre des lignes mélodiques, bien que l'univers expressif de la musique de Mathieu soit beaucoup plus sombre et tourmenté. Par ailleurs, lorsque l'on relit l'ensemble des textes de Mathieu qui ont servi à sa musique vocale ainsi que ses réflexions sur sa musique, on est frappé par un thème récurrent, ce fil conducteur qui semble se dessiner dans la production du compositeur : la nature.

Déjà en 1917, décrivant l'impression que lui a procurée l'audition de « Muse » (le 3^e prélude pour piano), Arthur Laurendeau écrivait : « il y a là, si je m'en rapporte à ma sensibilité artistique, un accent étrange et très humain qui se confond avec les bruits de la nature. On a cessé de décrire un spectacle purement extérieur. On entend comme une voix lointaine sur les confins du mystère et de la rêverie » (*Le Canada musical*, 19 mai 1917 : 4).

Mathieu lui-même évoque d'ailleurs cet amour de la nature dans une lettre du 11 août 1921 adressée à Laurendeau : « Je suis heureux de vous savoir dans la paix et le charme poétique de la campagne de St-Gabriel. Vous m'éveillez des souvenirs très chers d'orages canadiens qui sévissaient jadis dans le décor plus humble des Grondines. Moi aussi, je suis un amoureux de la campagne, quoiqu'il nous faut, hélas, séjourner dans les grandes "usines" plus que l'on ne le voudrait ! » (Lettre de Rodolphe Mathieu à Arthur Laurendeau, 11 août 1921. Fonds Famille-Mathieu, Bibliothèque nationale du Canada). À son retour de Paris, il passera presque tous ses étés dans ce décor enchanteur le long du fleuve. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans la

plupart des textes d'auteurs qu'il choisit et dans ses propres textes cette allusion constante qui rend compte de cette sensibilité à la nature. Quelles en sont les raisons ?

La nature du Québec représente à ses yeux une source d'inspiration plus abstraite qui permet une distanciation avec les modèles musicaux européens, nous distingue davantage de la France et caractérise davantage l'imaginaire de ce continent américain. Cette référence offre la possibilité de s'exprimer de façon plus personnelle. C'est une sorte de régionalisme moins contraignant que le folklore qui ouvre une voie à la modernité musicale. S'exprimant sur ce thème, il écrit dans *La Presse* du 14 avril 1928 : « Sur un texte littéraire exprimant diverses scènes, le compositeur écrira une mélodie nouvelle et nous serons en présence d'une véritable création ayant sa source d'inspiration là où elle doit être : dans la nature du pays ». Et, plus tard, dans l'édition du 11 septembre 1931 : « Pour le Canada, il est possible pourtant de concevoir une musique tout autre, une musique immense, aux vastes lignes mélodiques, aux rythmes soutenus, aux harmonies riches et variées, aux sonorités de forêt donnant la sensation d'immensité, de grandiose, dans la douceur comme dans la force ».

TRANSDISCIPLINARITÉ DE CE THÈME

Cette proposition de Mathieu dans le contexte des années 1930 trouve-t-elle un écho transdisciplinaire ? Dans son étude intitulée *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques* (1998), le poète et essayiste Pierre Nepveu développe dans un chapitre intitulé « Le paysage du sujet » ce rapport étroit entre la nature et l'imaginaire chez trois poètes contemporains de Mathieu : Alfred DesRochers, Alain Grandbois et Saint-Denys Garneau¹.

1. Mathieu connaissait probablement DesRochers par l'éditeur Albert Lévesque qu'il fréquentait régulièrement et il a enseigné à son fils Raymond ; Grandbois, par une amie commune, Lucienne Boucher, qui fut d'abord l'épouse du pianiste Laliberté ; et peut-être a-t-il entendu

La parenté d'esprit est frappante entre les propos de Mathieu et ceux de DesRochers, qui propose une approche « canadienne » afin de se libérer de ce rapport colonial qui lie les écrivains à la France :

Nos régionalistes créeront des œuvres d'art quand, d'un paysage ou d'un dialogue, ils saisiront le détail caractéristique et non toute la réalité. [...] Le canadianisme n'est ni une pose ni une devise-drapeau. C'est simplement une ligne de conduite adoptée, après inventaire, pour éviter la banqueroute [...] Ne vaut-il pas mieux alors agir comme nos aïeux, décider une fois pour toutes de vivre en terre d'Amérique et ne chercher de salut qu'en nous-mêmes ? (DesRochers, 1931 : 178-179).

L'évocation de la nature québécoise chez Grandbois est d'une autre trempe. Dans son roman historique *Né à Québec* (1933), les fulgurances littéraires qui décrivent cette réalité du Nouveau Monde se font l'écho des sonorités grandioses qu'imaginait Mathieu. Relisons ces brefs extraits qui décrivent, avec un rythme presque identique, la forêt, l'hiver, les icebergs, les aurores boréales :

*Jolliet remonta le cours de petites rivières tributaires.
Des rats musqués, des loutres glissaient parmi les
joncs.
Des lièvres aux pattes d'échassiers plongeaient dans les
fougères.
Éclair bleu d'une sarcelle, vol courbe des canards aux
ailes courtes, saut brusque des truites parmi la verte
immobilité des feuilles de nénuphars, fuite dorée d'un
chevreuil, bourdonnement lointain d'une cascade, et
parfois, au fond d'une crique, relief puissant et musclé*

parler de Saint-Denys Garneau par André Laurendeau, qui fut son élève en composition, ce qui reste à montrer. Rappelons aussi que Grandbois et Saint-Denys Garneau sont originaires de la même région que Mathieu.

sur la frise végétale, l'étonnement soudain d'un grand original roux... (Grandbois, 1933 : 107).

Hiver à Québec. Cet hiver qu'il connaissait, rageur et farouche.

La tempête hurlait pendant des jours.

Une neige sèche, fine, aveuglante, dure, qui galopait au ras du sol, tourbillonnait aux carrefours, fonçait sur l'obstacle et allait se perdre, haletante et folle, aux déserts de l'espace.

Puis brusquement, un matin, le vent tombait.

Alors, lourde et molle, abondante, inépuisable, la neige descendait droit du ciel.

Pendant des jours encore.

Puis venaient, immobiles sous un soleil neuf, des semaines éblouissantes et glacées.

En bas, entre des banquises d'une blancheur aiguë, le sombre fleuve fumait.

Au sud, Lévis dessinait un paysage noir et blanc.

À l'est, Orléans, géante bête polaire, s'était engourdie pour cinq mois (Grandbois, 1933 :137).

Posés sur le brouillard comme des cathédrales de rêve, des icebergs élevaient des murailles de cristal éblouissant.

D'autres, battus par de courtes vagues, plats couchés sur la mer, flottaient lentement à la dérive, laissant derrière eux un sillage de miroir.

D'autres, vallonnés et neigeux, les flancs tachés d'ombres mauves et de clartés roses, montraient des arêtes étincelantes comme des astres.

Parfois, l'un deux s'écroulait soudain, d'un coup, avec un énorme bruit.

Alors l'eau jaillissait, verte, en mille fusées, et des remous, longtemps, faisaient tournoyer des glaçons de saphir (Grandbois, 1933 : 246).

*Les nuits du nord livrèrent leurs sortilèges.
Une clarté verte naissait au centre du ciel et descendait
en s'évasant sur les horizons, comme une immense robe
de tulle lumineux.
Des rayons plus vifs s'allongeaient au ras de la mer,
ondulaient lentement, pareilles à des couleuvres
engourdis.
De grands cercles phosphorescents s'allumaient et
s'éteignaient.
Et soudain, comme mue par des souffles invisibles,
l'aurore boréale se repliait en éventail, glissait du nord
au sud, s'évanouissait dans la nuit bleue, puis
renaissait de nouveau, gagnait le zénith, redescendait et
s'étalait en une longue frange d'or barrée d'une
multitude de sillons verticaux et frémissants...
Alors s'affolait la boussole du Canadien (Grandbois,
1933 : 249).*

Dans ce même chapitre, commentant un article d'André Laurendeau intitulé « Méditation sur une carte du Monde » (1936) et écrit durant son séjour à Paris, Nepveu souligne que cette révélation du Nouveau Monde n'est autre chose pour l'écrivain et l'intellectuel québécois que « l'exigence vertigineuse d'assumer le travail d'une véritable subjectivité créatrice » (Nepveu, 1998 : 160). C'est dans ce même esprit que Mathieu sollicite la nature dans son travail de création. Il a cependant très peu explicité la démarche compositionnelle liée à cette référence et on ne peut que la déduire par l'analyse de ses œuvres : en quoi le thème de la nature ouvrait-il les portes de l'abstraction et du renouveau formel ? comment cette organicité qu'il observait dans le milieu naturel pouvait-elle se transposer dans une structure musicale ?

Saint-Denys Garneau fournit certaines réponses à nos questions. C'est par la nature, le paysage et les saisons que ce poète découvre l'écriture, la peinture et la musique. Les nombreux poèmes classés « juvenilia » y font référence, particulièrement

celui qu'il écrit en avril 1928 et intitulé « Nature ». Mais c'est surtout dans son commentaire sur une peinture de Paul Cézanne (*Surréalisme, art, esthétique*, 1936) et dans ses réflexions que lui suggère l'expérience du paysage vécue à Oka qu'il analyse la façon dont le passage de la réalité matérielle à la réalité formelle (plans, rapports géométriques) lui permet d'accéder cognitivement à l'abstraction, à un lieu d'élaboration formelle, à « une réalité vivante contenue dans le paysage » (1971 : 437¹). Contrairement à ce qu'on remarque chez Mathieu, cette référence à la nature n'est pas revendiquée ici dans son caractère spécifique au lieu géographique. Elle sert davantage de catalyseur d'une expérience métaphysique.

Les peintres se sont aussi interrogés sur l'expérience du paysage comme l'une des voies pouvant mener vers l'abstraction. Fritz Brandtner, l'un des premiers à introduire l'abstraction au Québec, s'installe à Montréal à partir de 1934. Interrogé par Walter Abell en 1946, il lui confie : « La nature est un tremplin d'où je saute dans une aventure de création. Même l'art non-objectif vient de la nature. [...] Elle excite mes émotions et me fait créer mes propres formes. [...] Sans la nature pour nous stimuler, nos pouvoirs d'invention seraient vite épuisés » (cité dans Duffy et Smith, 1982 : 28). François-Marc Gagnon souligne que les problèmes soulevés par le débat entre régionalistes et modernes sont loin d'être élucidés et ajoute qu'il faut d'une part revoir le statut du paysage dans la peinture canadienne et d'autre part se demander s'il n'y a eu qu'une seule porte d'entrée dans la modernité (Gagnon, 2002 : 564-566).

Il semble bien que le thème de la nature comme référence pouvant mener à l'abstraction ou à des approches littéraires plus personnelles était dans l'air du temps. Ce fut en quelque sorte la réponse des artistes modernes au régionalisme folklorisant. C'est ainsi que nous devons comprendre la démarche musicale de Mathieu qui le mène à écrire des œuvres aux formes originales

1. Voir plus particulièrement les pages 430-444, 676-678 et 932-935.

que lui inspire son admiration des paysages naturels d'ici : un régionalisme qui lui ouvre les portes de la modernité.

Cette réponse que propose le compositeur aux questions soulevées par cette quête d'identité canadienne nous invite à explorer un nouveau champ de réflexion et à le lier aux travaux des historiens actuels sur les sources de l'américanité de la culture québécoise. Nous observons que le débat autour de la modernité (un concept mouvant tant dans son analyse historique que dans les interprétations que proposent les études récentes) a été intimement imbriqué, durant la période que nous étudions, au concept d'identité culturelle, un lien que la proposition de Mathieu a cherché à dénouer ou, à tout le moins, à assouplir. Il en fournit l'exemple dans ses dernières œuvres : le cycle *Saisons canadiennes*, écrit de 1927 à 1929, et la *Symphonie pour voix humaines* (1933), œuvre pour laquelle il avait prévu quatre mouvements¹ ; seul le premier, intitulé *Nature*, a été terminé. Cette ode à la nature canadienne pour 12 voix mixtes et piano (ou cuivres) n'a jamais été présentée au public.

En 1934, il écrit une pièce de circonstance, un chant patriotique, « Lève-toi, Canadien », pour souligner les fêtes du quatrième centenaire de la découverte du Canada, officiellement créé le 15 mai. Dans les notes du programme de ce concert, on lit :

Mathieu a mis de côté toutes les ressources ou faiblesses (cela dépend du point de vue) de l'impressionnisme, de ce bitonisme où le chromatisme s'exaspère en dissonances volontaires ou étourdies. C'est là une veine nouvelle dont Mathieu inaugure sans doute son ascension à l'âge mûr².

Jugement étroit qui balayait du revers de la main vingt ans d'efforts d'un véritable créateur. On peut aisément comprendre que, lisant ce commentaire, Mathieu ait renoncé à la création.

1. Les titres prévus pour les autres mouvements étaient : Allegro tragico (*Orange*), Andantino (*Romance des oiseaux*), Allegretto (*Fête*).

2. Programme du concert, 15 mai 1934, page 12. Fonds Famille-Mathieu, Bibliothèque nationale du Canada.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1925), « La colonie canadienne à Paris », *Paris-Canada*, 1^{er} janvier, p. 4.
- BLAIS, Jacques (1986), « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », dans Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, p. 17-42.
- BOIVIN, Jean (2003), « Musique et nature au vingtième siècle », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 484-511.
- DESROCHERS, Alfred (1931), *Paragraphes (interviews littéraires)*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française.
- DUFFY, Helen, et Frances K. SMITH (1982), *Le meilleur des mondes de Fritz Brandtner*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University.
- GAGNON, François-Marc (2002), « Les Beaux-Arts », dans Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Québec, IQRC/Presses de l'Université Laval, p. 564-566.
- GRANDBOIS, Alain (1933), *Né à Québec*, Paris, Albert Messen éditeur.
- JOHNSON, Julian (1999), *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge/UK/New York, Cambridge University Press.
- LAMONDE, Yvan, et Esther TRÉPANIÉ (dir.) (1986), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC.
- LAURENDEAU, André (1936), « Méditation sur une carte du monde », *La Relève*, septembre-octobre, p. 3-5.
- LAURENDEAU, Arthur (1917), « Compositeurs canadiens : Rodolphe Mathieu », *Le Canada musical*, 19 mai, p. 4.
- MARTIN, Paul-Louis (2002), « Le patrimoine », dans Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Québec, IQRC/Presses de l'Université Laval, p. 65-80.
- MATHIEU, Rodolphe (1931) « Les écoles de musique », *Le Canada*, 1^{er} juin, p. 1.

L'ARTISTE ET SES LIEUX

- MATHIEU, Rodolphe (1932), *Parlons... musique*, Montréal, Albert Lévesque.
- MATHIEU, Rodolphe (2000), *Choix de textes inédits*, annotés par Marie-Thérèse Lefebvre, Montréal, Éditions Guérin.
- NEPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal.
- PELLETIER, Frédéric (1925), « La vie musicale », *Le Devoir*, 26 septembre, p. 6.
- PELLETIER, Frédéric (1929), « Les œuvres canadiennes », *Le Devoir*, 20 mars, p. 3.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1971), *Saint-Denys Garneau : œuvres*, édition critique par Jacques BRAULT et Benoît LACROIX, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

DE CÉZANNE À JOHN LYMAN :
LES ASSISES GÉOLOGIQUES DU RÉGIONALISME
MODERNISTE DES ANNÉES 1930 À MONTRÉAL

David Karel

Université Laval

What age ever saw art recover its virginity after it
had deserted the house of Faith to fornicate with all
the children of Knowledge ?

John LYMAN, 1930¹

Souvent, on cherche loin ce que du doigt l'on touche.
La Provence ! voilà mon secret et ma souche.
Comme Pierre Puget, le sculpteur magistral,
Comme Honoré Daumier, je suis un Provençal,
Et j'aimerais beaucoup voir ma peinture neuve,
Ô Seigneur, près de la Piété de Villeneuve !...

Henri DE RÉGNIER,

« Prière de Paul Cézanne »

1. Cité dans Asselin (1980 : 86). Cette réflexion de Lyman, rédigée le 1^{er} janvier 1930, est suscitée par la lecture de *Qu'est-ce que la peinture* de Jean d'Udine (Paris, Laurens, 1929). Nous traduisons : « Quelle ère ait jamais vu l'art recouvrer sa virginité ayant déserté la maison de la Foi afin de forniquer avec tous les enfants du Savoir ? »

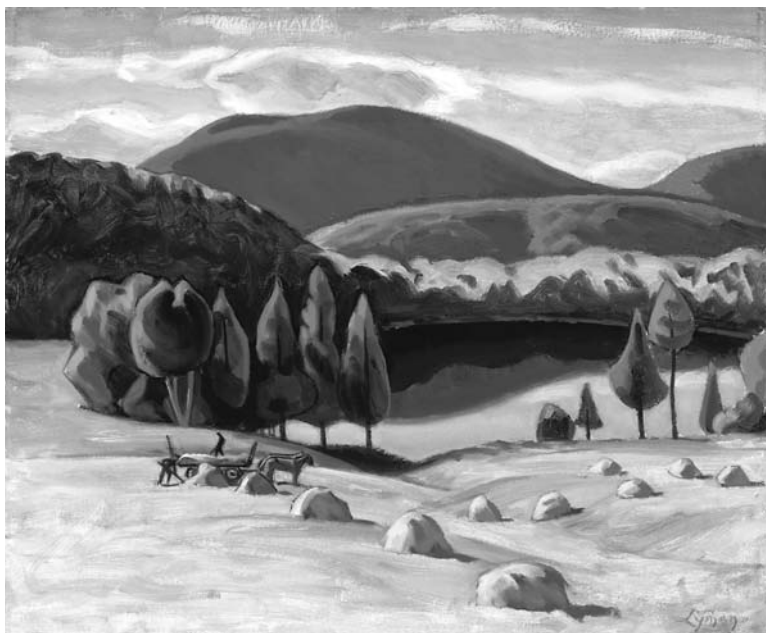


Illustration 1 : John Lyman, *La fenaison au bord du lac*, 1933
(Musée des beaux-arts de Montréal).

RÉGIONALISME MODERNISTE

En 1927, au préalable de son retour d'exil en France, John Lyman, peintre moderniste, renoue dans l'enthousiasme avec le paysage canadien, ou plus précisément québécois, étant donné que ce sont les villages et les rangs autour de Montréal qui l'attirent. Trois ans plus tard, quelques mois avant de revenir au pays pour de bon, il répète l'expérience, allant jusqu'à faire un pèlerinage artistique à l'île d'Orléans, berceau du régionalisme canadien. Ce pèlerinage, envisagé de longue date, coïncide, comme par hasard, avec le 50^e anniversaire de la « longue marche » du peintre Horatio Walker dans la vallée du Saint-Laurent entre L'Épiphanie et Québec, marquant l'avènement du régionalisme au Canada. Quelques semaines plus tard, dans l'exposition annonciatrice de sa rentrée, Lyman fait la démonstration de la nouvelle direction qu'il entend imprimer à ce genre vétuste.

Notre histoire de l'art n'a jamais vu en Lyman un régionaliste. Même le D^r Paul Dumas, son biographe, s'est gardé de l'écrire en toutes lettres. Le peintre exilé se dit déjà fatigué, à l'été de 1927, de vouloir « donner un nouvel accent aux lieux communs relatifs aux villages et paysages du vieux monde¹ » (cité dans Asselin, 1980 : 40. Nous traduisons), alors même qu'il transporte cette ambition en Amérique. Pour sortir du paysage et des villages, il a, toujours en 1927, l'idée de peindre « des scènes d'entreprise audacieuses de ce pays² » (cité dans Asselin, 1980 : 40. Nous traduisons), à l'instar, peut-on présumer, d'un Adrien Hébert. Mais cette intention est vite oubliée dans l'effondrement économique de 1929 et la faillite morale de la technopole, tandis que Lyman retrouve l'intérêt des thèmes rustiques. Durant la quinzaine d'années qui précèdent le *Refus global*, il fera ardemment la promotion de valeurs modernistes à Montréal. Charles C. Hill, conservateur en chef au Musée des Beaux-Arts du Canada, y voit dès 1975 l'« artiste qui, en l'espace de 10 ans, deviendra le principal instigateur d'une transformation radicale du visage de l'art au Canada » (Hill, 1975 : 125), affirmation qu'Esther Trépanier atténue en 1998, observant que Lyman est « loin d'être une figure unique » (1998 : 118) dans les annales du modernisme canadien.

La célébration du moderniste que tous s'entendent pour reconnaître semble avoir fait oublier le « régionaliste » qui consacre aux motifs ruraux, dans les années 1930, un certain nombre de toiles. Ces paysages, de toute évidence, constituent un volet mal aimé, et probablement incompris, de son œuvre. *La fenaison au bord du lac* est le seul d'entre eux qui appartienne à un musée ou qui ait eu droit à la diffusion en couleurs. L'exégèse historique, lorsqu'elle ne les passe pas sous silence, tend à

1. « I am fed up with trying to give a new accent to the trite old sayings about old world villages and landscapes » (propos du 22 août 1927). Le besoin « d'un nouvel accent » se faisait cruellement sentir parmi les régionalistes canadiens, étant donné leur tendance à traduire le paysage québécois comme s'il s'agissait de la campagne française.

2. « Bold scenes of enterprise in this country. »

assimiler ces toiles au modernisme universaliste. Louise Dompierre, commissaire de la plus récente rétrospective de John Lyman, écrit à propos de *La fenaison au bord du lac* de 1933 (Musée des Beaux-Arts de Montréal) : « elle symbolise des valeurs universelles de l'art et dénote, par conséquent, le caractère "non-canadien", "non-nationaliste" et apolitique de l'art de Lyman » (1986 : 68)¹. Quant à Trépanier, pour qui Lyman « brandit le flambeau de la lutte contre le nationalisme du Groupe des Sept et contre l'académisme [...] » (1998 : 116), elle abonde dans le même sens que Dompierre :

Quand d'aventure John Lyman dispose un corps dans un paysage, c'est dans un esprit totalement dénué de velléité nationaliste. [...] Lyman, on l'a vu, est un peintre qui affirme la primauté dans le tableau des rapports de formes et de couleurs et pour qui le sujet peint n'est qu'un élément fort secondaire [...] (1998 : 261).

Je crois, contrairement à ces historiennes, que ces paysages des années 1930 procèdent d'une esthétique nationaliste, dont les racines sont plongées dans le régionalisme européen. En outre, il y a lieu de penser que Lyman militait à Montréal en faveur de cette esthétique, étant donné que les peintres d'une école d'art moderniste qu'il dirige, *The Atelier*, présentent avec lui, en mars 1932 et en mai 1933, deux expositions à dominante rurale. Après la faillite de cette école, Lyman en ouvre une autre dans les Laurentides, au nord de la ville, à Saint-Jovite, où il poursuit l'exploration de la thématique rurale. Mon but consiste à reconnaître ce nouveau régionalisme et à résoudre, si possible, le paradoxe de son modernisme. J'ai beau être le premier à nommer ainsi le « régionalisme moderniste » des années 1930, tendance dont j'établis la généalogie sommaire dans mon essai *André*

1. Le passage cité est précédé de ces mots : « [L'œuvre] ne peut véhiculer la vision personnelle que l'artiste a des Laurentides. [...] ; elle ne signifie rien qui puisse être reconnu par tous [...] » (Dompierre, 1986 : 68).

Biéler ou le choc des cultures (2003), ce genre paradoxal n'est pas unique, ou même nouveau. L'esthétique du Groupe des Sept torontois, que Lyman se donne pour mission de combattre après son retour au pays, est justement, à ses yeux, à la fois régionaliste et moderniste. Le régionalisme américain, ainsi que l'a récemment montré James M. Dennis (1998), se conçoit également comme un alliage équilibré du traditionnel et du moderne. Mes recherches sur André Biéler révèlent que des liens substantiels se sont tissés au cours des années 1930 et 1940 entre les régionalismes américain et canadien. Loin, donc, d'être une anomalie locale, le régionalisme moderniste du cercle de Lyman apparaît comme l'expression d'une tendance continentale.

Le John Lyman que tous ont cru reconnaître semble être une construction de l'esprit moderniste. Le rôle d'avant-gardiste qu'il s'est assigné a phagocyté l'innommable régionaliste. Il faut maintenant déconstruire cet avant-gardiste afin que les valeurs qui l'attiraient vers le régionalisme puissent émerger dans la conscience historique. Écoutons, pour commencer, un commentaire de l'époque.

CLASSICISME ET GÉOLOGIE CIVILISATRICE

Dans l'opuscule qu'il lui consacre en 1944, Dumas, premier biographe de Lyman et critique d'art à ses heures, attribue à ses paysages un esprit classique et une inspiration géologique.

Les variations qu'il a composées sur son lac de Saint-Jovite s'inspirent de la terre canadienne, mais l'on discerne en elles la mesure et l'agrément d'un paysage classique. Les vallonnements et les collines du bouclier laurentien, modelés par les orages depuis l'aube des temps, lui fourniront des rythmes nouveaux sur lesquels s'exercera la virtuosité de son contrepoint et de sa mélodie (1944 : 21)¹.

1. Je remercie M. Philippe Dubé de m'avoir rendu cette publication accessible.

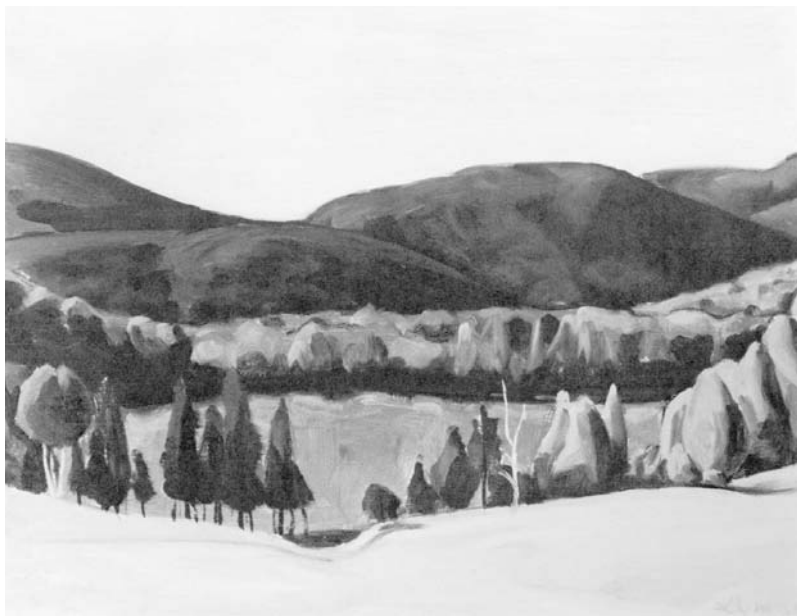


Illustration 2 : John Lyman, *Lac des Laurentides I*, vers 1933
(collection particulière).

Je crois reconnaître dans ces phrases un calque du discours du félibre Joachim Gasquet, qui fait de Paul Cézanne, dans sa biographie de 1926, un régionaliste au sens le plus fondamental : peintre imbu de l'esprit d'un lieu. Cette influence est d'autant plus probable que Dumas compare les deux peintres :

Il [Lyman] va revivre la grande expérience de Cézanne. Devant ces paysages classiques où une lumière éclatante fait affleurer à la surface du sol l'ossature même du globe et en dégage la structure primitive, dépouillée des accidents dont l'ont recouverte les âges et les saisons, le peintre entend le message de Cézanne et trouve sa voie (1944 : 12).



Illustration 3 : John Lyman, *Lac des Laurentides II*, vers 1933 (collection particulière).

Le classicisme que prise plus que tout le D^r Dumas est immanent au paysage. Plutôt qu'un effet de la peinture, il y voit une fonction géologique : irruption de la « structure primitive » sous-jacente, affleurement de « l'ossature même du globe », comme il l'écrit. Le classique et le primordial se présentent sous sa plume comme des quasi-synonymes, renvoyant à une sorte de préhistoire arcadienne.

En ce qui concerne la réalité des toiles que Dumas prétend décrire, on l'entrevoit en effet dans la démonstration picturale d'une conscience géologique, c'est-à-dire un mariage senti des qualités plastiques avec la donne tectonique, plus particulièrement dans le premier des deux tableaux présentés. C'est un mariage de raison, ce que la suite montrera. La phase géologique dans l'œuvre de Lyman est moins durable que sa phase régionaliste dont elle fait partie, comme en témoigne *L'embâcle*



Illustration 4 : *Embâcle*, 1936
(collection particulière).

de 1936, où les affleurements et les structures sous-jacentes sont imperceptibles. Nonobstant la brièveté de sa relation avec le « géologisme » cézannien, l'épisode éclaire utilement le militantisme de Lyman en faveur d'un certain modernisme.

Gasquet, à qui les propos du D^r Dumas font en principe écho, attribue lui aussi au paysage le classicisme qu'il admire chez son peintre :

Le pays, qu'eût adoré Poussin, avec ses groupes d'arbres, la ligne intelligente de ses collines, ses horizons tout émus d'air marin, est, quand les yeux le parcourent d'ensemble, une terre classique. L'Olympe de Trets le garde. La chaîne de l'Étoile, qu'on aperçoit des fenêtres du Jas où travaillait Cézanne, découpe un profil de

montagnes antiques. [...] Un ravissement virgilien, une mansuétude bleue partout l'apaisent et le fortifient ([1926] 1988 : 11).

Gasquet et Dumas proclament à l'unisson que le paysage crée le paysagiste ; que la terre et le climat méditerranéens ont créé l'homme classique. Dans un texte de 1934, Dumas atteste l'emprise de cette théorie ; intitulé « Notre âme française », l'article parut dans *Nos raisons d'être fiers*, premier tome de la collection « Tracts Jeune-Canada » que dirigeait l'auteur :

Spirituellement, nous ne saurions nous dissocier de la France. La culture française, toute pétrie d'hellénisme et de latinité, à la double lumière du christianisme et du ciel méditerranéen, toute faite de mesure, de logique et de grâce [...], est la seule qui nous convienne et qui puisse nous inculquer l'idéal dont nous avons besoin (1934 : 26-27).

Convaincu du pouvoir formateur du climat, à l'instar de Johann Joachim Winckelmann, principal théoricien du néoclassicisme¹, Dumas craint et combat, à vrai dire, le dépérissement de la « latinité » en milieu nordique. Il rassure ses jeunes lecteurs : « Le climat, le contact avec la rude nature ne nous ont pas changés, notre race s'est conservée pure, notre âme est toujours française » (1934 : 26-27).

L'arrivée de Lyman dans le milieu canadien-français donne à Dumas l'exemple singulier d'un peintre nouvellement converti au classicisme, qui l'exprime à même le paysage laurentien. La tentation fut sans doute grande d'attribuer sa conversion à la morphologie du paysage, et ainsi résoudre le paradoxe de la latinité en milieu nordique. Quoi qu'il en soit, Dumas n'aura pas pu trouver cette idée chez Winckelmann. Mais elle est explicite dans les textes de Gasquet, qui s'applique, tout au long de son récit, à

1. Sur la théorie des climats, voir Fink (1985).

illustrer la symbiose entre son peintre et le milieu physique des environs d'Aix-en-Provence.

Les élucubrations de Dumas ne sont pas que du vent, car Lyman s'est rangé résolument, au début des années 1930, aux côtés de ceux qui militaient en faveur du classique. Dumas est donc heureux de soutenir ce paysagiste venu d'ailleurs qui souscrit aux mêmes valeurs classiques qu'il défend.

Pour sa part, Lyman doit en grande partie sa théorie du classicisme à Eugenio d'Ors, essayiste et historien d'art espagnol qui livre un combat acharné contre les valeurs romantiques et subjectives en art moderne (d'Ors, 2000). D'Ors divise l'humanité en deux camps, les civilisés et les barbares, associant le classicisme aux premiers et toutes tendances contraires (le baroque, le romantisme, le symbolisme et l'expressionnisme), aux seconds. Par exemple, d'Ors dit de Gauguin qu'il est le « cas extrême et accompli de peinture romantique, dernier grand baroque, abeille ivre du miel empoisonné de la Décadence de la Fin de Siècle » (2000 : 53-54). Fort de l'étude des textes d'Eugenio d'Ors à laquelle il s'est livré en 1931, à la veille de sa rentrée au pays, Lyman « classicise » assez délibérément le paysage canadien pour que Charles C. Hill fasse sien ce discours au moment de décrire la série de paysages que Lyman réalise en 1933 à Saint-Jovite, sous le titre de « Variations sur le lac » :

Face à la rudesse de certains sites canadiens, il organise ses formes de telle façon que la toile prend presque l'aspect d'un paysage classique. Il y a [sic] aucune trace des humeurs plus romantiques chères au Groupe des Sept mais une vision sereine de formes légèrement modulées (Hill, 1975 : 126).

La thèse eurocentrique de d'Ors voit le colonisateur grec et européen apporter le *logos*, ou « jardin de l'esprit », à la « sylvie de la nature », ou *cosmos*, qui est le domaine de l'autochtone. Le défenseur du classicisme doit veiller, selon lui, à « maintenir toujours la difficile asepsie de sa structure contre l'insidieuse contamination du Païen » (d'Ors, 1959 : 181). On entrevoit dans

cette distinction ce que les faits montrent pleinement, à savoir que Lyman, adversaire déclaré du Groupe des Sept, se sert agressivement du classicisme dans sa lutte contre ce que Hill nomme à juste titre leur « romantisme ». Ici, on remarque que Lyman n'est pas la créature du D^r Dumas. On peut même se demander si, en matière d'esthétique, il ne s'agit pas plutôt du contraire.

Gasquet abonde dans le même sens. Il a soin de dépeindre la latinité de Cézanne, qui hérita de la lignée paternelle « ces fortes prédispositions latines qui, dès son adolescence, le tournaient déjà vers cet art d'expression réaliste et classique qu'il mit toute sa vie à conquérir ». Mais ce même Cézanne hérita de la lignée maternelle, toujours selon Gasquet, « une imagination toute enflammée et chaotique » (Gasquet, [1926] 1988 : 7). La mère de Cézanne, croit-il savoir, avait du « sang créole ». Afin que triomphe dans toute sa pureté classique la culture héritée du père, le peintre livre une lutte intérieure visant à dompter, à bâillonner, l'influence maternelle et mâtinée.

Or c'est le paysage même, selon Gasquet, qui le guide vers ce triomphe :

Ce n'est qu'ici, en Provence, qu'il [Cézanne] se débarrassera de ce romantisme qui le disperse. Il peint devant la mer classique. Ces vagues ont apporté la civilisation aux vieilles forêts celtiques, l'ordre, la mesure, la sagesse. Ces routes sur lesquelles il s'en va, le chevalet au dos, on les doit au grand réalisme de Rome. Il ne faut pas rêver, son pinceau à la main, mais se mettre, comme Virgile, à l'école des choses. Lui aussi, le positiviste platonicien, parmi les vétérans, brossa ses premières églogues dans une race bouleversée ([1926] 1988 : 63).

En attribuant à la terre et aux éléments du Midi un pouvoir civilisateur, Gasquet fait écho aux débats idéologiques du jour. Il n'est guère besoin de rappeler les prises de position intuitionnistes d'un Henri Bergson ou d'un Henri-Martin Barzun auxquelles

Gasquet donne, de toute évidence, et avec une ferveur toute maurrassienne, la réplique. L'expression « vieilles forêts celtiques » est éloquente à cet égard. Aussi, par sa volonté d'opposer le classicisme civilisé au romantisme barbare, il révèle son attachement à l'idée directrice de d'Ors, qui guide les premiers pas de Lyman au Québec dans les années 1930¹.

Gasquet établit une herméneutique du paysage, comparant le mont Sainte-Victoire, qui est l'emblème central du paysage cézannien, à un autel au pied duquel « se joua jadis, entre les hordes des Barbares et les légions de Marius, le sort de la civilisation ». Il attribue ce récit au peintre qui, selon lui, « aimait à le rappeler » ([1926] 1988 : 12). La « victoire » que Cézanne ne cessait de peindre est celle de la civilisation indigène et méridionale sur la barbarie étrangère et nordique. Cette terre qu'il aimait contempler n'est autre que la « campagne engraisée des cadavres de l'immense rencontre », d'après le langage imagé de Gasquet². Chacune des innombrables interprétations du même paysage panoramique et monumental refait cette lutte et réaffirme ce triomphe. La victoire renouvelée appartient non pas tant aux légions romaines qu'au paysage même : à ce paysage désormais « archéologisé » dont les couches supérieures ont absorbé les poussières des acteurs du drame fondateur.

Mais revenons à la question géologique. Que Gasquet et Dumas aient attribué à leur peintre respectif une conscience plus précisément scientifique du paysage se résume à une concession au positivisme. Il fallait passer par la science, modernité oblige, pour atteindre la spiritualité de la matière. Le passage du matériel au spirituel structure les discours de Gasquet, de Dumas et de Lyman. Ce dernier est explicite : l'avènement de l'esprit scientifique a « ruiné l'expression spirituelle en tant que moyen proposé à l'esprit désireux d'abstraire le sens de l'univers ». Il fallait en

1. Selon Antliff (1992), d'Ors est d'obéissance maurrassienne.

2. « Aujourd'hui encore, [...] la charrue heurte sous les herbes des tronçons de glaives, des débris de squelettes et d'armes, des médailles rouillés » (Gasquet, [1926] 1988 : 12).

venir à une nouvelle expression toute matérielle de la « forme-couleur », apte à donner une voix aux aspirations de l'homme moderne¹ (cité dans Asselin, 1980 : 10. Nous traduisons). Sa certitude de pouvoir sauver la spiritualité de la peinture se cristallise en 1930, au même moment où se confirme sa nouvelle vocation régionaliste. Stimulé par son pèlerinage à l'île d'Orléans, la mecque du régionalisme canadien, il comprend la déconfiture de l'ancienne peinture directement spirituelle d'un William Blake. Dans la peinture terreuse et rocailleuse de Cézanne, il trouve le nouveau chemin du spirituel².

La part faite à la science est grande dans la narration de Gasquet, qui attribue l'initiation scientifique de Cézanne aux bons offices d'un ami géologue, le professeur Antoine Marion, qui allait parfois peindre à ses côtés :

Esprit vif, tempérament clair, Antoine Marion expose, le pinceau à la main, les idées darwiniennes, la découverte qu'il a faite, au pied de la Sainte-Victoire, de squelettes d'anthropoïdes. Il trace, à profonds traits, l'histoire du globe, la naissance dans ce coin de Provence des paysages qu'ils peignent, leur premier affleurement au-dessus des glaces, leurs séculaires transformations. [...] Il s'exalte. Un frisson de science enveloppe les deux hommes [...] (Gasquet, [1926] 1988 : 82).

Bon élève, Cézanne dira : « Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d'abord les assises géologiques » (cité dans Gasquet,

1. « And these expressions (form and colour) having thus been ruined as means by which the spirit could abstract the significance of the world, the new conception of form-colour must seek an expression in which the aspirations of man can recognize the new world of matter-light, -(energy) » (propos du 5 septembre 1930).

2. Lyman se donne ce postulat : « La forme et la couleur, expressions spirituelles, correspondent à la matière et à la lumière du monde matériel » (cité dans Asselin, 1980 : 99. Nous traduisons). « Form and colour are the spiritual expressions corresponding to matter and light in the material world » (propos du 5 juillet 1930).

[1926] 1988 : 133). Il imagine, au moment de le peindre, l'origine magmatique du monumental mont Sainte-Victoire : « Ces blocs étaient du feu. Il y a du feu encore en eux » (cité dans Gasquet, [1926] 1988 : 135).

De quoi la peinture classique triomphera-t-elle sinon de l'émotion ? Gasquet voit son peintre ému dans un premier temps. Une phase amoureuse, héritage de la mère, précède celle de la rationalité transmise par le père. Gasquet prête à Cézanne la réflexion suivante :

Sous cette fine pluie je respire la virginité du monde. Un sens aigu des nuances me travaille. [...] À ce moment-là, je ne fais plus qu'un avec mon tableau. Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe, vague. Le soleil me pénètre sourdement, comme un ami lointain, qui réchauffe ma paresse, la féconde. Nous germinons ([1926] 1988 : 136).

Ce régionalisme partage avec tout autre l'aspiration à l'origine. Il promet la réalisation de soi par la fusion avec le paysage et les éléments. Toutefois, un temps obscur de gestation suivra la fécondation amoureuse pour que l'œuvre, géologique et rationnelle, puisse venir au monde :

Il faut la nuit pour que je puisse détacher mes yeux de la terre, de ce coin de terre où je me suis fondu. Un beau matin, le lendemain, lentement les bases géologiques m'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile, j'en dessine mentalement le squelette pierreux. Je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel. [...] Je commence à me séparer du paysage, à le voir (Gasquet, [1926] 1988 : 136).

L'attachement bon enfant du peintre à ces mystères est un gage de son provincialisme. Gasquet souligne la présence, chez Cézanne, d'une certaine naïveté. À en croire les paroles qu'il lui prête, le peintre y voyait son intérêt, se comparant « à ces pre-

miers hommes qui ont gravé leurs rêves de chasse sous la voûte d'une caverne ou à ces bons chrétiens qui ont peint leur paradis à fresque sur la paroi des cimetières ». Selon Gasquet, Cézanne ambitionnait leur regard : « Être ainsi devant un paysage. En dégager la religion. » Et puis cet aveu : « Il me semble à certains jours que je peins naïvement. Je suis le primitif de ma propre voie. Je voudrais avec la foi de ma gaucherie, écoutez un peu, atteindre la formule... pleinement réaliser » ([1926] 1988 : 138).

Cézanne aurait donc conscience d'être une bête rare : le « primitif européen ». Tout comme l'œuvre d'un peintre populaire tel que le « douanier » Henri Rousseau, la sienne est chargée d'indices visuels de primitivisme. On observe la répétition fastidieuse des motifs, l'alignement obsessif des formes et le recours à des expédients plastiques, dont la technique dite « passage », attestant une débrouillardise toute provinciale. Le parallélisme opiniâtre de sa *Montagne Sainte-Victoire au grand pin* contraint les branchages du pin à respecter et à épouser le profil de la montagne. Ses études larvées dans la métropole n'avaient pas suffi, voulait-on croire, pour éteindre ces réflexes propres à la peinture du terroir. Tel est le mythe de l'indélébile provincialisme qui enrobe aussi bien Cézanne que Rousseau : mythe soumis en preuve d'une authenticité encore possible.

Or cette dimension de la personnalité cézannienne, abondamment invoquée pour la lecture moderniste de son œuvre, peut tout aussi bien servir, mais c'est plus rare, la lecture régionaliste. Bien avant Gasquet, on a établi le lien entre primitivisme et classicisme. Dès avant 1910, selon Guillaume Apollinaire, « on a dit que Cézanne s'était fait primitif pour préparer un nouveau classicisme et cela semble vouloir signifier que sa peinture pleine d'ignorance et de défauts pourrait servir d'enseignement pour un art intègre et légitime ». Mais il rejette aussitôt cette interprétation, ne sachant « voir en Cézanne un primitif » (Apollinaire, 1960 : 150).

Gasquet, par contre, croit à l'âme primitive de Cézanne. Il pose le peintre, qui remonte à la source géologique du classicisme, en exemple de la capacité régénératrice ou salvatrice de la

terre – capacité dite palingénésique. Par ce mouvement d'esprit digne de d'Ors, il récupère le primitivisme, signe du *cosmos*, pour le restituer au *logos*. Deux figures de Cézanne se confrontent : d'une part, le héraut du modernisme universaliste, tourné vers l'avenir et vers l'extérieur, de l'autre, le provincial naïvement obsédé par l'exploration géologique de ses origines. Ce dernier, le « primitif européen » qui invente le paysage géologique et redécouvre, ce faisant, le paysage classique, est celui dont Lyman est censé avoir capté l'esprit dans ses paysages laurentiens des années 1930.

Le peintre Henri Le Fauconnier, après Cézanne, adopte une démarche géologique (Antliff et Leighton, 2001 : 46-47). Avant sa période cubiste, il fréquente la côte bretonne, dont les rochers fournissent à ses compositions des éléments de structure monumentale, évoquant l'origine immémoriale des lieux. Il renchérit sur le primitivisme de Gauguin et des Nabis, qui se sont inspirés des survivances culturelles de cette région, allant à la rencontre d'un absolu qui se mesure à l'aune du temps géologique. Mark Antliff et Patricia Leighton, reconnaissant ce nouveau primitivisme géologique, concluent que Le Fauconnier, à l'instar des romantiques, a visé la libération de soi par la fusion avec le primordial. La valeur de l'œuvre, observent-ils, est dans cet élan, plutôt que dans le formalisme d'un plan pictural. Autrement dit, cette géologie se présente comme l'antithèse du classicisme cézannien : dans les rochers, Le Fauconnier trouve le *cosmos* tandis que Cézanne y découvre le *logos*.

Avant Lyman, la peinture au Québec s'est investie d'une sensibilité géologique. Ozias Leduc (1864-1955), sans être paysagiste, n'en fait pas moins figure de régionaliste en vertu de son attachement à son Mont-Saint-Hilaire natal. Cet attachement est proprement géologique, au même titre que celui de Cézanne pour le mont Sainte-Victoire. Vers la fin d'une vie de contemplation des formes de la montagne et de méditation sur le secret de leur genèse, Leduc écrira : « notre montagne n'est pas venue tout entière en même temps [...] Des poussées successives et variables d'un magma à demi fondu, causèrent la variété de ses

formes [etc.] ». Après avoir spéculé sur l'effet du « climat canadien » sur l'aspect de la montagne, il y va de cet aveu : « [...] les détails [...] nous ont comme imprégnés, nous ont poussés vers le dire d'une vie toute gratuite, devenue légendaire ; vie du cœur et de l'âme, remplie d'images de rêves qui peuplent ces accidents de la matière¹ » (cité dans Lafontaine, 1999 : 54). Paul-Émile Borduas, qui a été l'émule de Leduc avant de devenir le compagnon d'armes de Lyman, n'a-t-il pas cédé à son tour à la tentation tellurique étant donné des œuvres telles que *Bombardement sous-marin* de 1948 (Musée national des Beaux-Arts du Québec, A-50.38-P) ou *Joie lacustre* (Musée national des Beaux-Arts du Québec, A-50.37-P), où la nature, souterraine ou sous-marine, s'érige en métaphore du monde intérieur ?

La pensée de Lyman retiendra toujours une logique géologique, à l'image de sa peinture du début des années 1930, qui traduit une conscience des structures sous-jacentes. Son rapport avec la terre canadienne, ou plutôt avec la peinture qui se propose de la traduire, est animé par la certitude d'une réalité cachée. Il accusera des émules du Groupe des Sept à Montréal de vouloir substituer l'effet de surface à cette valeur qu'il appelle « construction² », et ce dès 1932. Lyman assume, au demeurant, la métaphore tellurique, affirmant que la visibilité du motif est déterminée par ce qui gît en profondeur. L'erreur, c'est de s'en tenir aux apparences, qu'il appelle « géographie du paysage » (cité dans Dompierre, 1986 : 56). Il développera en 1940 sa théorie des deux sujets : sujet apparent, sujet réel. Ce dernier « se

1. Par le fait d'accorder au pluriel le « nous » de modestie, à moins que cela ne trahisse une méprise linguistique, Leduc semble attribuer aux formes géologiques une influence sur la population de sa région.

2. Dans sa critique peu élogieuse des œuvres de Prudence Heward, il lui reproche l'influence de Lawren Harris, membre du Groupe des Sept, qu'il caractérise de « new Torontonian academician » et qu'il accuse de « mistaking shape for form-design, surface pattern for construction » (cité dans Asselin, 1980 : 106). Il est à noter que le terme de « construction » rime avec celui de « structure » que d'Ors employait pour désigner ce qu'il fallait préserver de la « contamination du païen ».

cache quelque part derrière le sujet apparent » (cité dans Dompierre, 1986 : 56).

Dans cette optique, le recours aux sujets ringards – aux motifs éculés du régionalisme que sont les foins et « la pitoune » –, tel un défi lancé aux tenants d'un modernisme plus voyant que le sien, semble conçu pour leur dire : si ces motifs vous dérangent, c'est que vous ne voyez pas le sujet réel du tableau. Le refus d'un certain motif, n'importe lequel, trahit une fixation sur le sujet apparent. Le peintre malin montre son attachement au sujet réel en se livrant aux motifs d'une banalité reconnue ! Cela rime avec la logique retorse du « retour à l'ordre » dans les arts plastiques de l'entre-deux-guerres, qui a conduit les peintres, Picasso le premier, à renoncer, au nom de la liberté, aux conquêtes les plus audacieuses de l'avant-garde – à l'expressionnisme, à l'abstraction et au cubisme – sous prétexte qu'elles étaient devenues doctrinaires. Mais le fait demeure que Lyman a peint le terroir avec enthousiasme dans les années 1930 alors même qu'il reprochait au Groupe des Sept d'avoir chassé la civilisation du paysage.

JOHN LYMAN DÉCONSTRUIT

Pour peu que l'on admette la circulation des idées de Gasquet et d'Eugenio d'Ors à Montréal et leur influence sur Lyman, l'assise universaliste du modernisme pré-automatiste s'en trouve ébranlée. S'il est inusité de considérer que Lyman a été un régionaliste à sa manière, ou que régionalisme et modernisme aient sciemment cohabité dans l'art canadien de l'entre-deux-guerres, à plus forte raison pourra-t-on s'étonner que la droite française, et plus précisément maurrassienne, envers laquelle l'obédience du D^r Dumas est documentée, ait inspiré cet homme, ou encore que le formalisme de ses paysages procède de cette idéologie. Au point de vue moderniste, ces propositions attribuent à sa peinture un principe régressif par le fait de subordonner la forme au fond.

Cependant, il n'est pas question de modernisme chez Gasquet, qui ne voyait en Cézanne qu'un grand peintre enraciné

dans son pays. Pour déterminer l'incidence au Canada du mouvement néolatine en général et du régionalisme provençal en particulier, on doit suspendre la question du modernisme afin de mieux reconnaître les valeurs identitaires que Dumas et Lyman peuvent avoir puisées, respectivement, chez le poète provençal et chez le critique catalan. Il est désormais impossible d'ignorer la dimension ultraconservatrice de leur discours. Les recherches de Michel Lacroix démontrent que le D^r Dumas fut en relations avec la droite française par l'entremise de Robert Brasillach, rédacteur à compter de 1937 de la revue française *Je suis partout*, dont le titre exprime la thèse de la panlatinité mondiale. Ce fait n'a rien d'exceptionnel. Les rapports intellectuels entre le Québec et la France se sont déroulés presque exclusivement, à l'entre-deux-guerres, dans un réseau de relations axées sur la défense et l'illustration de la « latinité » ou de « méridionalité » françaises. La personnalité la plus visible de ce réseau, du côté français, est Charles Maurras (1868-1952), principal animateur du groupe conservateur *L'Action française*. Les textes de Dumas laissent deviner qu'il se considérait comme un défenseur de cette idéologie dans le milieu artistique canadien-français. Son accès au milieu pré-automatiste est facilité par son statut de membre associé de la Société d'art contemporain, fondée en 1939, et dont Lyman sera président jusqu'en 1945, année – il convient de le rappeler – suivant la parution de la biographie du peintre que signe Dumas¹.

Ces indices apportent à la carrière de Lyman un éclairage utile, car ils définissent le principe de la transformation graduelle

1. Selon Lacroix (2002), Charles Lesca, directeur de la *Revue de l'Amérique latine*, est l'actionnaire principal de la revue ouvertement anti-sémite *Je suis partout*. Lacroix n'a relevé aucune publication de Dumas dans les revues de l'extrême droite française. Toutefois, Dumas entretenait des liens avec Rex Desmarchais, Dostelin O'Leary et son oncle Pierre Dupuy, qui avait collaboré à la revue *Jeune Canada*. Selon Lacroix, Dumas a hésité entre le fascisme et l'antifascisme. Au sujet de l'appartenance de Dumas à la Société d'art contemporain, voir Déry (1982 : 129).

qui s'opère dans son esprit, entre le milieu des années 1910, où il fréquente hebdomadairement les studios de Léo et de Gertrude Stein à Paris¹ et découvre par le fait même le cubisme naissant, et le début des années 1930, alors qu'il conçoit un véritable dégoût pour les suites du néoprimitivisme artistique dont ce premier cubisme fut marqué.

Lyman ne perdra jamais sa fascination pour les cultures d'altérité. Il vouait, au début de son exil (1913), une admiration enthousiaste à la peinture de Gauguin (Dompierre, 1986 : 38). Après la Première Guerre mondiale, se lançant sur les traces des orientalistes du siècle précédent, il a vécu pendant trois ou quatre ans (1919-1922 environ) en Tunisie, peignant les habitants, les vues de villes et des quartiers d'habitation, ainsi que des paysages. Il restera à tout jamais attaché à un exotisme maghrébin du même acabit que celui qui avait animé les romantiques. Vers 1931, il transporte son décor d'exilé dans son appartement de Montréal, s'entourant de tapis orientaux, de tables en cuivre et d'aiguïères en argent.

Entretemps, son indifférence initiale envers le primitivisme de l'Afrique noire s'est transmuée en aversion. En mars 1930, ayant passé une semaine à Paris, il caractérise la métropole de « Capitale de la Décadence » et avoue être « foncièrement dégoûté par le laboratoire des arts et de la vie que l'on y mène² » (cité dans Asselin, 1980 : 90. Nous traduisons). Il écrit : « Le néo-primitivisme est puéril³ » (cité dans Asselin, 1980 : 86. Nous traduisons). Ces vues épousent assez exactement celles d'Eugenio d'Ors, que Lyman lisait – nous l'avons noté – à la veille de son retour au pays en 1931, au cours d'un ultime séjour en Espagne. Au concept du baroque mis en avant par d'Ors, Lyman associe sa certitude du déclin de la civilisation occidentale. D'Ors assimile au « baroque », qu'il nomme ainsi dédaigneusement, cet « obscur désir [...] de rétrocéder, de s'enfoncer vers

1. « [...] the Steins, whom I visit weekly in their studios » (cité dans Asselin, 1980 : 193).

2. « [...] the Capital of Decadence [...] thoroughly disgusted with the laboratory of the Arts and the life that is led therein. »

3. « But neo-primitivism is puerile. »

le bas, de s'avilir » qu'il déplore chez les modernes. L'aspiration moderniste au primitif n'est autre que le plus récent avatar du baroque, affirme-t-il¹. Il en vient, par conséquent, à fustiger le néoprimitivisme des premières décennies du XX^e siècle, qu'il perçoit comme la culmination d'une tendance observée depuis le XVIII^e siècle alors que les artistes, déjà, « raffolaient des nègres » (D'Ors, 1959 : 112).

Lyman, pour sa part, croit reconnaître en « la vogue de l'imagerie nègre, polynésienne, khmère, précolombienne, et primitive [...], autant d'aveux des doutes de l'homme blanc relatifs à sa supériorité sur le plan esthétique² » (cité dans Asselin, 1980 : 91. Nous traduisons). Stimulé par la lecture du *Serpent à plumes* de D. H. Lawrence, il formule, toujours en 1930 – année au cours de laquelle il lance sa carrière canadienne – ce commentaire :

Il suffirait que l'homme blanc doute de son leadership : les races sombres l'attaqueraient aussitôt, afin de l'attirer dans le vieil abîme pour l'ensevelir de nouveau. C'est ce qui se passe à l'heure actuelle [...]. L'homme blanc est vide car il doute de sa suprématie. Alors, en avant toute vapeur vers la débâcle ! (cité dans Asselin, 1980 : 91. Nous traduisons)³.

1. « Et comment ne pas noter qu'il y a dans ce phénomène collectif une relation étroite avec un autre, si baroque d'essence, qui portait les civilisés vers la nostalgie du vivre primitif et sauvage, éprouvée par Robinson et ses imitateurs, canonisée par Rousseau, mise en vogue par Bernardin de Saint-Pierre ? » (D'Ors, 1959 : 106). Plus complètement encore que dans *Du baroque* (2000), d'Ors exprime dans *Goya* sa théorie de la décadence moderne.

2. « The interest and admiration we feel for exotic arts, our efforts to discover new ones and the inspiration that many of the better artists seek in them – the vogue of Negro, Polynesian, Kmer, Pre-Columbian sculpture, of primitive imagery, of Asiatic and African music, are so many admissions of the white man's misgivings about his superiority on the aesthetic side » (propos du 2 mars 1930).

3. « The dark races belong to a bygone cycle of humanity. They are left behind in a gulf out of which they will never climb. [...] But let the white man once have a misgiving about his own leadership and the dark

Par le paysage géologique et classique qu'il invente, ou réinvente, à l'époque, Lyman proclame sa foi dans la fonction civilisatrice de l'art. Le primitif, c'est-à-dire la nature sauvage, ne subsiste dans son œuvre qu'en tant que trace du désordre vaincu. Les bontés de la nature – les foins, les arbres – sont livrées aux activités d'appropriation qui se déroulent sur un fond de géologie structurante, rappelant l'influence équilibrante de la terre, comme si le peintre a voulu « méditerranéaniser » les Laurentides. Que Lyman ou même Cézanne soient à ce compte, ou non, des régionalistes relève de la définition du régionalisme que l'on veut adopter. En tout état de cause, Lyman partage avec les praticiens du genre les plus irréductibles au Canada français un attachement farouche au pays¹, une attirance pour le milieu rural et une idéologie profondément conservatrice. Il était sans doute inévitable que ce penchant finisse par compromettre sa crédibilité dans le milieu moderniste. Lorsque le débat entre lui et Borduas s'envenime, en 1947, ce dernier invoque, pour se démarquer de son collègue, les mêmes catégories « orsiennes » que Lyman imposait dans le milieu à son arrivée en 1931. Écoutons Borduas :

racés will at once attack him, to pull him down into the old gulf. To engulf him again. Which is what is happening [...]. The white man [...] is hollow with misgivings about his own supremacy. Full speed ahead, then for the debacle » (propos du 2 mars 1930). L'inspiration de ces propos est de Lyman, car Lawrence (1969) fait dans ce roman un plaidoyer contre les mélanges raciaux, et en faveur du primitivisme authentique : « le métis est une calamité » (1969 : 74) ; « les races de ce monde ne peuvent ni se mêler ni se confondre » (1969 : 222). Il ne plaide pas la cause de la supériorité occidentale : « l'esprit indien est submergé par cette mer morte, cette eau stagnante qu'est l'esprit de l'homme blanc » (1969 : 75).

1. Lyman semble toujours avoir été en proie à l'insécurité identitaire : il est né aux États-Unis d'une famille enracinée. Il s'évertue à construire une nouvelle identité canadienne et un nouvel art canadien axés sur la « race » celtique qu'incarne, croit-il, James Wilson Morrice, dont il se proclame l'émule. Voir Karel (2003 : 7-9).

Je connais certains critiques européens qui qualifieraient ma peinture d'« abstraction baroque ». Ils peuvent justifier cette appellation : abstraction parce que non-figurative et baroque en opposition à classicisme (cité dans Gagnon, 1987 : 152).

Ainsi le refus de l'abstraction au nom duquel Lyman va rompre avec l'avant-garde automatiste à la veille du *Refus global* atteste-t-il sa fidélité envers la mission civilisatrice de la peinture.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTLIFF, Mark (1992), « Cubisme, celtisme and the body politic », *Art Bulletin*, vol. LXXIV, n° 4, p. 655-668.
- ANTLIFF, Mark, et Patricia LEIGHTEN (2001), *Cubism and Culture*, Londres/New York, Thames & Hudson. (Coll. « World of Art ».)
- APOLLINAIRE, Guillaume (1960), « Figures de Cézanne chez Vollard », dans *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, p. 149-151.
- ASSELIN, Hedwidge (1980), *Inédits de John Lyman*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.
- DENNIS, James M. (1998), *Renegade Regionalists : The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton and Steuart Curry*, Madison, University of Wisconsin Press.
- DÉRY, Louise (1982), « L'influence de la critique d'art de John Lyman dans le milieu artistique québécois de 1936 à 1942 ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- DOMPIERRE, Louise (1986), *I Live by my Eyes – Je vis par les yeux : John Lyman 1886-1967*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre/Queens University.
- D'ORS, Eugenio (1959), *Goya*, édition française de Marcel Carayon, Paris, Club des libraires de France. (Coll. « Biographies », n° 10.)
- D'ORS, Eugenio (2000), *Du Baroque (Lo barroco)*, traduit par Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio/Essais ».)
- DUMAS, Paul (1934), *Nos raisons d'être fiers*, Montréal, par l'auteur. (Coll. « Tracts Jeune-Canada », n° 1.)
- DUMAS, Paul (1944), *Lyman*, Montréal, L'Arbre. (Coll. « Art Vivant ».)
- FINK, G.-L. (1985), « De Bouhours à Herder. La théorie française des climats et sa réception Outre-Rhin », *Recherches germaniques*, n° 15, p. 3-62.
- GAGNON, François-Marc (1987), « Borduas et le problème de l'abstraction », *Protée*, vol. 15, n° 1, p. 146-153.
- GASQUET, Joachim ([1926] 1988), *Cézanne*, s. l., Cynara.

- HILL, Charles C. (1975), *Peinture canadienne des années trente*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- KAREL, David (2003), *André Biéler ou le choc des cultures*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- LACROIX, Michel (2002), « Le Québec "latin" des années trente : réseaux et revues ». Communication présentée dans le cadre des midi-causeries du CÉLAT à l'Université Laval le 27 février. Inédit.
- LAFONTAINE, Nancy (1999), « L'iconographie historique et ouvrière d'Ozias Leduc à Shawinigan-Sud ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- LAWRENCE, David-Herbert (1969), *Le serpent à plumes*, traduit par Denise Clairouin, Paris, Éditions Stock.
- LEDUC, Ozias, « L'histoire de Saint-Hilaire – on l'entend, on la voit », *Arts et pensée* n° 18 (1954.07-08) 167, cité par Nancy LAFONTAINE (1999) p. 54.
- TRÉPANIÉ, Esther (1998), *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Essais critiques ».)

QUELQUES RÉFLEXIONS
AUTOUR DE LA COMPLEXITÉ
DE LA DIALECTIQUE RÉGIONALISME/MODERNITÉ
SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE QUÉBÉCOISE
DES ANNÉES 1920-1930

Esther Trépanier

Département d'histoire de l'art
Université du Québec à Montréal

Un des problèmes que posent des notions comme modernité ou régionalisme qui servent à définir des manifestations culturelles larges, c'est le risque d'oublier qu'elles ne prennent leur sens que dans des contextes sociohistoriques précis qui complexifient singulièrement l'analyse de ces phénomènes. Ce texte veut souligner quelques-unes des particularités contextuelles qui affectent la dynamique régionalisme/modernité dans les années 1920-1930, tout en se référant, à l'occasion, à la représentation du vêtement comme un des symptômes de cette complexité, ce qui me permet d'intégrer, ne fût-ce que brièvement, un champ de recherche que j'ai commencé à explorer depuis que me fut dévolue une nouvelle fonction administrative, soit celle de directrice de l'École supérieure de mode¹.

1. L'École supérieure de mode de Montréal, fruit d'un partenariat entre l'Université du Québec à Montréal et le Collège LaSalle, offre un

RAPPEL

Tous désormais s'entendent pour reconnaître que c'est par l'intermédiaire des paysages impressionnistes d'artistes comme Maurice Cullen (1868-1934), Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937)¹ et Clarence Gagnon (1881-1942) que s'introduit au Québec un art plus moderne au niveau formel.

Si à ses débuts en France, dans les années 1860-1870, l'impressionnisme tirait sa substance de l'univers urbain (les bars, les cafés, les guinguettes, les lieux de villégiature, le monde du spectacle, du chemin de fer et des nouvelles banlieues), il en va tout autrement au Québec. En effet, c'est par l'entremise du paysage et des thématiques rurales que s'y implante, au début du XX^e siècle, l'impressionnisme². De ce point de vue, il n'est pas inintéressant de citer monseigneur Olivier Maurault qui, en 1928 dans *Marges d'histoires*, écrivait :

baccalauréat en gestion et design de mode dont on m'a demandé, en 2000, d'assurer la direction. Cette fonction que j'ai occupée jusqu'en 2007 m'a amenée à m'intéresser à l'histoire de la mode au Québec et à étudier ce phénomène éminemment social au regard de l'avènement de la modernité. Il me faut souligner aussi que le présent texte développe certaines des hypothèses avancées dans mon ouvrage *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, dans la section « Régionalisme et modernité : un déplacement significatif vers la figure humaine » (1998 : 215-240).

1. Sur Suzor-Coté, voir Lacroix (2002).

2. On se souviendra, par ailleurs, qu'à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, alors que les peintres canadiens s'ouvrent à l'impressionnisme, ce courant artistique ne représentait pas en Europe un courant à l'avant-garde des recherches formelles novatrices et avait déjà engendré des adeptes de la deuxième et de la troisième génération. Il en va de même pour les sources d'inspiration des artistes du Groupe des Sept. L'Art nouveau, le synthétisme post-impressionnisme et les paysages symbolistes des peintres des pays scandinaves, qui ont constitué leurs références majeures, étaient, à l'aube des années 1920 alors que ces peintres s'imposent sur la scène canadienne comme les hérauts d'un « modernisme » canadien, des tendances déjà datées en Europe. Voir Nasgaard (1984).

Si nos villes sauf la vieille capitale offrent peu d'intérêt, nos campagnes au contraire et « nos habitants » ont gardé un charme profond [...] le terroir a bien inspiré nos artistes. Chaque fois qu'ils ont représenté un sujet de chez nous, non seulement ils ont attiré et retenu un plus nombreux public d'amateurs, mais encore ils ont produit des œuvres plus originales et plus fortes [...]. Nos paysagistes contemporains n'ignorent pas ce que l'impressionnisme a apporté de bon à l'art ; ils lui ont emprunté quelques procédés et l'amour de la belle couleur vibrante. [...] tous nos artistes sont limpides, sauf quelques exceptions qui ont exposé des « scènes de l'âge de pierre » ou « des pastels hardis qu'il faut regarder de loin » (1928 : 24, 28 et 303).

Voilà qui a le mérite d'être clair : modernité formelle, sans doute, mais en autant qu'elle se garde des pires excès du modernisme européen et se désintéresse des phénomènes urbains pour illustrer les beautés de la campagne. Les débuts de l'art moderne se trouvaient donc conscrits sous la bannière du régionalisme.

Une précision s'impose ici relativement à cette question du régionalisme que j'emprunte à Virginia Nixon (1987)¹ : au Québec francophone, le régionalisme se présente en fait comme un mouvement artistique qui parle pour une nation, alors que celui des anglophones implique une distinction avec une unité plus large, celle de la nation canadienne.

LES ANNÉES 1920

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, alors que le Canada a conquis définitivement son indépendance politique par sa participation à la guerre aux côtés de la Grande-Bretagne, l'heure est à l'affirmation d'un nouveau nationalisme qui trouve son expression, sur la scène artistique, dans l'art du Groupe des

1. Nixon montre l'imprécision du terme dans l'historiographie et fait ressortir les préjugés des historiens contre le régionalisme.

Sept. L'objectif avoué de ce groupe est de construire un art à la fois national et moderne par son synthétisme post-impressionniste plus radical que les emprunts impressionnistes de leurs prédécesseurs.

Cette velléité de construction d'un art national va se matérialiser dans la représentation du territoire (à l'exclusion cependant des grandes villes, et ce, au moment même où la population canadienne devient majoritairement urbaine¹). Concept unitaire large, l'art national que veulent promouvoir les artistes ontariens du Groupe des Sept doit s'ouvrir à l'apport des artistes régionalistes non académiques des diverses régions canadiennes. À preuve l'invitation faite à certains d'entre eux d'exposer aux côtés du Groupe des Sept ou encore l'organisation de manifestations comme *Art in French Canada*.

Cette exposition se tient, en 1926, à l'Art Gallery of Toronto, parallèlement à celle du Groupe des Sept où Arthur Lismer (1885-1969) et Alexander Y. Jackson (1882-1974) présentent, entre autres, des tableaux qu'ils ont peints à Baie-Saint-Paul, à l'Île-aux-Coudres et ailleurs au Québec, où ils se sont rendus en 1925 grâce à des laissez-passer du Canadien Pacifique. *Art in French Canada*, organisée avec la collaboration de Marius Barbeau, donne à voir des créations des jeunes collègues montréalais du Groupe des Sept, les artistes dits du groupe de Beaver Hall, celles d'artistes de la génération précédente comme Suzor-Coté, Cullen ou Ozias Leduc (1864-1955), de même que des pièces artisanales et des sculptures traditionnelles. Y sont prévues également des présentations de chansons du folklore québécois (Hill, 1995 : 178-181). Cet exemple, choisi parmi d'autres, nous rappelle que nous sommes, dans les années 1920, au cœur d'une conjoncture particulière où le régionalisme et le nationalisme en art se conjuguent non seulement avec les développements de l'anthropologie et de l'ethnologie mais aussi avec l'industrie éminemment moderne du tourisme.

1. C'est au cours de la Première Guerre mondiale que la population canadienne, comme la québécoise d'ailleurs, devient majoritairement urbaine.

Quelques éclaircissements s'imposent peut-être. Rappelons tout d'abord que les tenants du Groupe des Sept partagent avec les anthropologues et les ethnologues cette conception que l'art est une fonction expressive essentielle à la vie humaine. Pour eux, un véritable art national repose sur les liens entre la terre, le peuple et l'artiste. Dans ce contexte, l'artisanat, l'art populaire et l'art autochtone sont considérés non seulement comme parties prenantes d'un art national distinct mais aussi comme sources d'inspiration pour l'art contemporain (en cela, les artistes du Groupe des Sept rejoignent une conception moderniste courante au début du ^{xx}^e siècle). On ne s'étonnera donc pas des liens qui uniront ces artistes avec des anthropologues comme Barbeau mais aussi avec l'agent général de la publicité au Canadien Pacifique, J. Murray Gibbon, qui avait reçu une formation artistique et était convaincu que l'art et la culture traditionnelle pouvaient servir admirablement la promotion touristique.

Le Canadien Pacifique va donc, sous la gouverne de Gibbon, financer le déplacement d'artistes (comme on l'a vu avec le voyage de Jackson et Lismer au Québec en 1925) et l'organisation, en collaboration avec Barbeau, d'événements qui visent à promouvoir l'art, l'artisanat, la musique et le folklore régionaux. Au Québec, on retiendra, entre autres, l'exemple des Festivals de Québec de 1927 et 1928 qui se tiennent dans un des hôtels du Canadien Pacifique, le Château Frontenac (Hill, 1995 : 173-193). Les œuvres des paysagistes régionalistes contemporains, exposées dans le cadre de ces festivals, sont là pour nous rappeler que leur art ne s'adresse pas qu'à une certaine élite nostalgique de la mission agriculturiste canadienne-française. D'une part, elles trouvent un solide marché chez les collectionneurs anglophones férus des œuvres des écoles de Barbizon et de La Haye ou des héritiers de l'impressionnisme. D'autre part, elles plaisent aussi à un public qui, par le tourisme, éprouve sa propre modernité au contact de la prémodernité¹. Il en va de même pour les produits

1. J'emprunte à Gagnon, qui s'appuie sur *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class* (MacCannell, 1976) pour développer cette

de nature artisanale qui, dans ce contexte, perdent leur statut d'objet utilitaire pour accéder soit à celui d'objet de collection, soit à celui de produit du marché de l'industrie touristique.

Passons rapidement sur les visées des ethnologues relatives à la conservation et à la mise en valeur des artefacts du terroir. De même, je ne peux souligner qu'au passage l'entreprise de revalorisation de cette production paysanne à laquelle participent certains artistes dont Clarence Gagnon et qui, dans certains cas, ne sera pas sans avoir des effets pernicioeux sur l'authenticité de ces produits.

Toutefois, durant les années 1920, période de prospérité économique, même la presse nationaliste salue ce débouché que représente le tourisme. Ainsi, dans *Le Devoir* du 25 mai 1928, Romain-Octave Pelletier, traitant du Festival de Québec qu'il qualifie « d'exposition des métiers du terroir », note l'intérêt de ces métiers pour les touristes, notamment américains, qui s'en émerveillent et posent aux tisserands nombre de questions que le journaliste juge être pour la plupart « enfantines » (Pelletier, 1928).

Cette reconnaissance des incidences économiques des métiers du terroir trouve aussi, durant cette décennie, son pendant urbain dans la promotion des arts décoratifs dont la presse conservatrice espère qu'ils offriront au travail féminin une solution plus conforme à l'idée que l'on se fait de la fonction sociale de la femme. Ainsi est-il émis ce vœu, dans *Le Devoir* de 1919, que la pratique des arts décoratifs fera « réintégrer le foyer à ces centaines de jeunes filles qui s'épuisent dans les manufactures, les usines, les magasins ou les bureaux au détriment de leur santé et de leur avenir¹ » (Anonyme, 1919).

idée du tourisme comme « l'invention moderne par excellence, [par laquelle] l'homme d'aujourd'hui prend conscience de sa modernité par le spectacle de ce qui ne l'est pas » (Gagnon, 1994 : 8).

1. À propos de l'ouverture d'une « école d'arts pratiques pour jeunes filles », voir aussi l'article de Dupire sur le développement des arts décoratifs, qui « offrent des débouchés prévisibles pour les femmes

Ces finalités économiques bien « modernes » sont d'ailleurs en filigrane même de la production de certaines tisserandes. En témoigne la photographie, conservée dans les Archives du Canadien Pacifique (reproduite dans Hill, 1995 : 183), des vêtements tissés présentés par madame F. X. Cimon de Baie-Saint-Paul dans le cadre du Festival de Québec : le tissu est peut-être artisanal mais les modèles et la coupe répondent certainement plus au goût des femmes de milieux urbains fréquentant le Château Frontenac qu'à celui de la mythique Maria Chapdelaine. Rappelons que la famille Cimon était en étroite relation avec le peintre Clarence Gagnon qui, dans certaines de ses œuvres, semble pour sa part vouloir faire l'inventaire minutieux des vêtements, produits tissés et objets traditionnels du terroir. Les illustrations qu'il réalise en 1933 pour l'édition française de *Maria Chapdelaine*, donc pour un public susceptible d'être séduit par cet exotisme du Québec traditionnel, en sont un exemple.

Mais il y a plus encore : objets de consommation pour les marchés du tourisme et des collectionneurs, objets conscrits sur la scène canadienne comme participant à la construction d'un art national et devant nourrir sa modernité, les produits de l'artisanat, de même que les œuvres des artistes ayant adopté une iconographie régionaliste, n'en demeurent pas moins, dans les années 1920 au Québec, des témoins d'un temps révolu, et pour une partie de l'élite canadienne-française, les témoins d'une unité perdue, celle des valeurs de la terre et de la foi emportées par la bourrasque du matérialisme qui a déferlé sur la société québécoise avec l'industrialisation et l'urbanisation. À ce titre, ils permettent l'expression d'une certaine nostalgie qui peut parfois se muer en un combat actif en faveur d'un retour à ces valeurs nationales spécifiques. Ainsi, les paysages d'Arthabaska

comme les hommes [et] ont le mérite d'encourager les artistes locaux et le nationalisme en art » (1918). Le même Dupire soulignait, deux ans auparavant, que les arts décoratifs étaient un débouché intéressant pour ces « adolescents qui manifestent des dispositions pour le dessin [et] font le désespoir de leurs parents » (1916). Voir aussi Trépanier (1997).

et les représentations de la paysannerie traditionnelle de Suzor-Coté présentés lors de sa rétrospective de 1929 à l'École des beaux-arts de Montréal valent à l'artiste de se faire couronner « peintre national par excellence » par *Le Devoir* et *La Patrie* (Lacroix, 2002 : 311-314).

Mentionnons encore les sculptures sur les légendes et métiers du terroir d'Alfred Laliberté (1878-1953.) Si les moulages de ces sculptures se vendaient dans les boutiques du Château Frontenac, alimentant ainsi le marché touristique, ces œuvres n'en étaient pas moins utilisées, comme nombre d'œuvres d'artistes québécois « régionalistes », pour promouvoir une vision idéologique conservatrice comme celle de *La Revue nationale*, organe de la Société Saint-Jean-Baptiste. *La Revue nationale* avait une politique éditoriale bien arrêtée en matière de défense des artistes régionalistes, comme en témoigne le texte d'Arthur Saint-Pierre énonçant la politique éditoriale de la revue : « Notre programme [...] sera de servir la cause nationale » (Saint-Pierre, 1920 : 7). Pour ce faire, Saint-Pierre précise que tout sera mis à contribution, y compris la culture et les arts, ce qu'il explique de la façon suivante :

Nous estimons qu'une œuvre d'art : qu'elle soit une belle toile, ou une belle sculpture ; une poésie d'inspiration gracieuse ou au souffle puissant et de forme impeccable [...] nous estimons disons-nous, qu'une œuvre d'art, à la seule condition de ne pas affaiblir la race, et de ne pas abaisser son niveau moral, en débilitant les énergies et en corrompant les intelligences qui la composent, constitue en soi une action patriotique. Ajoutons pour bien préciser notre pensée, qu'à valeur d'art égale, voire même quelque peu inégale, de deux œuvres dont l'une sera jaillie du terroir ou de la tradition, tandis que l'autre aura emprunté son inspiration à l'étranger, la première nous paraîtra toujours, du point de vue national, supérieure à l'autre (Saint-Pierre, 1920 : 7).

Les comptes rendus d'expositions de *La Revue nationale* font la part belle aux peintres régionalistes du Québec, même si leurs œuvres, au regard de celles d'autres artistes mentionnées dans les recensements, présentent moins d'intérêt du point de vue formel. Je prendrai comme exemple la chronique consacrée à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada dans le numéro de janvier 1921 où le critique s'attarde surtout à une œuvre de Edmond-Joseph Massicotte (1879-1929), *La journée du bon vieux temps* [illustration 1], qui lui permet de faire une longue envolée sur les valeurs du travail paysan et la fonction maternelle traditionnelle qui s'exprime dans la fabrication du pain.

Massicotte est un illustrateur. C'est donc un artiste qui répond à la commande mais qui est aussi un témoin de son temps. S'il fut l'illustrateur d'ouvrages comme *Nos canadiens d'autrefois* (1923), il a aussi collaboré à des publications et à des entreprises plus orientées vers le monde contemporain. Le crayon de Massicotte ne s'en est pas uniquement tenu aux scènes du terroir et si l'on parcourt ses innombrables dessins dits des « élégantes », conservés au Musée du Québec, on constatera que ces représentations de ses contemporaines sont bien éloignées de l'icône de la mère du « bon vieux temps » [illustration 2, *Portrait d'une élégante au chapeau*, v. 1897-98].

Dans le même ordre d'idées, j'évoquerais la production d'Adrien Hébert (1890-1967), un artiste résolument urbain dont les œuvres des années 1920 indiquent que les Montréalaises avaient, peu de temps après que Coco Chanel n'en avait lancé la mode, adopté les jupes courtes et le style garçon, qui faisait fureur dans les grandes métropoles occidentales [illustration 3]. Ces représentations féminines sont bien loin de celles de la paysanne traditionnelle en jupe d'étoffe du pays véhiculées d'abondance dans l'art régionaliste de cette époque [illustration 4]. Dans une société qui était, à l'aube des années 1930, urbanisée à plus de 60 %¹, cette représentation traditionnelle ne

1. En 1931, 63,1 % de cette population est urbaine et la région de Montréal compte pour 35,5 % de la population (Linteau, Durocher et Robert, 1979 : 45).

reflétait pas la réalité vestimentaire des populations féminines (même rurales) mais plutôt une construction visuelle d'un type en voie d'extinction. En effet, les grands magasins à rayons comme Eaton, Simpson et Dupuis Frères avaient déjà envahi les campagnes avec leurs catalogues et leur service de vente postale. Si les femmes en milieu rural (comme en milieu urbain d'ailleurs) n'avaient pas toujours les revenus suffisants pour acheter les vêtements de confection offerts dans les catalogues, tout au moins pouvaient-elles les réaliser grâce aux patrons bon marché et à ces mêmes catalogues qui leur fournissaient des modèles et les matières premières nécessaires [illustrations 5, 6, 7]. C'est en 1874 que la maison Eaton inaugure son service de commandes postales et en 1882 qu'elle distribue son premier catalogue, dont la première version française est réalisée en 1910. Quant à la maison Dupuis Frères, elle offre un service de vente postale à partir de 1921, et c'est durant l'entre-deux-guerres que les grands magasins gagnent la faveur populaire¹.

Comme le rappelle Suzanne Marchand, c'est par « l'intermédiaire des catalogues commerciaux, distribués gratuitement, que les femmes vivant en milieu rural entrent en contact avec les nouvelles modes » (1997 : 117), elles qui sont plus éloignées des médias de la culture urbaine populaire.

Les commentaires de l'anthropologue Horace Miner, en 1936, à la suite de séjours à Saint-Denis-de-Kamouraska, confirment cet état de fait. À propos de la pénétration de la culture matérielle urbaine chez les ruraux canadiens-français, il écrit : « Certains vêtements sont achetés en magasin ou par catalogue et les modes de la ville ont une valeur sociale dans la localité [...]. Ces faits révèlent des tendances qui vont dans le sens de l'industrialisation et de l'urbanisation : on acquiert des habitudes urbaines » (cité dans Marchand, 1997 : 118). Citons encore Julien Saint-Michel, journaliste au *Monde ouvrier*, organe des syndicats internationaux, qui, en 1929, écrivait :

1. « En 1930, à Montréal, les grands magasins réalisent 55 % des ventes de chaussures et 35 % des ventes de vêtements » (Marchand, 1997 : 30 sqq.).

Les femmes d'aujourd'hui ne peuvent plus se vêtir de robes en droguet, d'étoffe du pays, se coiffer de cape-lines, (non plus) que de vivre comme dans ces temps en des maisons de billots et manger trois fois par jour de la soupe aux pois et du gros lard. Notre société se transforme. De ses changements rapides, de ses bouleversements, un monde nouveau sortira (cité dans Marchand, 1997 : 139).

En effet, un monde nouveau allait en sortir. Toutefois, il serait aussi le produit de la crise économique et des bouleversements politiques qui ont marqué les années 1930 et donné d'autres colorations encore au régionalisme dans l'art québécois.

LES ANNÉES 1930

Comme je l'ai montré dans mon ouvrage *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, déjà, à la fin des années 1920, des voix s'élèvent, qui font écho à celles des chroniqueurs du *Nigog* une décennie plus tôt, pour dénoncer le régionalisme et le nationalisme en art. Celles des Jean Chauvin et Henri Girard par exemple, seront rejointes, au cours des années 1930, par celles de critiques d'art anglophones tels Graham C. McInnis et Robert Ayre et constitueront un mouvement, minoritaire mais vigoureux, qui se porte à la défense d'un art moderne plus ouvert aux tendances artistiques internationales et dont les thèmes, dénués de velléités nationalistes, sont plus congruents avec le monde contemporain et avec une conception de l'art dans laquelle le sujet occupe une place secondaire au regard de l'expérimentation formelle (Trépanier, 1998).

Pourtant, si un critique comme Girard se montre féroce envers l'artiste qui « s'attendrit sur nos vieilleries » ou sur « toute la collection des clichés nationaux chers aux amants de "la race"¹ », il n'en demeure pas moins qu'aux côtés des Adrien

1. « Je sais qu'il est de bon ton de louer sans égard à la qualité de sa peinture l'artiste qui s'attendrit sur nos vieilleries. Que le ciel nous

Hébert, Alexander Bercovitch (1891-1951) et autres peintres plus résolument urbains, les peintres Jori Smith (n. 1907) et Jean Palardy (1905-1991) sont l'objet de critiques enthousiastes de sa part, alors même que leurs œuvres s'inspirent, plus souvent qu'autrement, de la région de Charlevoix où ils passent leurs étés et même certains de leurs hivers durant les années 1930¹. Si leurs sujets peints sont tels qu'on pourrait se croire autorisé à inscrire d'emblée ces deux artistes sous la catégorie des « régionalistes », on doit néanmoins s'interroger sur ce qui fonde leur reconnaissance comme artistes modernes et « indépendants » par la critique d'art moderne de l'époque et, par conséquent, s'interroger sur les particularités de leur « régionalisme » au regard de celui des artistes des générations précédentes. Les pistes de réponse se trouvent, à mon avis, à la fois dans leur approche formelle et dans le contexte de l'époque.

Soulignons d'abord que la dépression engendre deux phénomènes contradictoires au regard de la question du régionalisme. Premièrement, la crise redonne vie à l'idéologie du retour à la terre et au mythe de l'économie de subsistance dont la vertu principale serait de protéger les Canadiens français des aléas d'un système mercantile et matérialiste pour les rendre à leur vocation première : le travail paysan dont les représentations artistiques connaîtront, dans ce contexte, un regain de popularité. Le peintre Clarence Gagnon, pour sa part, se réjouit du retour du rouet et du four à pain : « La dure réalité, déclare-t-il alors, rendra à la vieille province de Québec le charme pittoresque qu'elle avait perdu » (cité dans Boissay, 1988 : 149). Du coup, la production artisanale dont nous avons souligné l'insertion dans le marché du tourisme, est ramenée à sa vocation première. Omer Héroux,

épargne cette faiblesse ! » (Girard, 1932 : 2. À propos de Georges Delfosse). À propos d'une exposition que tient Hébert à l'Arts Club en 1931, Girard écrit : « Louons-le d'abord d'ignorer la Vieille maison, le Ber, la Grise, l'Habitant, toute la collection des clichés nationaux chers aux amants de "la race", pour peindre du Canada ce qu'il aime, étudie et connaît avec ses yeux à lui, sans s'occuper de la littérature » (1931 : 1, 7).

1. Voir, entre autres, Antaki et Pepall (1997) et Smith (1998).

dans un article titré « De l'Exposition d'art domestique, du chômage et du retour à la terre », publié dans *Le Devoir* du 27 avril 1932, écrit que dans le contexte de crise « où se débattent trop de citadins », le retour à la terre, à la condition que celle-ci « fournisse à tous ceux qui l'habitent le moyen de vivre », devient attirant. Les arts domestiques se présentent alors comme un des moyens par lesquels on compte améliorer ces conditions de vie et « hausser l'attrait de la vie rurale ».

Toutefois, la crise mais aussi la montée du fascisme et des menaces de guerre ont eu pour autre conséquence de susciter dans le milieu artistique de larges débats sur la fonction sociale de l'art dont la teneur n'est pas sans rapport avec l'accroissement important des mouvements et partis politiques de gauche, dans le monde occidental certes, mais aussi au Canada. Bien que je ne puisse pas m'étendre sur la question, il est important de rappeler que plusieurs des artistes modernes de la jeune génération, dont Marian Dale Scott (1906-1993), Fritz Brandtner (1896-1969), Pegi Nicol (1904-1949), Harry Mayerovitch (1910-2004), Jori Smith, Jean Palardy et autres, font partie de la mouvance progressiste liée à la Ligue pour la reconstruction sociale, à la Co-operative Commonwealth Federation ou au Parti communiste. Plusieurs participent aux activités de la Ligue canadienne contre la guerre et le fascisme, au Comité d'aide à la République espagnole, dont le médecin communiste Norman Bethune, ami proche de plusieurs d'entre eux, collectionneur, peintre amateur et théoricien de l'art à ses heures, est une des figures marquantes. Si peu d'entre eux cèdent aux tentations du réalisme social et de l'art de propagande, la question de la fonction sociale de l'art est au cœur de leur questionnement d'alors et leur prédilection pour l'univers urbain et industriel dans certains cas ou pour la figure humaine contemporaine est symptomatique de cette conjoncture particulière. Il en va de même, sur le plan formel, de leur intérêt pour les muralistes mexicains et américains. En effet, si le fauvisme, le cubisme, le précisionnisme américain, l'expressionnisme allemand, l'art primitif sont des références formelles indéniables pour plusieurs, le travail des muralistes mexicains, qui ont

su amalgamer les courants modernistes européens à la tradition artistique populaire et autochtone de leur pays pour réaliser un art à la fois moderne et socialement signifiant, constitue un modèle. C'est aussi le cas des muralistes américains dont les œuvres réalisées dans le cadre des grands projets du New Deal de Roosevelt incarnent non seulement l'idéal d'un art intégré à l'architecture publique mais aussi un lieu de jonction de l'art à la société¹.

Ce sont là des paramètres qui nous permettent de mieux comprendre la spécificité du « régionalisme » de certains artistes de cette génération et d'en comprendre la modernité. Examinons quelques-unes des œuvres de Smith et de Palardy. Une vue des Éboulements, *La petite route*² par Palardy, est d'emblée moins pittoresque que le tableau réalisé dix ans plus tôt par Clarence Gagnon, *Village dans les Laurentides* (v. 1926, MBAC), dont la composition et le thème sont assez similaires. Cependant, bien qu'intitulée *Village dans les Laurentides*, l'œuvre de Gagnon, dont la composition a été entièrement imaginée à Paris, comporte, à l'arrière-plan, ce qui est vraisemblablement une vue des Alpes, sans doute inspirée, comme nous le rappelle François-Marc Gagnon (Gagnon et Gendreau, 1992 : 12), des tableaux de l'artiste italien Giovanni Segantini (1858-1899), question sans doute de rendre la scène plus spectaculaire³. Certes, Palardy,

1. Au sujet du rapport entre l'art et la politique, entre l'art et la société dans les années 1930, de Bethune et des artistes montréalais, etc., voir, entre autres, Trépanier (2000 : 100-105, 115-120), Trépanier (1998 : 108-112, 195-243) de même que les articles des critiques et artistes de l'époque qui témoignent de leurs connaissances des mouvements muralistes mexicains et américains. Parmi d'autres, citons : « Mexican Art Today » (Chauvin, 1931 : 214-216), « Diego Rivera avait raison » (Chauvin, 1933 : 2-3), « Mexican Art Today » (Mayerovitch, 1943-1944 : 5, 11 et 38).

2. Collection particulière, 1936 (reproduite dans Smith, 1998 : planche X).

3. De même Clarence Gagnon, dans une vue similaire réalisée autour de 1915, (*Village laurentien*, MNBAQ), anime la représentation des couleurs vives de pittoresques vêtements artisanaux pendus à une corde à linge et des contrastes vifs les verts et les rouges orangés de rideaux crochetés.

dont on connaît les ouvrages ultérieurs sur les meubles anciens, est comme Clarence Gagnon très engagé dans la revalorisation du patrimoine rural traditionnel. Mais, alors que Gagnon demeure fidèle à une tradition picturale européenne – et ne répugne pas à utiliser du matériel fourni par la photographie pour élaborer ses tableaux (Boissay, 1988 : 16 et chap. 5) –, Palardy recourt plutôt aux procédés de l'art naïf, comme en témoignent encore *Les draveurs*, 1936, *Décembre*, 1936, *St. Urbain de Charlevoix-Le four à pain*, non daté, etc. (reproduits dans Smith, 1998 : planches XII, XIII, VIII). Les tableaux de Palardy me semblent donc inscrits dans une filiation différente de celle de Clarence Gagnon. Ce dernier travaille dans le sillage d'un art réaliste revivifié par l'apport de l'impressionnisme alors que les œuvres de Palardy sont plus proches parentes de l'art populaire et du muralisme mexicain. Elles se comparent à plusieurs égards, tout au moins dans le cas des exemples ci-dessus mentionnés, à celles de Simone-Mary Bouchard (1912-1945), une artiste populaire de la région de Charlevoix à propos de qui l'historien d'art et collègue de Borduas (1905-1960) à l'École du meuble Maurice Gagnon écrivait, dans son ouvrage *Sur un état actuel de la peinture canadienne* :

Mary Bouchard, primitive de Charlevoix, sans école, sans formation extérieure, est l'exemple de la plus authentique peinture, étrangère aux fabrications surfaites. [...] Le primitivisme fut populaire à toutes les époques de notre histoire. Nos artisans d'hier et d'aujourd'hui ont les mêmes qualités qui fleurissent à travers l'œuvre de Bouchard. La même naïveté, la même nature fraîche, frêle et pure (1945 : 89).

Palardy emprunte donc ces mêmes qualités de naïveté et de fraîcheur, avec cette différence que chez lui, elles sont le résultat d'un choix esthétique conscient et non un effet de la spontanéité.

Bouchard sera invitée à exposer avec les membres de la Société d'art contemporain en 1941, 1942 et 1944, ce qui n'est pas étonnant si l'on considère que pour les artistes modernes, l'art

des enfants¹, l'art populaire et primitif possèdent cette authenticité créative dont ils se réclament et ont le mérite d'échapper aux conventions de l'art académique ainsi qu'aux « fabrications surfaites ».

Par ailleurs, par leur synthétisme, la disproportion des formes humaines par rapport au paysage et une composition privilégiant l'étagement plutôt que la profondeur tridimensionnelle, d'autres tableaux de Palardy comme *La récolte des pommes de terre* (1936) [illustration 8] présentent une forte parenté avec les propositions formelles des muralistes mexicains et américains. C'est le cas aussi d'un certain nombre de tableaux du début des années 1940 de Jean Paul Lemieux (1904-1990), dont *Lazare* (1941, MBAQ) et *La Fête Dieu à Québec* (1944), *Lazare* constituant de surcroît, par la multiplicité de ses espaces-temps réunis sur la surface picturale, un commentaire sur la guerre en Europe à partir de la situation québécoise. Rappelons qu'en 1930, Lemieux avait fondé, avec Palardy et Smith, un atelier d'art commercial au square Beaver Hall et, avant de s'établir à Québec, avait fait partie de cette mouvance progressiste montréalaise². Il avait même louangé, dans les pages du journal

1. Au sujet du dessin d'enfants, voir, entre autres, Trépanier (1998 : 86, 100-110, 106, 118, 124, 136, 201, 242, 294, 302) et Trépanier (2000 : 104-105).

2. Rappelons la participation de Smith et Palardy aux expositions-ventes organisées par le Comité d'aide à la démocratie espagnole (Committee to Aid Spanish Democracy), en mars et en décembre 1938. Ces expositions s'inscrivent plus précisément dans les activités de l'Œuvre de secours aux enfants espagnols (Spanish Children's Relief Campaign). Parmi les membres du comité organisateur montréalais, on trouve Jacques Biéler, Raymond Boyer, Eugene Forsey, Jacques Hébert, F. Cleveland Morgan, Hazen Sise. À l'exposition de mars 1938, Smith et Palardy exposent aux côtés de Marian Dale Scott, Fritz Brandtner, André Biéler, A. Cloutier, Nora Collyer, Prudence Heward, Edwin Holgate, A. Lapine, Mabel Lockerby, John Lyman, Harry Mayerovitch, Kathleen Morris, Louis Muhlstock, Ernst Neumann, R. W. Pilot, Sarah Robertson, Anne Savage et Philip Surrey. Voir Trépanier (2000 : 115-120) et Trépanier (1998 : 197 sqq.).

Le Jour, le mouvement muraliste mexicain et américain (Lemieux, 1938 : 3)¹.

Force nous est de constater que d'un point de vue formel, les œuvres de Lemieux et de Palardy ne peuvent être associées à celles des régionalistes des générations précédentes. D'une part, parce que leur approche de l'art est plus novatrice au regard de la représentation perspectiviste tridimensionnelle et est, en cela, caractéristique des tendances modernes propres aux années 1930 et, d'autre part, parce que leurs représentations rurales s'articulent à l'univers contemporain du travailleur de la terre et non à celui de son imagerie traditionnelle.

Il en va de même pour Jori Smith qui, en règle générale, choisit de s'attacher à la représentation intimiste de la figure humaine plutôt qu'à la représentation du travail paysan. Partant de cela, j'avancerais que dans le cas du couple Smith-Palardy, leur volonté de cohabitation avec les familles paysannes de l'arrière-pays, au-delà de leur intérêt pour un mode de vie en voie de transformation et leur entreprise de collectionnement d'objets traditionnels, est aussi fondée sur leur désir de réaliser un art intégré à la vie et sur un humanisme cohérent avec la vision progressiste qu'ils partagent avec beaucoup de leurs amis. Si certaines œuvres de Smith s'attachent encore aux activités de la vie paysanne, comme *La veillée chez Éloi Tremblay Saint-Urbain* (1934) [illustration 9], qui donnent à voir la présence d'éléments vestimentaires contemporains comme les jupes plus courtes et les costumes-cravates de certains personnages masculins, elles se concentrent surtout autour d'une représentation moderne de la figure humaine, le plus souvent dénuée de tout

1. Après avoir souligné l'envergure de la peinture mexicaine et américaine des Rivera, Orozco, Benton et Woods et leur façon d'interpréter et de synthétiser « l'essence des choses », Lemieux fait, dans cet article, l'apologie des projets gouvernementaux de décoration des édifices publics : « Le gouvernement américain, écrit-il, en plus de donner du travail aux artistes, permet de faire œuvre d'éducation auprès du public puisque celui-ci, en admirant les murales, apprend l'histoire de la science et de l'art » (1938 : 3).

détail anecdotique. C'est le cas de *Mademoiselle Rose* (1936, MNBAQ) dont les contours tracés par un large cerne noir ne sont pas sans évoquer Matisse ou de *Lucien* (MNBAQ) dont le travail de la touche colorée nous renvoie à la connaissance qu'avaient ces artistes de Cézanne.

On l'aura constaté, ces figures paysannes sont, dans leur contemporanéité formelle comme vestimentaire d'ailleurs, éloignées des représentations auxquelles les régionalistes des générations précédentes nous avaient habitués. Notons enfin que la radicale modernité de plusieurs des portraits d'enfants de Smith, comme *Thérèse aux lilas* (1940) [illustration 10], *Rose Fortin* (1935) ou *Jeune fille* (1940, MBAC). Ce type de portrait, certains l'ont déjà relevé (Grenberg, 1980), ne sera pas sans influencer Alfred Pellon (1906-1988), qui passera l'été 1941 dans la maison de Charlevoix des Palardy et y peindra quelques portraits des petites filles du voisinage dont *Fillette à la robe bleue* (1941, MBAC).

En un mot, ces régionalistes-là sont bien des artistes de leur temps s'inscrivant dans les préoccupations esthétiques mais aussi sociales qui seront celles de plusieurs des artistes qui, comme eux, comptent parmi les membres fondateurs de la Société d'art contemporain en 1939.

On comprend mieux pourquoi des critiques d'art qui, tel Girard, militaient pour un art moderne libéré des contraintes du nationalisme conservateur, pouvaient défendre le travail de ces artistes à l'égal de celui d'autres qui étaient plus orientés vers la représentation urbaine et, plus encore, vers un art pour lequel l'expérimentation formelle prime sur le choix du sujet peint.

Cependant, une question théorique fondamentale demeure, au regard de la problématique du régionalisme. En effet, le régionalisme tel qu'il s'est dessiné dans la tradition artistique québécoise ne se fondait-il pas, au-delà des choix esthétiques, sur une volonté de représenter une région, un territoire et une culture régionale ou nationale (je ne reviendrai pas ici sur la difficulté de départager les deux dimensions) ? D'ailleurs, les mouvements muralistes américain et mexicain s'articulent autour de visées

nationalistes. Or, ce qui fonde la pensée esthétique d'un John Lyman (1886-1967), peintre, théoricien et initiateur de la Société d'art contemporain, c'est une vision universaliste de la création, dont le corollaire est la reconnaissance de sa dimension subjective et, par conséquent, l'affirmation du caractère secondaire du sujet peint¹. Même si des artistes comme Marian Scott ou d'autres défendent qu'un art signifiant doit aussi trouver son ancrage dans l'expérience sociale contemporaine, ils partagent avec Lyman une même conception de l'art comme expérience subjective et universelle. Leur intérêt pour l'art naïf, primitif, africain, mexicain ou amérindien dans certains cas, relève non du désir de construire un art national ou régional mais bien au contraire de celui de faire reconnaître l'art comme une forme de l'expression humaine dans toutes ses dimensions universelles (Trépanier, 2000 : chap. 5 et 6).

La question se pose donc, qui resterait à creuser, dans le cas d'artistes comme Smith et Palardy en ce qui concerne les années qu'ils consacrent à peindre des sujets de la région de Charlevoix. Peut-on vraiment parler ici de « régionalisme » ou ne serait-il pas plus pertinent de les envisager comme une réponse humaniste et

1. Très tôt, Lyman, au nom de la sensibilité individuelle et de l'expérience universelle, brandit le flambeau de la lutte contre le nationalisme du Groupe des Sept et contre l'académisme qui trouvait encore des amateurs au Canada. Dès 1931-1932, il affirme que l'œuvre d'art repose non pas sur l'exploration des sentiers du cercle arctique (allusion à certaines œuvres du Groupe des Sept), mais sur celle de la sensibilité et de l'imagination des individus et sur la perception des relations universelles présentées dans chaque parcelle de création (« The real adventure takes place in the sensibility and imagination of the individual, [the] real trail must be blazed towards a perception of the universal relations that are present in every parcel of creation, not towards the Arctic circle » (Lyman, cité dans Reid, 1973 : 196)). Dans le prospectus de l'école du groupe dit de l'Atelier, auquel appartient Lyman, on lit cette affirmation dans le texte de Hazen Sise – et qui pourrait être de Lyman, car il la reprendra ultérieurement – : « In its attitude towards art, The Atelier takes a simple, definite stand : the essential qualities of a work of art lie in relationships of form to form and colour to colour » (Smith, 1980 : 76).

moderne à une réalité qui demeurait encore dominante dans les traditions québécoise et canadienne ? Jusqu'à quel point leur réseau artistique et leurs approches formelles n'autorisent-ils pas à voir, au-delà de leurs sujets peints, une démarche plus caractéristique de la modernité telle qu'elle se définit dans les années 1930 que du régionalisme avec les assises idéologiques qu'on lui connaît ? Cette question reste à explorer.

Régionalisme/modernité : une dialectique dont nous n'avons pas fini d'analyser la complexité. Dans l'entre-deux-guerres, la représentation du paysage et du terroir, éléments constitutifs de la représentation régionaliste, peut apparaître à la fois comme un fondement de l'art national mais aussi comme une occultation, voire un refoulement des transformations qui affectent l'espace social, économique et culturel dans la foulée de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la croissance de pratiques culturelles, vestimentaires et de consommation urbaines. Toutefois, la faveur dont jouit ce régionalisme va bien au-delà d'une vision mythique ou nostalgique d'un passé révolu et d'une unité perdue (ou à reconquérir.) Elle est aussi liée aux effets mêmes de la modernité : développement du tourisme, d'un marché lié aux produits du terroir, des recherches ethnologiques et des entreprises de conservation du patrimoine. Par ailleurs, certaines manifestations du régionalisme et ses corollaires (engouement pour les arts autochtone, paysan et naïf et leur valorisation) participent de la consolidation de la modernité artistique qui se réclame, dans sa stratégie de combat pour la reconnaissance, des mêmes vertus d'authenticité, de spontanéité dans sa recherche créatrice. Enfin, le « régionalisme » des jeunes artistes progressistes des années 1930 peut aussi être compris comme partie prenante d'une réflexion sur la fonction sociale de l'art et la nécessité de produire un art qui s'intéresse à la représentation de la figure humaine contemporaine, y compris celle du travailleur, urbain comme paysan. Cela dit, il n'en demeure pas moins que leur travail s'inscrit bel et bien dans un déplacement de la conjoncture artistique québécoise au regard à la fois de la question de la modernité et du régionalisme.

LA DIALECTIQUE RÉGIONALISME/MODERNITÉ

Voilà quelques-uns des paramètres contradictoires d'un rapport du régionalisme à la modernité que j'ai voulu souligner, tout en étant bien consciente que le champ reste encore largement à explorer.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1919), « Le culte de l'art chez nous », *Le Devoir*, 6 octobre.
- ANTAKI, Karen, et Rosalind M. PEPALL (1997), *Jori Smith, A celebration/Une célébration*, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université de Concordia.
- BOISSAY, René (1988), *Clarence Gagnon*, Montréal, Éditions Marcel Broquet. (Coll. « Apogée ».)
- CHAUVIN, Jean (1931), « Mexican art today », *The Canadian Forum*, vol. XI, n° 126 (mars), p. 214-216.
- CHAUVIN, Jean (1933), « Diego Rivera avait raison », *Le Canada*, 9 janvier, p. 2-3.
- DUPIRE, Louis (1916), « À l'exposition des arts décoratifs », *Le Devoir*, 16 mai.
- DUPIRE, Louis (1918), « Les arts décoratifs », *Le Devoir*, 14 octobre.
- GAGNON, François-Marc (1994), *Charlevoix : histoire d'art, 1900-1940*, Baie-Saint-Paul, Le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul.
- GAGNON, François-Marc, et Andrée GENDREAU (1992), *Clarence Gagnon 1881-1942*, Baie-Saint-Paul, Le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul.
- GAGNON, Maurice (1945), *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des Éditions Pascal.
- GIRARD, Henri (1931), « Adrien Hébert », *Le Canada*, 2 décembre, p. 1, 7.
- GIRARD, Henri (1932), « Expositions de peinture », *Le Canada*, 14 avril, p. 2.
- GRENBERG, Reesa (1980), *Les dessins d'Alfred Pelland*, Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- HÉROUX, Omer (1932), « De l'Exposition d'art domestique, du chômage et du retour à la terre », *Le Devoir*, 27 avril.
- HILL, Charles C. (1995), *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

- LACROIX, Laurier (2002), *Suzor-Coté : lumière et matière*, Québec/ Montréal/Ottawa, Musée du Québec/Éditions de l'Homme/Musée des beaux-arts du Canada.
- LEMIEUX, Jean Paul (1938), « La peinture chez les Canadiens français », *Le Jour*, 16 juillet, p. 3.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT (1979), *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise*, Montréal, Boréal Express.
- MACCANNELL, Dean (1976), *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books.
- MARCHAND, Suzanne (1997), *Rouge à lèvres et pantalon : des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec, 1920-1939*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Cahiers du Québec. Ethnologie ».)
- MAURAUULT, Olivier (1928), *Marges d'histoires. L'art au Canada, documents historiques IV*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française.
- MAYEROVITCH, Harry (1943-1944), « Mexican art today », *Canadian Art*, vol. 1, n° 1, p. 5-11, 38.
- NASGAARD, Roald (1984), *The Mystic North, Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*, Toronto/Buffalo/London, Art Gallery of Ontario/University of Toronto Press.
- NIXON, Virginia (1987), « The concept of regionalism in Canadian art history », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. X, n° I, p. 30-40.
- PELLETIER, Octave-Romain (1928), *Le Devoir*, 25 mai.
- REID, Dennis (1973), *A Consise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press.
- SAINT-PIERRE, Arthur (1920), « Notre programme », *La Revue nationale*, vol. I, n° 1 (janvier), p. 7.
- SMITH, Frances K. (1980), *André Biéler, An Artist Life and Time*, Toronto/Vancouver, Merritt Publishing Company Limited.

L'ARTISTE ET SES LIEUX

- SMITH, Jori (1998), *Charlevoix County, 1930, Jori Smith, Moonbeam.*, Ont., Penumbra Press.
- TRÉPANIÉ, Esther (1997), « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVIII, n° 1, p. 68-83.
- TRÉPANIÉ, Esther (1998), *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene.
- TRÉPANIÉ, Esther (2000), *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Edmond-Joseph Massicotte, *La journée du bon vieux temps*, MNBAQ.
2. Edmond-Joseph Massicotte, *Portrait d'une élégante au chapeau*, v. 1897-98, MNBAQ.
3. Adrien Hébert, *Rue Saint-Denis, Mtl.*, 1927, MNBAQ. Photographie Musée du Québec, photographe : Patrick Altman.
4. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *La compagne du vieux pionnier*, 1912 (bronze), MNBAQ.
5. Catalogue *Sears* 1925-1926.
6. Modèles de patron Butterick, 1928.
7. Catalogue *Eaton* 1935-1936.
8. Jean Palardy, *La récolte des pommes de terre*, 1936, MNBAQ. Photographie Musée du Québec, photographe : Patrick Altman.
9. Jori Smith, *La veillée chez Éloi Tremblay Saint-Urbain*, 1934, Collection de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Collection of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University.
10. Jori Smith, *Thérèse aux lilas*, 1940, Collection particulière, Montréal.



Illustration 1



Illustration 2

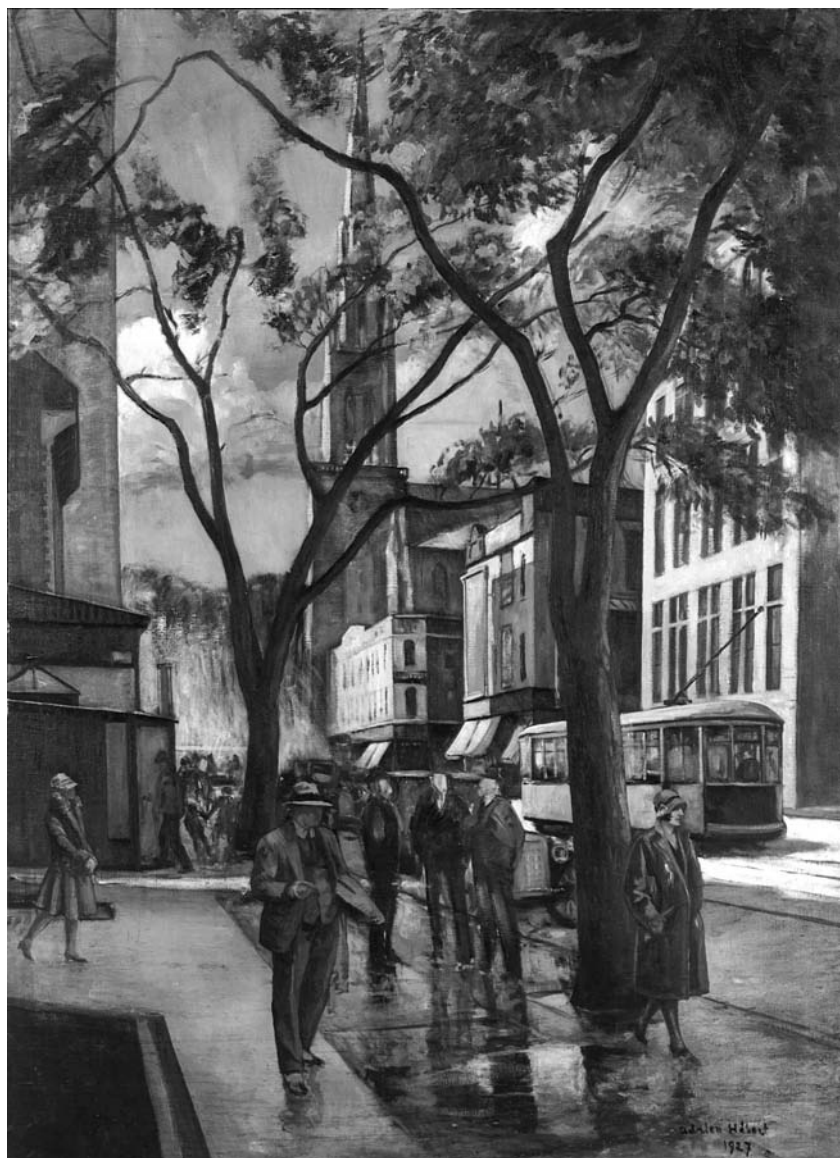


Illustration 3



Illustration 4

*Essentially Correct
Are These Youthful
New York Styles*

17 D 3240
All Wool Velour
↓ \$14⁹⁸
Belgian Lynx Coney
Fur Trimmed

17 D 3245
All Wool
Vel-Suede
↓ \$16⁴⁸
Venetian Lined

17 D 3235
Romandi
Bolivia
\$22⁵⁰
Guaranteed
Satin de
Chine Lined
Mandel Fur
Trimmed

17 D 3255
All Wool
Chamona Suede
\$35⁰⁰
Guaranteed Satin
de Chine Lined
Opusum
Fur
Trimmed

17 D 3250
All Wool
Fagnesia
Polaire
\$19⁹⁵
Guaranteed Satin
de Chine Lined
Mandel Fur Trimmed

17 D 3260
All Wool
Suede
Deltans
\$29⁹⁸
All Silk
Lined

*They are Fully Described and
Sizes Listed on Page Opposite*

Illustration 5



Illustration 6

STAR SPECIAL
65¢ yard

ALL-WOOL CREPE

Width about 54 inches.

08P-500. In the leading shape for Fall and winter—only featured All-Wool Crepe—right weight that makes up so lovely for frocks, skirts, suits and trousers. The width, about 54 inches, cuts to splendid advantage. See choice of seven colors above.

95c

ALL-WOOL POLO COATING

Width about 54 to 56 inches.

08P-501. It's so smart these days to say "wool is a thing." There's plenty of it now wearing in the latest ways. All-Wool Polo Coating. Unexcelled quality and value for the price. Make color.

1.49

REAL SILK CANTON FAILLE

Width about 27 to 28 inches.

10P-601. You can play many happy days with this quality. Real Silk Canton Faille. Has a soft lustrous sheen. A great quality at this star special price. Yard **65c**

Characteristics: 08P-116. Price 1.50. Size 32 to 46.

Corticelli Spool Silk

10P-622. Spool silk—very fine fabric—2 1/2 yards = 15c

See color on next page.

ALL-WOOL DRESS FLANNEL

Width about 54 inches.

08P-502. Sporty and tailored frocks, skirts and suits are always in style in this quality All-Wool Flannel. It's every woman to a soft texture in the woman's favorite nap. Warm and practical for the children, too. EATON's low price means decided economy, no matter. Price, per yard...

89c

ALL-WOOL SKIRTING

Width about 54 inches.

08P-503. This is the quality and light weight in all-wool skirting that falls so softly into the desired shape and fitted lines for skirts, jumpers and tailored frocks. All this price you're getting typically fine EATON value. Choose in six favorite colors for Fall and Winter wear. Per yard...

1.55

ALL-WOOL DRESS PLAIDS

Width about 54 inches.

08P-507. A most important fashion adobe—any kind of plaid, jacket or frock of All-Wool Dress Flannel, unfailingly cutting weight that hangs correctly for children's wear. See. State letter on page. Per yard...

95c

REAL SILK FLAT CREPE

Width about 27 to 28 inches.

10P-600. Sherry new designs in Tailored Real Silk Flat Crepe. The quality is standard for the price and the soft sheen is over so flattering. Make choice by color. Per yard...

98c

ALL-WOOL PLAIDS

Width about 54 inches wide.

08P-506. Right in vogue with Fashion's demand for all-wool plaids. This is the quality and light weight in all-wool plaids that falls so softly into the desired shape and fitted lines for skirts, jumpers and jackets. State letter on design. Per yard...

1.65

NOVELTY DRESS WOOLEN

For Trim-Fitting Tailored Styles

08P-504. The season's newest colors are featured in a high-quality Novelty Dress woolen fabric. See weave with fine white artificial flecks through the wool. About 54 inches wide. See color. Per yard...

1.29

ALL-WOOL SUITING TWEED

For Suits, Skirts and Light Coats

08P-505. Fashion weaves with next trip designs into the new All-Wool Suiting Tweeds. And here you'll find a fine for skirts and casual coats. Width about 54 inches. State color! Price, per yard...

1.35

ALL-WOOL CORD COATING

One of the Season's New Weaves

08P-508. Richly textured All-Wool Cord Coating in 52-inch width. Showing a soft, warm, rich texture in Fashion's dull, monotonous finish. State color.

1.59

Illustration 7



Illustration 8



Illustration 9



Illustration 10

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Luc BONENFANT est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse à l'histoire et à l'esthétique des formes et des genres poétiques, en France et au Québec. Il a consacré des travaux au genre du poème en prose (*Les avatars romantiques du genre*, 2002) et aux questions de marginalité littéraire (*Les oubliés du romantisme*, avec Marie-Andrée Beaudet et Isabelle Daunais, 2004). Il est membre du comité éditorial des *Cahiers du XIX^e siècle*.

Daniel CHARTIER est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Aujourd'hui directeur de la revue *Voix et Images*, il est aussi le fondateur (1998) de *Globe. Revue internationale d'études québécoise*, qu'il a dirigée jusqu'en 2003. Au cours des dernières années, il a publié un essai intitulé *L'émergence des classiques* (Fides, 2000), un *Guide de culture et de littérature québécoises* (Nota bene, 1999), *Methodology, Problems and Perspectives in Québec Studies* (2002), un *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec, 1800-2000* (Nota bene, 2003) et il a dirigé un ouvrage collectif sur les *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels* (Figura, 2004), un numéro spécial sur « Les modernités amérindiennes et inuites » (*Globe*, vol. 8, n° 1, 2005), en plus de participer au projet d'*Histoire de la vie littéraire au Québec* (Presses de l'Université Laval, tome IV, 1999 ; tome V, 2005). Il s'intéresse aux questions de représentation, de littérature et d'immigration, ainsi que de réception et d'histoire littéraires. Il dirige le Laboratoire international d'étude multidisciplinaire

comparée des représentations du Nord (FCI, 2003-2009), qu'il a fondé en 2003.

Marie-José DES RIVIÈRES est conseillère en gestion de la recherche à la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université Laval, professeure associée au Département des littératures, membre du Centre interuniversitaire de recherche sur la littérature et la culture québécoises, du Groupe de recherche multidisciplinaire féministe et du comité de direction de la revue *Recherches féministes*. Elle a publié *Châtelaine et la littérature* à l'Hexagone et a participé à plusieurs collectifs dont *Femmes de rêve au travail* et le *Traité de la culture*. Elle prépare actuellement, avec Denis Saint-Jacques, une histoire des magazines au Québec.

Michel DUCHESNEAU est professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et titulaire d'une chaire universitaire en musicologie. Auteur de plusieurs articles et conférences sur la musique française de la première moitié du xx^e siècle, il a aussi publié un livre intitulé *L'avant-garde musicale en France et ses sociétés de 1871 à 1939* (Mardaga, 1997). Il prépare actuellement une édition critique des écrits du compositeur et pédagogue français Charles Koechlin ainsi qu'une étude sur *La Revue musicale* (1920-1939). Outre ses activités de musicologue, Michel Duchesneau s'intéresse à la gestion dans le domaine des arts. Il a été, entre autres, directeur général de la Société de musique contemporaine du Québec de 1997 à 2002. Rédacteur en chef de la revue *Circuit, musiques contemporaines* depuis 2000, son intérêt pour l'étude des courants musicaux d'avant-garde l'a mené à fonder en 2003 l'Observatoire international de la création musicale (OICM), groupe de recherche interdisciplinaire qui se consacre à l'étude de la création musicale de la fin du xix^e siècle jusqu'à nos jours et dont il assure la direction.

Professeure agrégée à l'Université Queen's, Annette HAYWARD est directrice d'un collectif sur *La rhétorique au féminin* (2005)

et codirectrice de trois autres volumes : *Critique et littérature québécoise* (avec Agnès Whitfield), *États du polémique* (avec Dominique Garand) et *La Vieille Fille. Lectures d'un personnage* (avec Lucie Joubert). Elle a publié des articles sur la querelle des régionalistes et des « exotiques » au Québec, la réception de la littérature québécoise au Canada anglais, l'écriture québécoise au féminin avant 1960, Anne Hébert, Gérard Bessette, Marcel Dugas, Alfred DesRochers et Louis Dantin. Elle participe actuellement à un projet de recherche sur le récit de rêve.

Professeur d'histoire de l'art à l'Université Laval depuis 1973, commissaire d'exposition au Musée national des beaux-arts du Québec en 1986 (*Horatio Walker, le chancre de l'île d'Orléans*) et en 2005 (*Edmond-J. Massicotte, illustrateur*), David KAREL s'intéresse de longue date à la question du régionalisme en art. Son essai *André Biéler ou le choc des cultures* (2003) explore le rapport entre régionalisme et modernisme. David Karel est l'auteur du *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord* (1992), de *Peinture et société au Québec I. 1603-1948* (2005) et coauteur de *Marcel Baril, figure énigmatique de l'art québécois* (2002). Ses recherches actuelles portent sur l'illustration régionaliste, en vue de la publication d'un ouvrage collectif.

Spécialiste de la musique populaire, Serge LACASSE est professeur adjoint à la Faculté de musique de l'Université Laval depuis août 2002, poste qu'il a occupé précédemment à la University of Western Ontario de 2000 à 2002. Il enseigne l'analyse, l'histoire, l'écriture et la théorie de la musique populaire. En plus de ses fonctions de professeur, il est chercheur régulier au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et chercheur associé à l'Observatoire international sur la création musicale (OICM). Privilégiant une approche interdisciplinaire, ses recherches portent sur plusieurs aspects de l'esthétique de la musique populaire enregistrée. Il fait

partie de l'équipe de recherche Penser la vie culturelle (FQRSC 2003-2006) et occupe, depuis juin 2001, le poste de rédacteur en chef (section francophone) de la *Revue de musique des universités canadiennes*. Il prépare actuellement deux ouvrages collectifs : *Incestuous Pop : Intertextuality in Recorded Popular Music* (Nota bene, 2006) sur l'intertextualité en musique populaire et « *Une étoile qui danse* » : *Mélanges à la mémoire de Roger Chamberland* (Presses de l'Université Laval, 2005), en collaboration avec Patrick Roy. Il est par ailleurs l'auteur de nombreux articles publiés dans des revues savantes, dont *Psychomusicology* (États-Unis), *Musurgia* (France), *Bollettino del GATM* (Italie), *Popular Music* (Royaume-Uni) et *Perfect Beat* (Australie), et a participé comme conférencier à de nombreux congrès nationaux et internationaux. En plus de sa carrière universitaire, il poursuit des activités artistiques (composition, réalisation, arrangements).

Michel LACROIX est professeur au Département de français de l'Université du Québec à Trois-Rivières et codirecteur de *Globe. Revue internationale d'études québécoises*. Ses recherches actuelles portent sur les relations intellectuelles franco-québécoises et les revues littéraires. Il prépare une édition de la correspondance entre Léo-Paul Desrosiers, Michelle Le Normand et Henri Pourrat, et a publié *La beauté comme violence. Esthétique du fascisme français* (Presses de l'Université de Montréal, 2004).

Diplômée du Conservatoire de musique de Rimouski en piano, Marie-Noëlle LAVOIE a complété une maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal sur les rapports entre le groupe surréaliste de Bruxelles et la musique. Elle poursuit actuellement un doctorat dans cette institution sur les rapports entre emprunt et identité dans l'œuvre de Darius Milhaud. En collaboration avec l'Observatoire international de la création musicale (OICM) et le Répertoire international de la presse musicale (RIPM), elle travaille à l'indexation et à l'histoire du périodique français *La Revue musicale* (1920-1940). Elle est secrétaire de rédaction et

membre du comité de lecture des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*.

Daniel LE COUÉDIC est architecte DPLG et docteur d'État ès lettres et sciences humaines. Professeur à l'Université de Bretagne Occidentale (Brest), il y dirige l'Institut de géoarchitecture et son Laboratoire de recherche (EA 2219). Ses travaux portent essentiellement sur les théories et les doctrines architecturales. Son dernier ouvrage, *La maison ou l'identité galvaudée* (Presses universitaires de Rennes, 2003), a obtenu le prix national du livre d'architecture.

Marie-Thérèse LEFEBVRE, est docteure en musicologie, professeure titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et responsable des recherches en musique canadienne. Elle a publié de nombreux livres, dont *Serge Garant et la révolution musicale au Québec* (Éditions Louise-Courteau, 1986), *La création musicale des femmes au Québec* (Éditions du Remue-ménage, 1991), *Jean Vallerand et la vie musicale du Québec* (Éditions du Méridien, 1996), *Édition annotée des écrits de Rodolphe Mathieu* (Éditions Guérin, 2000), *Rodolphe Mathieu 1890-1962 : l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec* (Septentrion, 2005). Elle est responsable de la section « musique » dans la collection Cahiers des Amériques aux Éditions Septentrion. Elle a reçu le prix Opus du Conseil québécois de la musique dans la catégorie « Livre de l'année 1996-1997 ». Depuis juin 2002, elle est membre de la Société des Dix.

Hans-Jürgen LÜSEBRINK est né en 1952. Docteur en philologie romane (Bayreuth, RFA, 1981) et en histoire (EHESS, Paris, 1984), il a été professeur de 1988 à 1993 à l'Université de Passau et, depuis 1993, il enseigne à l'Université de Saarbrücken (Allemagne). Il a été professeur invité dans plusieurs pays : au Sénégal, au Burkina Faso, au Cameroun (Dschang), en France (EHESS Paris, Limoges, Lyon), au Canada (Montréal, Québec) et aux États-Unis (Northwestern University, UCLA). Il est

notamment titulaire de la Chaire d'études culturelles romanes et de communication interculturelle. En 2001, il a reçu le prix Diefenbaker du Conseil des arts du Canada. Hans-Jürgen Lüsebrink s'intéresse actuellement aux transferts culturels entre l'Europe et les littératures et cultures francophones (Afrique, Québec), aux almanachs populaires au Québec, à la théorie de la communication interculturelle ainsi qu'à l'analyse interculturelle des médias. Il a publié de nombreux ouvrages, dont les derniers sont *La conquête de l'espace public colonial* (2003) et *Interkulturelle Kommunikation* (2005).

Professeure au Département d'études urbaines et touristiques de l'Université du Québec à Montréal, Lucie K. MORISSET est chercheuse associée à la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain. Historienne d'architecture, elle s'intéresse à la sémiogénèse urbaine et aux rapports entre l'identité et la culture, tels qu'ils se manifestent notamment dans des pratiques de mise en tourisme et de patrimonialisation, et, plus largement, en transparence des représentations de la ville. Coauteure, avec Luc Noppen, du récent ouvrage *Les églises du Québec. Un patrimoine à réinventer* (2005), elle a publié de nombreux travaux, articles et rapports d'évaluation patrimoniale sur l'architecture et la ville au Québec. Son ouvrage *La mémoire du paysage* était, en 2002, finaliste aux Prix littéraires du Gouverneur général et lauréat du prix Michel-Brunet de l'Institut d'histoire d'Amérique française, comme l'avait été son précédent, *Arvida, une épopée urbaine*. Lucie K. Morisset a obtenu, en 2003, le Prix d'excellence en recherche de l'Université du Québec et, en 2004, le Prix scientifique de la francophonie en sciences humaines et sociales.

LUC NOPPEN, historien d'architecture, est professeur au Département d'études urbaines et touristiques de l'Université du Québec à Montréal, titulaire de la Chaire de recherche Canada en patrimoine urbain et chercheur au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions. Il est aussi directeur de l'Institut du patrimoine (UQAM). Il a obtenu, en 2006, le

prix Thomas-Baillairgé de l'Ordre des architectes du Québec en reconnaissance d'une carrière consacrée à la promotion et à la conservation de la qualité du cadre de vie au Québec.

Nathalie ROXBOROUGH est titulaire d'une maîtrise en littérature française de l'Université Laval. Ses études doctorales ont porté sur l'analyse du discours dans le théâtre populaire québécois, et plus particulièrement sur le mélodrame. Au cours de ses travaux, elle s'est également intéressée au discours muséographique ainsi qu'aux normes linguistiques. Elle travaille présentement comme chargée de communication à l'Université Laval.

Denis SAINT-JACQUES est professeur associé 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 dirige le collectif *La vie littéraire au Québec*. Il a codirigé récemment le *Dictionnaire du littéraire*, publié dans la collection « Quadrige » aux Presses universitaires de France.

Chantal SAVOIE est professeure au Département des littératures de l'Université Laval et chercheure au Centre de recherche interdisciplinaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle fait partie du collectif qui rédige la série d'ouvrages intitulée *La vie littéraire au Québec* (Presses de l'Université Laval) et s'intéresse principalement aux pratiques littéraires des femmes et à leur place dans le champ littéraire canadien-français, de même qu'à l'émergence de la culture de grande consommation. Elle mène des recherches personnelles sur « La naissance de la critique littéraire au féminin » (CRSH, 2002-2006), où elle étudie les conditions et des modalités de l'émergence d'une expertise et d'un discours critique sur la littérature par les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du siècle dernier (1893-1919). Elle prépare actuellement un ouvrage sur les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle où elle analyse les carrières, les réseaux, les œuvres et la réception d'une

trentaine de femmes de lettres dont la production et l'influence demeurent méconnues.

Anne-Marie THIESSE est directrice au Centre national de la recherche scientifique (France). Spécialiste d'histoire culturelle et de sociologie littéraire, elle a publié notamment : *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* (Le Chemin Vert, 1984, réédition au Seuil, coll. « Points-Histoire », 2000), *Écrire la France, le mouvement littéraire régionaliste de langue française, de la Belle Époque à la Libération* (Presses universitaires de France, 1991), *Ils apprenaient la France, l'exaltation des régions dans le discours patriotique* (Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997) et *La création des identités nationales* (Seuil, 1999, réédition au Seuil, coll. « Points-Histoire », 2001).

Esther TRÉPANIER est professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal depuis 1981 et a assumé de 2000 à 2007, la fonction de directrice générale de l'École supérieure de mode de Montréal. Ses recherches et ses publications portent sur l'art québécois et canadien des premières décennies du ^{XX}^e siècle et sur les questions relatives à la modernité. Elle a dirigé, avec Yvan Lamonde, la publication de l'ouvrage *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (Institut québécois de recherche sur la culture, 1986) et son ouvrage *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, publié aux Éditions Nota bene, s'est mérité le prix Raymond-Klibansky 1999-2000 de la Fédération canadienne des sciences humaines et sociales (FCSHS). Elle a aussi œuvré, à titre de collaboratrice ou de commissaire, à la réalisation d'expositions en art québécois, notamment pour le Musée des beaux-arts de Montréal, pour le Centre Saidye-Bronfman et pour le Musée national des beaux-arts du Québec.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Cécile VANDERPELEN-DIAGRE est docteure en histoire de l'Université libre de Bruxelles. Elle a écrit un ouvrage intitulé *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres* (Éditions Complexe-Ceges, 2004). Les résultats de ses travaux ont également paru dans des revues belges (*Cahiers d'histoire du temps présent*, mai 1998, novembre 1999 et *Sextant*, 2001, n^{os} 15-16), française (*Sources. Travaux historiques*, Paris, n^{os} 53-54, 2000) et québécoise (*Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 58/1, été 2004).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION Denis Saint-Jacques	5
AU CŒUR DU RÉGIONALISME : LA DÉFINITION DE LA CULTURE POPULAIRE Anne-Marie Thiesse	15
LE RÉGIONALISME ENCENSÉ, DÉCHU ET RACHETÉ Daniel Le Couédic	25
L'ARBRE ET L'ARTISAN. L'IDÉE EN ARCHITECTURE CANADIENNE-FRANÇAISE Lucie K. Morisset et Luc Noppen	43
LA QUESTION RÉGIONALISTE CHEZ LES ÉCRIVAINS CATHOLIQUES BELGES DE LANGUE FRANÇAISE (1918-1939) Cécile Vanderpelen-Diagre	97
JEAN-AUBERT LORANGER : LE RÉGIONALISME DÉPASSÉ Luc Bonenfant	113
MARCEL DUGAS ET L'HABITUS DE L'ART POUR L'ART Annette Hayward	127

UN THÉÂTRE EN ÉVOLUTION. LES CAS DE <i>AURORE L'ENFANT MARTYRE</i> ET DU <i>PRESBYTÈRE EN FLEURS</i> Nathalie Roxbourgh	151
CONTINUITÉ, DISJONCTION ET RECOMMENCEMENT DANS LE ROMAN RÉGIONALISTE : ÉTUDE COMPARÉE DE <i>MARIA CHAPDELAINE</i> DE LOUIS HÉMON (1916) ET DE <i>MARKENS GRØDE</i> DE KNUT HAMSUN (1917) Daniel Chartier	165
LE RÉGIONALISME À LA NRF OU LES CHARMES DU DOCUMENTAIRE ROMANCÉ Michel Lacroix	183
IDENTITÉ RÉGIONALE ET MÉDIAS POPULAIRES : ESPACE RÉGIONAL, MÉMOIRE HISTORIQUE ET MODERNITÉ CULTURELLE DANS LES ALMANACHS CANADIENS-FRANÇAIS, 1918-1939 Hans-Jürgen Lüsebrink	197
LE DISCOURS PHONOGRAPHIQUE POPULAIRE QUÉBÉCOIS, 1918-1939 : EXAMEN PRÉLIMINAIRE DES SOURCES Serge Lacasse	219
RÉGIONALISME DANS LA MUSIQUE DE DARIUS MILHAUD : L'INFLUENCE DU BRÉSIL DANS LES ŒUVRES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES Marie-Noëlle Lavoie	231
MUSIQUE FRANÇAISE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES : DE LA « RÉGIONALITÉ » À LA MODERNITÉ Michel Duchesneau	245

TABLE DES MATIÈRES

UNE « REVUE MODERNE » À L'ÉPOQUE DU RÉGIONALISME Marie-José des Rivières et Denis Saint-Jacques	259
« CHÈRES PETITES AUTEURS DE LIVRES "INDIGÈNES" » : LES FEMMES DE LETTRES ET LES THÈMES RÉGIONALISTES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES Chantal Savoie	275
LA NATURE : UNE PROPOSITION INÉDITE DU COMPOSITEUR RODOLPHE MATHIEU DANS LE DÉBAT ENTRE RÉGIONALISME ET MODERNITÉ AU QUÉBEC DURANT LA PÉRIODE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES Marie-Thérèse Lefebvre	291
DE CÉZANNE À JOHN LYMAN : LES ASSISES GÉOLOGIQUES DU RÉGIONALISME MODERNISTE DES ANNÉES 1930 À MONTRÉAL David Karel	309
QUELQUES RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA COMPLEXITÉ DE LA DIALECTIQUE RÉGIONALISME/MODERNITÉ SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE QUÉBÉCOISE DES ANNÉES 1920-1930 Esther Trépanier	335
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	371

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

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
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
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MAI 2007
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 2007
Bibliothèque nationale du Québec

En Occident, le régionalisme littéraire et artistique s'est affirmé de façon résolue durant l'entre-deux-guerres en opposition à la modernité montante. Des écrivains comme Claude-Henri Grignon ou Henri Pourrat, des compositeurs comme Ralph Vaughan Williams ou Joaquín Rodrigo, des architectes comme Sylvio Brassard ou Lionel Heuzé, ou encore des peintres comme Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté en témoignent parmi bien d'autres. Sa récupération par un catholicisme rétrograde au Canada français d'une part et les fascismes ou le nazisme en Europe d'autre part tend à le réduire dans la mémoire commune au statut de mouvement strictement réactionnaire qui s'oppose à toute forme de modernité. Pourtant, les œuvres de Béla Bartók ou du Stravinsky des *Noces* en musique, de Frank Lloyd Wright en architecture, de Marc Chagall ou de Diego Rivera en peinture, de William Faulkner ou de Jean Giono en littérature indiquent que le souci de réenracinement local a pu également affronter de façon positive les défis de la modernité. Des avancées récentes et les travaux en cours des chercheurs des projets « Penser l'histoire de la vie culturelle » et « La vie littéraire au Québec », dont plusieurs participent à ce collectif, obligent à repenser l'interprétation du régionalisme comme forme simple et monolithique.

Avec des textes de : Luc Bonenfant, Daniel Chartier, Marie-José des Rivières, Michel Duchesneau, Annette Hayward, David Karel, Serge Lacasse, Michel Lacroix, Marie-Noëlle Lavoie, Daniel Le Couëdic, Marie-Thérèse Lefebvre, Hans-Jürgen Lüsebrink, Lucie K. Morisset, Luc Noppen, Nathalie Roxbourgh, Denis Saint-Jacques, Chantal Savoie, Anne-Marie Thibesse, Esther Trépanier et Cécile Vanderpelen-Diagre.

C o l l e c t i o n
— *ff* —
Convergences

Illustration de la couverture :
André Biéler, *Les Foins, Île-aux-Grues*, vers 1928,
huile sur toile, 51 cm x 61 cm
Collection Nathalie Sörensen

www.notabene.ca

ISBN 978-2-89518-237-X

9 782895 182375